

УДК 27-526.62(450)

Итальянская живопись на досках XIII–XV вв. как средство демонстрации идентичностей

Ольга А. Назарова

*Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия; Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, O_Nazarova@mail.ru*

Аннотация. Данная статья посвящена вопросу двойной идентичности произведений живописи на досках (преимущественно алтарных образов, но не только их), которые были заказаны частными лицами или братствами для церквей нищенствующих орденов. Связанные обетами бедности и ригористическими уставами, эти конгрегации были ограничены в своих возможностях выступать заказчиками произведений искусства для своих церквей. Однако они охотно предоставляли в частное пользование капеллы богатым мирянам и алтари религиозным братствам горожан в своих церквях. Это обеспечивало финансирование ордена и укрепляло связи с горожанами. Однако даже в этих частных пространствах монахи тщательно контролировали декоративное убранство, влияя на иконографические программы и нередко выступая их авторами. Анализируемые в статье произведения транслируют как идентичность заказчика (посредством семейных гербов и фигур святых покровителей различных членов семьи), так и идентичность ордена, которому принадлежит церковь, посредством сложной иконографической программы. Сохраняя контроль над частными произведениями, монахи обретали в своих церквях целостные смысловые и художественные ансамбли, которые формально создавались по инициативе и на средства светских заказчиков. Подобный механизм можно назвать косвенным патронажем, который стал эффективной заменой недоступного нищенствующим орденам патронажа прямого.

Ключевые слова: живопись на досках, алтарный образ, итальянская живопись, патронаж, нищенствующие ордена

Для цитирования: Назарова О.А. Итальянская живопись на досках XIII–XV вв. как средство демонстрации идентичностей // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 205–217

© Назарова О.А., 2019

On the manifestation of different identities in Italian panel painting of 13th– 15th centuries

Olga A. Nazarova

National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;

O_Nazarova@mail.ru

Abstract. The article examines the double identity of altar retables and some other types of thirteenth- to fifteenth-century painting in churches in Florence and Venice which were commissioned by private patrons or lay confraternities for the churches of mendicant orders. The vows of poverty and the rigorous statutes of these orders severely limited the possibility of their being direct patrons of art objects in their churches. Nevertheless they made available private spaces (chapels and altars) to wealthy families and lay confraternities. This helped them to raise money and to strengthen their relations with the city laity. However these spaces were never entirely private, as they were often used by the clergy who thoroughly controlled their iconographic programs and decorative schemes. Thus the panel paintings examined here reflect the identity of the donors by placing families' coats of arms, or figures of the patron saints of family members and of the order. By means of sophisticated iconography programs could be composed by and for the monks themselves. By controlling the art objects in many private chapels in their churches the congregations obtained cohesive semantic and artistic ensembles initiated and paid for by private donors. The means of arranging such ensembles can be labeled indirect patronage which became an effective substitute of direct patronage to mendicant orders.

Keywords: Panel Painting, Altarpiece, Italian Painting, Patronage of Mendicant Orders

For citation: Nazarova OA. On the manifestation of different identities in Italian panel painting of 13th–15th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series*. 2019;1:205-17

Введение

Ригористические уставы нищенствующих орденов требовали аскетичного церковного убранства, избегающего предметов, присутствие которых в церкви не было обусловлено литургическими требованиями. Обеты бедности еще больше ограничивали возможность конгрегаций выступать непосредственными заказчиками таких предметов. Несмотря на это, церкви нищенствующих орденов с конца XIII в. становятся средоточием художественной активности, местами скопления выдающихся произведений искусства. На первый взгляд это выглядит как прямое противоречие ригористи-

ческим уставам нищенствующих орденов, но это противоречие перестает казаться вопиющим, если познакомиться со схемами патронажа, которые использовались в орденских церквях. В статье анализируются особенности патронажа и смысловые программы итальянских алтарных образов и других типов живописных произведений на досках в Италии XIV–XV вв., создававшихся для церквей Флоренции (Санта-Мария-Новелла, Санта-Кроче) и Венеции (Сан-Джованни-э-Паоло).

