Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Исторический факультет
Кафедра всеобщей истории искусств

На правах рукописи

Колпашникова Дарья Дмитриевна

ТВОРЧЕСТВО СТЕФАНО ДИ ДЖОВАННИ, ТАКЖЕ ИЗВЕСТНОГО КАК САССЕТТА, И СИЕНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА.

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.04 –
Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Научные руководители –
к.иск., доцент
Ефимова Елена Анатольевна;
к.иск., старший преподаватель
Лопухова Марина Александровна;
доктор искусствоведения, профессор
Тучков Иван

МОСКВА – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ **3**

ГЛАВА 1. СТЕФАНО ДИ ДЖОВАННИ ДИ КОНСОЛО ДА КОРТОНА (САССЕТТА): ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ХУДОЖНИКА **23**

ГЛАВА 2. ПЕРВЫЙ ЭТАП ТВОРЧЕСТВА САССЕТТЫ (1423-1430 ГОДЫ) **41**

2.1. Алтарь Евхаристии (1423-1426) 41

2.2. Декорация павименто в сиенском Дуомо (1426) 58

2.3. Сассетта-миниатюрист (конец 1420-х гг.) 66

ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСТВО САССЕТТЫ В 1430-1436 ГОДЫ **73**

3.1. Алтарь Богоматери Снежной (1430-1432) 73

3.2. Распятие для церкви Сан Мартино (1433) 98

3.3. Поклонение волхвов (1433-1435) 101

3.4. Полиптихи середины 1430-х годов и малые алтари 120

3.4.1. «Вознесение Богоматери» *123*

3.4.2. «Мадонна с младенцем, архангелом Михаилом и тремя святыми» из Кортоны *126*

3.4.3. Фрагменты полиптихов *128*

3.4.3.1. Богоматерь с черешней (алтарь Казини) *132*

3.4.3.2. Реконструкция алтаря Мадонны Смирение *138*

ГЛАВА 4. ЗРЕЛЫЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА САССЕТТЫ (1436-1450 ГОДЫ) **145**

4.1. Образ Богоматери в зрелом творчестве Стефано ди Джованни. Тиражирование образа в мастерской 145

4.2. Алтарь св. Франциска для Борго Сансеполькро (1437-1444) 159

4.3. Святой Бернардин 209

4.4. Незавершенные заказы 219

4.4.1. Росписи Порта Романа *219*

4.4.2. Алтарь Гульельми *223*

ГЛАВА 5. ХУДОЖНИК И ЕГО МАСТЕРСКАЯ **229**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ **243**

ЛИТЕРАТУРА **254**

ПРИЛОЖЕНИЕ (альбом с иллюстрациями)

ВВЕДЕНИЕ

> «…niuna impresa, quanto sia minima, può aver cominciamento o fine sense queste tre cose, cioè: senza potere, et senza sapere, et senza con amore volere…»[1]

В Сиене эпохи Возрождения сложилось особое, трепетное и пылкое, отношение к искусству: «Все горожане испытывали неудержимое стремление к красоте, и рассматривали ее как неотъемлемый атрибут своего достоинства, более того, своего существования»[2]. Эти убеждения разделял и Стефано ди Джованни да Кортона (1392-1450 гг.), также известный как Сассетта, – выдающийся представитель сиенской школы живописи. Его творчество, объединившее в себе готические и подлинно ренессансные черты, обладало исключительным значением для развития изобразительного искусства Сиены – тосканского художественного центра с богатой историей, достигшего пика своего развития в XIII-XIV веках.

Стефано ди Джованни, «первого великого сиенца кватроченто»[3], «самого оригинального сиенского живописца первой половины XV века»[4] и «одного из великих художников XV века»[5], можно по праву назвать первым подлинно ренессансным сиенским художником. Уроженец Кортоны, он почти всю свою творческую жизнь провел в Сиене и был воспитан на сиенском искусстве. Он же был первым ее гражданином, кто

---

[1] Отрывок из Устава сиенской гильдии художников. - Цит.по Kawsky D.L. The survival, revival and reappraisal of artistic tradition: civic art and civic identity in Quattrocento Siena. Vol.1. 1995. – p.19. («Ни одно предприятие не может состояться без трех непременных условий, а именно: наличия умений, знаний и любви к своему делу»).

[2] Carli E. Sienese painting. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1956. 112 p. – p. 31.