Предпосылки для патронажной активности нищенствующих орденов были заложены уже папством, которое в течение XIII в. приняло целый ряд мер, направленных на улучшение финансового положения этих конгрегаций, путем передачи им прав использования чужого имущества [1 р. 16–31, 2 р. 74–101]. Проанализировав эти постановления, легко убедиться в том, что сама политика папства была направлена не столько на обеспечение орденов собственными источниками дохода, сколько на «подключение» их к внешним источникам этого дохода в роли распорядителей и бенефициариев. В том же ключе будет развиваться и собственная художественная политика орденов.

Одним из наиболее эффективных способов такого «подключения» стала передача прав на использование капелл в церквях нищенствующих орденов. Планы новых больших церквей, которые возводили во Флоренции доминиканцы и францисканцы, подразумевали наличие капелл: четыре капеллы в трансепте церкви Санта-Мария-Новелла и 10 капелл по обеим сторонам от апсиды в церкви Санта-Кроче (в дальнейшем их число было увеличено в обеих церквях). Право патронирования этих капелл предоставлялось представителям городских родов. Несмотря на очень высокую стоимость таких капелл (а возможно, благодаря ей), спрос на них также был очень высоким: так, во владении разветвленного клана Барди находились четыре капеллы в Санта-Кроче [3,4]. Программа декора таких капелл подразумевала росписи, витражи, убранство алтаря (палиотто, светильники и др.), включая алтарный образ.

Каждая отдельная капелла *de jure* принадлежала одному из флорентийских семейств. Однако *de facto* эти капеллы владельцами почти не использовались. Вопреки распространенному убеждению, они не предназначались для пребывания там патронов во время мессы. Основное назначение таких капелл было служить престижным местом будущего погребения владельца и проведения заупокойных поминальных месс. Таким образом, можно сказать, что патронам само пространство капелл было необходимо только после смерти. При жизни они служили средством демонстрации статуса и завоевания социального престижа: каждая капелла была

отмечена гербом владельца, сами патроны с гордостью упоминали в завещаниях и других документах свои капеллы и те огромные суммы, которые они на них потратили. В настоящем же эти капеллы, расположенные в верхнем нефе, куда доступ для мирян был существенно ограничен монументальными алтарными преградами, находились главным образом в распоряжении монахов. Если посмотреть на планы верхних нефов таких церквей с размеченными на них капеллами, мы можем увидеть, с одной стороны, «выставку» наиболее богатых и знатных городских фамилий. Однако если мы посмотрим на посвящения этих алтарей, которые определяли программы их декора, то перед нами окажется уже совсем другая выставка – объектов культового почитания соответствующих орденов. В высшей степени наглядно это демонстрирует доска Андреа да Фиренце (Бонайюти) ок. 1365, происходящая из церкви Санта-Мария-Новелла (ныне Нац. галерея, Лондон) (рис. 1) [5]. Она имеет форму доссале – горизонтального фриза со святыми, предстоящими Богородице, однако не может быть алтарным образом, так как у нее слишком маленькие размеры. Фигуры предстоящих представляют святых, которым посвящены алтари в верхнем нефе Санта-Мария-Новелла, и именно в той последовательности, в которой они располагаются в храме, т. е. являются своего рода картой: алтарная капелла посвящена Богородице, с севера к ней примыкают капеллы, посвященные святым Марку, Петру Мученику, Фоме Аквинскому, св. Доминику и св. Луке, с юга – Иоанну-Евангелисту Богослову, Григорию, Екатерине, Марии Магдалине, Фоме Кентерберийскому. Неизвестно, для кого был написан этот образ и как он использовался, но он свидетельствует о том, что эта сумма алтарей и капелл верхнего нефа воспринималась самими монахами как целостный ансамбль. При этом каждая из капелл, посвященных этим святым, находилась в собственности одного из флорентийских семейств [3 р. 19–33]. Таким образом, перед нами очевидный случай, когда монахи используют чужую собственность в собственных интересах.