[3] Curt H. Weigelt. Sienese painting of the Trecento. New York, Hacker art books. 1974. 108 p + 120 ill. – p. 59.

[4] Christiansen K., Laurence B.Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 385 p. – p. 63.

[5] Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 35.

приблизился к представлениям эпохи об универсальном человеке, будучи художником разностороннего дарования: он создавал не только станковые произведения разных форматов и фрески, но также эскизы для витражей и напольных мозаик-инкрустаций в сиенском Дуомо, помимо этого, он занимался книжной миниатюрой. У Сассетты была большая мастерская, организованная по принципу ренессансной боттеги, и многих своих учеников он воспитал так, что они сохранили в своих работах его творческие стремления и эстетические идеалы, поддержав становление сиенской школы живописи XV века.

К сожалению, по ряду причин до нас не дошли некоторые из его произведений: Стефано ди Джованни пользовался редкой техникой написания особенно ценных деталей образов по серебру, что пагубно сказалось на сохранности красок; также нельзя забывать, что распространенное в XVII-XIX веках пренебрежительное обращение с итальянскими примитивами коснулось и его работ. Безжалостному разделению на мелкие фрагменты подверглись его масштабные алтари. Некоторые его произведения, известные по источникам, напротив, до сих пор не выявлены или не атрибутированы. Тем не менее, даже имеющийся на данный момент весьма значительный пласт работ, безусловно принадлежащих Сассетте, позволяет не сомневаться в его выдающемся таланте, впечатляющем трудолюбии и склонности к нетривиальному решению творческих задач.

На протяжении эпохи Возрождения интенсивность и масштаб художественной жизни в итальянских городах-государствах могли отличаться, достигая своего пика в разные годы. Когда к 1420-1440-м годам ренессансные веяния захватили прежде всего Флоренцию, а затем всю Центральную Италию, они по-разному проявили себя в отдельных художественных центрах в зависимости от социально-экономического и политического состояния и культурного багажа каждого из них.

Сиена на момент творческой активности Сассетты медленно восстанавливалась после урона, нанесенного Черной смертью, чумой 1348 года[6], и чередой смен правительств; этот урон неизбежно отразился и на самосознании сиенцев, и на уровне их жизни, и на искусстве Сиены. Эти обстоятельства значимы для понимания среды, в которой начинал работать художник: патроны не были готовы к масштабным заказам, они были консервативны в своих предпочтениях, в качестве образцов предлагали произведения искусства, выполненные в треченто, эпоху, которую исследователи назовут «золотым веком» сиенского процветания. Постепенно, по мере возобновления уровня благосостояния, и заказчики, и мастера стали более заинтересованы в художественных экспериментах, отходе от канонов сиенского искусства.

Сассетта был одним из мастеров, кто был воспитан на сиенских традициях, но открыт внешним и разнообразным влияниям и потому интересно и сложно воплотил в своем творчестве переплетение живописных традиций сиенского XIII века и современного им флорентийского искусства. Показательны творческая судьба и эволюция авторской манеры Стефано ди Джованни: он тонко чувствовал то, что привлекало его соотечественников и, с возрастом и достижением успеха в Сиене, повернулся к более консервативному, степенному и архаичному стилю. Неизменными, впрочем, оставались такие присущие мастеру черты, как оживленный интерес к миру вокруг, умение находить общий язык с заказчиками, чуткое и уважительное отношение к традициям, заложенным в искусство Сиены, и своим предшественникам-художникам. Историки искусства, изучавшие его творчество, отмечали редкую поэтичность его образов, нетипичное для сиенской живописи первой половины XV века

[6] Анонимный хронист середины XIV в. считал, что «большая смерть» («grande moria», или «Черная смерть», как также называли эпидемию чумы 1348 года) унесла 3/4 городского населения Сиены, а по данным хроники Аньоло ди Тура дель Грассо, во время чумы погибло 80 тысяч сиенцев, и всего 10 тысяч осталось в живых. – Дмитриева М.И. Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. - СПб., 2013. - С.29.

внимание к нарративным деталям и деликатную трактовку пейзажных фонов, изысканную технику [7] и его умение балансировать между абстрактной фантазией и реальным пространством[8].

Помимо молитвенной и декоративной роли, которые были равно близки сиенцам, искусство играло значительную социальную роль в их жизнях. Через художественные заказы они демонстрировали свой статус и оставляли память о себе в пространстве города. Среди сиенцев-современников Сассетты не было принято писать об искусстве, и до нас дошли лишь немногочисленные документальные источники из городского архива, подтверждающие факт заказов и оплаты труда мастера; они введены в научный оборот. Сиенская республика ставила своим приоритетом воспитание юристов, врачей, дипломатов, и *studia humanitatis* считались менее полезными для развития города-государства [9] . Соответственно, местные гуманисты, которые могли бы писать о современном для них искусстве подобно флорентийским авторам тех же лет, были сосредоточены целиком на гражданских темах [10] . Однако сделать выводы о том, как сиенская публика могла воспринимать работы Сассетты, мы сможем, проанализировав контекст создания отдельных его алтарей.

Само сиенское изобразительное искусство XV века за последний век его изучения полностью изменило свой статус в глазах специалистов, и работа с исследованиями разных лет позволяет реконструировать, насколько более объемным становилось понимание своеобразия художественной манеры и путей развития живописи этого тосканского центра. Долгое время его было принято позиционировать как крайне

---

[7] Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p – p. 83.

[8] Il gotico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d`arte. Siena, Palazzo Pubblico 24 luglio-30 ottobre 1982. Centro Di, Firenze, 1982. Diretore della mostra – Pietro Torriti. – p. 384.

[9] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.33.

[10] Даже когда Пий II (Эней Сильвий Пикколомини) упоминал знаменитых сиенцев в его Historia de Europa, он не включил туда ни одного художника, но зато перечислил трех юристов (Грегорио Лолли, Франческо Патрици и Мариано Соццини). – по Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.34.

консервативное, «сонно-мечтательное», золотофонное и, в целом, менее интересное по сравнению с искусством других центров итальянского Ренессанса в XV веке. Исследовательский интерес в целом традиционно был смещен на более благополучные годы сиенской истории – на XIII-XIV века, так называемый местный «золотой век».

«Отношение к сиенскому искусству после середины XIV века как к историческому тупику, недостойному изучения, было сформулировано Дж. Вазари[11] и флорентийцами, сознательно подчеркивавшими значение собственного искусства, преуменьшая при этом заслуги Сиены», – справедливо предполагает американский искусствовед Брюс Коул[12]. Подобная ситуация в историографии связана с тем, что, как признает исследователь Сиены и её культурной жизни Марио Аскери, историков больше вдохновляет на вдумчивое изучение история города в XIII веке, известном как этап правления тиранически настроенных советов, период решительных побед и завоеваний, в то время как искусствоведов, отвернувшихся от заманчиво многообразного флорентийского искусства, долгие годы привлекало в основном сияющее золотом сиенское треченто[13]. Бернард Бернсон был одним из первых искусствоведов, кто, признавая, что после смерти Лоренцетти сиенская школа «никогда больше не обретала той жизненной полноты, без которой искусство обречено на гибель»[14], все же выделял характерные и обаятельные черты даже в сиенском искусстве XV

[11] Дж. Вазари, в XVI веке составивший жизнеописания наиболее выдающихся представителей итальянского искусства эпохи Ренессанса, делил сиенских мастеров на три эпохи, в соответствии с эволюцией нового искусства в духе Джотто в сторону абсолютного превосходства, достигнутого, по его мнению, Микеланджело. Таким образом, вполне логичным и обоснованным становится его невнимание к сиенскому Кваттроченто – времени, когда художники во многом обращались к прошлому, предпочитая готические тречентистские мотивы. К первому этапу развития итальянского искусства Вазари приписывает ряд имён сиенских мастеров от Дуччо и Амброджо Лоренцетти до Таддео ди Бартоло, во втором этапе из сиенских художников присутствует только Доменико ди Бартоло, в третьем же должное место уделено Веккьетте и Франческо ди Джорджо Мартини. Отметим, что Вазари даже не упоминает ни Сассетту, ни других его современников. - Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [1550]. - М., Искусство, 1956-1971 (5 т.). т.1, 634 с.

[12] Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - Indiana University Press, 1985. 216 p. - P.13.

[13] Ascheri M. Renaissance Siena (1355-1559). - Siena, IPOC di Pietro Condemi, 1993. 132 p. - P. 7-8.

[14] Беренсон Б. Живописцы итальянского Возрождения [1952]. - М., 2006. Глава VI.

века, признанном упадочным. С этого выдающегося имени началась история осознанного изучения кватроченто в Сиене, и мы не раз обратимся к трудам Бернсона в нашем исследовании.