При таком положении дел представляется вполне естественным, что монахи контролировали программы убранства капелл верхнего нефа. И несмотря на формально частный характер заказов, программы декора неизменно транслируют двойную идентичность: орденскую и самих заказчиков. Мы продемонстрируем этот аспект на примерах живописных произведений на досках, созданных для различных мест внутри храма.

В отношении главных алтарных капелл действовало особое правило: права на использование пространства капеллы были отделены от прав патронирования собственного главного алтаря, они



Рис. 1. Андреа да Фиренце (?). «Богоматерь с предстоящими святыми». Ок. 1365–1370. Национальная галерея (Лондон)

предоставлялись разным семействам¹. И живописный алтарный образ заказывался вместе с остальным алтарным убранством семейством, в чьем попечении находился алтарь [З р. 77–99], но не капелла. В церкви Санта-Кроче этой привилегией владела семья Аламанни. Они выступали и официальными заказчиками несохранившегося полиптиха Уголино ди Нерио, который, по свидетельствам, был украшен гербами этого семейства. В церкви Санта-Мария-Новелла семейство Сассетти в течение почти двух столетий сохраняло права на главный алтарь. Баро Сассетти, монах этого монастыря, дважды занимавший должность помощника настоятеля, выступил организатором заказа полиптиха, который, по свидетельствам, был украшен семейными гербами². В то же время и тот, и другой полиптих, будучи формально частными, предназначались для главных алтарей монастырских церквей и имеют ярко выраженные орденские программы. Сохранивший свой облик в рисунке XVIII в. [6], францисканский полиптих объединял все важные для этого ордена культы, особое расположение к которым выказывал сам св. Франциск, – Богородичный, Страстной и Ангельский. Центральный образ Богоматери с Младенцем, заметно увеличенный по сравнению с соседними, дополнен Распятием в верхнем ярусе вимпергов (также значительно превышающим по размерам остальные). Тему Страстей продолжает повествовательная пределла³ со сценами от Тайной вечери до Воскресения. Ангелы представлены в

¹ Это делалось для того, чтобы алтарные капеллы не превращались в полностью приватные и чтобы монахи всегда имели доступ к главному алтарю.

² Сохранились разрозненные фрагменты в различных музеях.

³ Эта пределла – один из ранних примеров включения повествовательных сцен в изначально догматическую и иконическую структуру полиптиха. Повествовательная пределла в дальнейшем будет пользоваться популярностью у францисканцев и почти никогда не встречается в доминиканских памятниках.

пазухах арок центрального яруса: по два над каждым из предстоящих и целый сонм вокруг Богоматери.

Алтарные образы могли размещаться не только на главных алтарях, но и на алтарях боковых капелл. Ярким примером такого типа образов является полиптих Строцци (Андреа Орканья, 1354–1357, церкви Санта-Мария-Новелла, рис. 2) из капеллы св. Фомы Аквинского, находящейся в собственности семейства Строцци [7]. С точки зрения заказчика, полиптих представлял святых покровителей различных членов семьи, предстоящих Богоматери: Фому Аквинского, титульного святого капеллы Строцци и покровителя самого заказчика – Томмазо ди Росселло Строцци, св. Екатерину – патронессу его жены Катерины ди Буонакорсо Палларчони, св. Петра – патрона его дяди, монаха монастыря Санта-Мария-Новелла Пьетро ди Убертино Строцци. Одновременно полиптих Строцци – один из важнейших доминиканских полиптихов со сложной программой, авторство которой приписывается Пьетро ди Убертино, включающей в себя темы заступничества Богоматери (облаченной в доминиканские одежды), важных для доминиканцев святых – Петра и Павла, Иоанна Крестителя, св. Екатерины Александрийской, св. Михаила и Лаврентия, передачи ключей св. Апостолу Петру и учения св. Фомы Аквинскому. Эта часть программы была адресована преимущественно монахам, которые владели достаточными навыками для ее постижения.