Для того чтобы понять, почему представителя провинциальной школы живописи, оставившего после себя не так много произведений, почти не имея документальных свидетельств его деятельности и участия в интеллектуальной, духовной, культурной жизни Сиены эпохи Возрождения, можно охарактеризовать как личность, внесшую значительный вклад в развитие сиенской художественной школы, и одного из ярких мастеров своего времени, важен комплексный подход к источникам и художественному материалу, связанному с ее изучением.

Крайне редко исследователи итальянского искусства в XIX веке останавливались на сиенской художественной школе первой половины XV столетия, и еще реже они упоминали конкретные персоналии, в основном давая лишь общую субьективную оценку доступным им для изучения произведениям. Луиджи Ланци, получивший духовное образование и совмещавший обязанности члена иезуитского ордена со знаточеским постижением искусства Италии, посвятил живописи Флоренции и Сиены отдельную работу [15]. Во многом на труды Луиджи Ланци опирался другой автор, который получил бóльшую известность в Европе, – Анри Мари Бейль, издавший свою «Историю живописи в Италии» в 1817 году под псевдонимом Фредерик Стендаль [16]. Тексты Ланци и Стендаля поставили одну из самых главных проблем историографии искусства Возрождения в XIX веке – необходимость выявления иерархии среди мастеров итальянской живописи. Одним из знатоков, внесших значительный вклад в эту процесс, был итальянский исследователь Дж.Б. Кавальказелле. Его сотрудничество с журналистом Дж. Кроу позволило собрать основательный корпус работ как выдающихся, так и

[15] Lanzi L. Storia pittorica dell`Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo ove si descrive la scuola fiorentina e la senese. - Milano, 1823.
[16] M.B.A.A.[Stendhal]. Histoire de la peinture en Italie. 2 vol. – Éditeur P. Didot l'aîné, Paris, 1817.

менее значительных итальянских мастеров, монументальность которой сопоставима с трудом Вазари [17]; этот труд заложил основу научного изучения региональных школ итальянского искусства. В сиенской школе живописи они выделяли две ветви – более прогрессивную, к которой относили в первую очередь Доменико ди Бартоло, и «тупиковую», представителями которой называли Сассетту, «дитя четырнадцатого века», с его тяжелыми пропорциями и однообразными устаревшими композициями, заимствованными у Сеньи и Уголино ди Нерио, и его ученика Сано ди Пьетро[18].

Среди редких упоминаний Сассетты в исследованиях позапрошлого века примечательны слова знатока и коллекционера Дж. Джарвса, который считал Стефано ди Джованни «мистическим, превосходным мастером аллегорий, отображавшим в живописи глубокие чувства» [19]. Важно, что уже в 1880-е годы специалисты выделяли работы этого сиенца, однако нельзя не отметить, что Дж. Джарвс, передавший свое собрание Йельскому университету, вынес свое суждение о работах Сассетты преимущественно на основе принадлежавших ему расписных досок из цикла о св. Антонии[20], которые сейчас принято считать произведениями не самого мастера, а его последователя – Мастера Оссерванца.

Параллельно возрастал интерес к сиенской истории, и в 1902 году Лэнгтон Дуглас, дважды номинант Нобелевской премии по литературе и собиратель произведений тосканских тречентистов и кватрочентистов, издал «Историю Сиены» [21], где поэтапно рассмотрел развитие города и череду политических объединений, правивших им, начиная с его основания,

[17] Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Vol.5. Umbrian and Sienese painters of the Fifteenth Century [1886-1908]. – Borenius T. ed. London, J. Murray Albemarble Street, 1914. Pp. 138-187.
[18] Ibid, pp. 138-139, 166-169.
[19] Jarves J.J. Art studies: the "old masters" of Italy. New York: Derby and Jackson, 1861. - 504 p. – p. 340.
[20] Seymour C.Jr. The Jarves «Sassettas» and the St. Anthony altarpiece. The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 15/16, 1952/1953. Pp.31-98.
[21] Douglas L. A History of Siena [1902]. - London, 2000.

особенно подробно останавливаясь на эпохе Ренессанса. С тех пор появилось множество общих работ[22] и узкоспециальных статей, которые основываются на публикации новооткрытых документах, но текст Л. Дугласа сохраняет свое значение как один из наиболее емких трудов, упорядочивших историю Сиены, полную политических переворотов и противостояний. За публикацией его книги последовала и первая выставка, после которой проблемой атрибуции работ сиенских кватрочентистов занялись крупные специалисты: «Картины сиенской школы», организованная Берлингтонским клубом изящных искусств в 1904 году в Лондоне[23].