Дополнительные алтари и соответственно алтарные образы могли располагаться не только в дорогостоящих частных капеллах, но и просто в храмовых нефах. Эти пространства нищенствующие ордена охотно предоставляли религиозным братствам мирян, опека над которыми была важнейшей частью их деятельности, поскольку давала возможность контролировать светскую религиозность. Подобные братства были чрезвычайно многочисленны⁴ и были идеальным каналом воздействия на светское население. В братства, как правило, посвященные какому-либо святому, миряне объединялись ради помощи другу другу в обретении спасения с помощью молитв и ходатайства избранного святого, поэтому члены братств брали на себя обязательства присутствовать на мессах с определенной регулярностью, молиться, читать определенные молитвы определенное число раз, участвовать в процессиях и проч. Одной из форм опеки было предоставление братствам пространства в своих церквях для их деятельности.

⁴ По данным П. Хамфри [8], во Флоренции в начале XVI в. насчитывалось 75 братств, а в Венеции – 200.

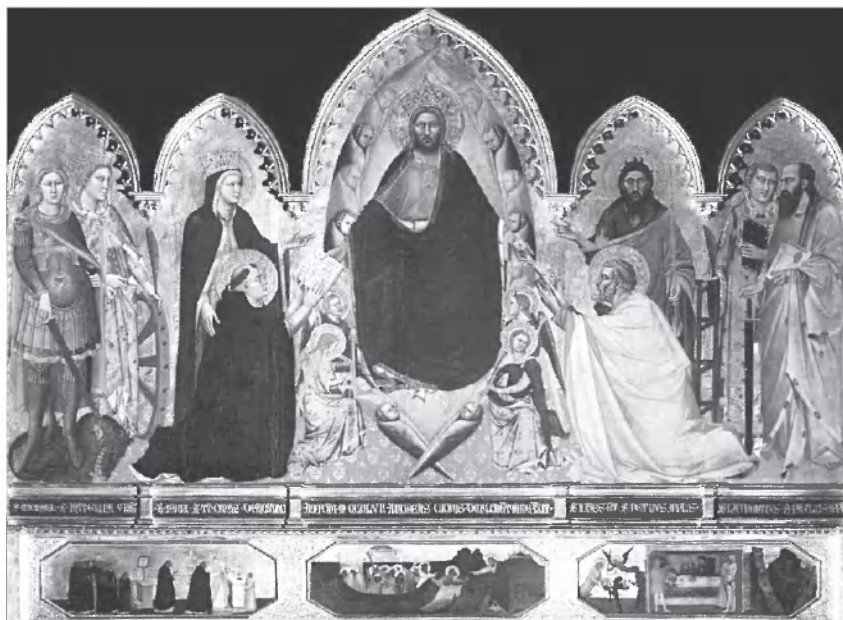


Рис. 2. Андреа ди Чоне (Орканья). «Полиптих Строрци». 1354–1357.
Церковь Санта-Мария-Новелла (Флоренция)

Одно из наиболее знаменитых флорентийских братств Богоматери – лаудези. Его деятельность была благословлена самим Петром Веронским во время его визита в город и находилась в поле внимания монахов Санта-Мария-Новелла; там же, внутри этой церкви, разворачивалась их основная деятельность – ежевечернее пение лауд, восхваляющих Богоматерь. В рамках этой деятельности лаудези заказывают для себя образ Богоматери, который мы знаем под именем «Мадонны Ручеллаи» (рис. 3) [8, 9]. Прикрепленный к стене трансепта, он выступал непосредственным адресатом их песнопений. Формально «Мадонна Ручеллаи» является примером корпоративного заказа. Однако программа Мадонны Ручеллаи выходит за пределы собственно Богородичного культа лаудези и является ранним образцом продуманной собственно доминиканской программы: ее выдающуюся во всех смыслах раму украшают медальоны с иерархически расположенными образами Бога-отца, апостолов, пророков и доминиканских святых: Петра Мученика, Доминика, Екатерины Александрийской, Августина (чей устав лежит в основе доминиканского) и Зиновия,



Рис. 3. Дуччо ди Буонинсенья.
«Маэста» («Мадонна Ручеллаи»). 1285.
Галерея Уффици (Флоренция)

покровителя Флоренции. Богородичный образ братства в буквальном смысле представлен в оправе доминиканской программы, демонстрирующей важность доминиканской проповеднической миссии и иерархически показывающей, от кого орден наследует эту миссию [2 р. 241–244]. Образ, созданный по инициативе и на деньги братства, очевидно, согласовывался с доминиканцами и контролировался ими.

Похожую схему взаимодействия орденов с братствами в вопросах создания алтарных образов можно обнаружить и в Венеции, где и францисканцы, и доминиканцы активно взаимодействовали со скуолами (религиозными братствами мирян), предоставляя им

алтари в своих церквях. В особенности ордена поощряли основание скуол, посвященных новым, недавно канонизированным святым своих орденов: доминиканцы – Винсенту Феррерскому (кан. 1455) и Екатерине Сиенской (кан. 1461), кармелиты – Альберту из Трапани (кан. 1457), францисканцы – Бонавентуре (кан. 1482) [10].

Так, в частности, в нефе доминиканской церкви Санти-Джованни-э-Паоло самими монахами были учреждены алтари, освященные в честь главных доминиканских святых: св. Августина, св. Петра Мученика, св. Екатерины Сиенской и св. Винсента Феррерского. В дальнейшем алтари постепенно переходили в ведение скуол, посвященных этим святым, и обеспечение алтарных образов для этих алтарей вменялось в обязанность именно им. Как показал П. Хамфри, сами скуолы использовали алтарные образы как средство конкуренции друг с другом и, подобно отдельным мирянам, как средство демонстрации своих финансовых возможностей. Алтарные образы для трех последних были заказаны скуолами у выдающихся венецианских мастеров: алтарные образы св. Винсента Феррерского (1464–1468, церковь Санти-Джованни-э-Паоло) и св. Екатерины Сиенской (утрачен, известен по акварели XIX в., рис. 4) были созданы Джованни Беллини, а алтарь св. Петра Мученика (утрачен, известен по гравюре и живописной копии, рис. 5) – Тицианом.

Каждый следующий образ создавался с целью превзойти предыдущие и отличаться от них, в этом стремлении каждый из образов стал важной вехой в развитии венецианского алтарного образа, обогатив его новыми чертами. Так, полиптих св. Винсента Феррерского стал одним из первых полиптихов, в котором готическая резная рама уступила место антикизирующей. В алтаре св. Екатерины Сиенской впервые реализуется принципиально новый тип венецианского ренессансного алтарного образа – в виде монументальной картины с пирамидально скомпонованной сценой Святого Собеседования, размещающейся на стене в обрамлении ордерной рамы, своим живописным пространством иллюзионистически расширяющей пространство церкви. Наконец, образ Тициана впервые реализует алтарный образ в виде нарративной и в высшей степени экспрессивной сцены убийства св. Петра Мученика, разворачивающейся в драматическом пейзаже. Как и в церкви Санта-Мария-Новелла, доминиканцы из церкви Санти-Джованни-э-Паоло в итоге соревновательной патронажной кампании обрели исключительный по качеству ансамбль алтарных образов, прославляющих орденских святых, который можно было использовать как средство пропаганды култов соответствующих святых.



Рис. 4. Гравюра с изображением несохранившегося алтарного образа св. Екатерины Сиенской Джованни Беллини. По книге: *Zanotto F. Pinacoteca Veneta*. Venezia, 1858



Рис. 5. Иоганн Карл Лотт. Копия 1691 г. несохранившегося алтарного образа св. Петра Веронского Тициана (1528–1530). Церковь Санти-Джованни-э-Паоло (Венеция)

Заключение

Во всех рассмотренных нами случаях, число которых можно было бы умножить, живописные произведения, являющиеся собственно светских заказчиков, созданные по их инициативе и на их средства, оказываются предназначенными для различных пространств в церквях нищенствующих орденов и демонстрируют двойную идентичность. Прославляя заказчиков простыми средствами (помещая фамильные гербы и фигуры святых покровителей различных членов этих семей), эти же самые произведения с помощью своих сложных иконографических программ одновременно транслировали идеи, выходящие за пределы интересов этих заказчиков и важные для самого ордена. Эти произведения, на наш взгляд, следует рассматривать как продукты косвенного патронажа, т. е. патронажа, который осуществляется путем координации инициатив, усилий и средств многочисленных групп горожан. В искусстве распоряжения чужими патронажными инициативами нищенствующие ордена достигли высот мастерства. Механизмы косвенного патронажа были настолько хорошо отработаны, а его результаты настолько впечатляющи, что можно говорить о продуманной художественной политике нищенствующих орденов, подобно тому как мы говорим о художественной политике городских коммун и ренессансных правителей, и рассматривать косвенный патронаж как ее основной инструмент в условиях многочисленных ограничений, накладываемых обетами бедности.

Литература

1. *Bourdreaux L.* The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 242 p.
2. *Cannon J.* "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 – c. 1320". Ph.D. dissertation, University of London, 1980.
3. *Giurescu E.* Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition. PhD dissertation. New York University, 1997.
4. *Nelson J.K., Zeckhauser R.J.* A Renaissance Instrument to Support Nonprofits: The Sale of Private Chapels in Florentine Churches // *The Governance of Not-for-Profit Organizations* / ed. E.L. Glaeser. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 143–179.
5. *Gordon D.* Andrea di Bonaiuto's Painting in the National Gallery and S. Maria Novella: The Memory of a Church // *The Burlington Magazine*. 2009. Vol. 151. No. 1277 (Aug.). P. 512–518.
6. *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.
7. *Paoletti J.* The Strozzi Altarpiece Reconsidered // *Memorie Dominicane*. 1989. №. 20. P. 279–300.

8. Hueck I. La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella // La Maestà di Duccio restaurata / ed. A. Petrioli Tofani. Firenze, 1990. P. 33–46.
9. Bellosi L. La funzione della 'Madonna' Rucellai // Prospettiva. 2006. № 121/124. P. 108–118 ("I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento).
10. Humfrey P. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500 // The Art Bulletin. 1988. Vol. 70. No. 3 (Sep.). P. 401–423.

References

1. Bourdua L. The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 242 p.
2. Cannon J. "Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, c. 1220 – c. 1320". Ph.D. dissertation, University of London, 1980.
3. Giurescu E. Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition. PhD dissertation. New York University, 1997.
4. Nelson JK., Zeckhauser RJ. A Renaissance Instrument to Support Nonprofits: The Sale of Private Chapels in Florentine Churches. Glaeser EL., ed. *The Governance of Not-for-Profit Organizations*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. p. 143–79.
5. Gordon D. Andrea di Bonaiuto's Painting in the National Gallery and S. Maria Novella: The Memory of a Church. *The Burlington Magazine*. 2009;151:512–18.
6. Gordon D., Reeve A. Three Newly-Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio. *National Gallery Technical Bulletin*. 1984;8.
7. Paoletti J. The Strozzi Altarpiece Reconsidered. *Memorie Dominicane*. 1989;20:279–300.
8. Hueck I. La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella. Petrioli A., ed. *Tofani. La Maesta di Duccio restaurata*. Firenze, 1990. p. 33–46.
9. Bellosi L. La funzione della 'Madonna' Rucellai. *Prospettiva*. 2006;121/124:108–18 ("I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento).
10. Humfrey P. Competitive Devotions: The Venetian Scuole Piccole as Donors of Altarpieces in the Years around 1500. *The Art Bulletin*. 1988;70:401–23.

Информация об авторе

Ольга А. Назарова, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; Россия, 101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 20; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; O_Nazarova@mail.ru

Information about the author

Olga A. Nazarova, Cand. of Sci. (Art history), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya str., Moscow, 101000, Russia; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; O_Nazarova@mail.ru