Подлинным «первооткрывателем» сиенского кватроченто и, в частности, Стефано ди Джованни, был, несомненно, Бернард Бернсон. Именно этот уже упомянутый нами ценитель ренессансного искусства окончательно закрепил в научной литературе прозвище Сассетта, появившееся впервые в текстах XVIII-XIX вв.[24] – например, в 1854 году у Гаэтано Миланези, систематизировавшего архивные материалы, связанные с сиенской художественной жизнью, в «Документах для истории искусства Сиены»[25]. Бернсоном же были открыты ранее неизвестные произведения Стефано ди Джованни да Кортона[26], в том числе, благодаря прозорливым случайным покупкам, сделанным им и его супругой[27]. В результате активной деятельности знатока и критика изменилось отношение к сиенскому кватроченто: отныне его воспринимали как «очаровательное,

[22] Ascheri M. Siena nella storia. - Cinisello Balsamo, 2000; Catoni G., Piccini G. An illustrated history of Siena. - Pisa, 2008.
[23] Pictures of the School of Siena and examples of the minor arts of that city. (Introduction – Douglas L.) Ex.cat. London: Printed for the Burlington Fine Arts Club, 1904. 103 p.
[24] A cura di M. Seidel. Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. – p. 176.
[25] Milanesi G. Documenti Per La Storia Dell'arte Senese. Vol.1. O. Porri ed., Siena, 1854. 490 p. – p. 274.
[26] Berenson B. A Sienese painter of the Franciscan legend. London, J.M. Dent & sons, ltd. 1909. 74 p.
[27] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p. 15.

даже экзотичное, но маргинальное» [28] искусство, при этом сам Бернсон допускал сопоставление Сассетты с Джотто.

Первые полноценные монографические исследования, посвященные творчеству Сассетты, были предприняты тем же Б. Бернсоном, а также Дж. Поуп-Хеннесси и Э. Карли[29]. Особо следует отметить именно Джона Поуп-Хеннесси, который, по сравнению с Б. Бернсоном, меньше обращался к анализу «мифопоэтических способностей»[30] Сассетты и духовности его произведений, но продемонстрировал более систематизированный подход к его художественному наследию в контексте развития флорентийской школы живописи и общеренессансных тенденций. Он написал первую монографию, целиком посвященную произведениям Стефано ди Джованни[31], в которой опирался на исследования, сделанные, в основном, до 1913 года. Дж. Поуп-Хеннесси провел впечатляющую для своего времени работу и предложил следующую хронологию творчества сиенского мастера: 1423-1432 гг. (раннее творчество); 1432-1436 гг. (зрелое творчество); 1437-1450 гг. (позднее творчество). Однако исследователь давал неверные датировки для некоторых произведений, и, как выяснилось, многие его атрибуции были ошибочными[32], поэтому эта хронология, на протяжении многих лет остававшаяся общепризнанной, требует пересмотра.

Следующее монографическое исследование творчества Сассетты было предпринято тем же Бернардом Бернсоном в 1946 году, когда тот уже долгие годы занимался проблемами сиенского искусства[33]. Оно посвящено преимущественно одному памятнику, алтарю для Борго Сансеполькро,

---

[28] David B. Past and Present in Sienese Painting: 1350-1550 // Anthropology and Aesthetics. - No. 40, 2001. - pp. 77-100. – p. 82.

[29] Pope-Hennessy J. Sassetta. - London, 1939; Berenson B. Sassetta. – Firenze, 1946; Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. Milano, Aldo Martinello editore. 1957. 120 p.

[30] Pope-Hennessy J. Sassetta. - London, 1939; Berenson B. Sassetta. – Firenze, 1946. – p.2.

[31] Pope-Hennessy J. Sassetta. - London, 1939.

[32] Так, например, он предлагал считать произведения, впоследствии признанные работами мастера Оссерванцы и Сано ди Пьетро, работами Сассетты.

[33] Berenson B. Sassetta. un pittore senese della leggenda francescana. – Firenze, 1946

центральный фрагмент которого был в коллекции великого знатока. Наиболее же свежая монография, посвященная исключительно Сассетте, вышла в 1957 году. Ее автор, Энцо Карли, фокусировался на проблеме выявления произведений, принадлежащих кисти мастера-анонима, получившего прозвище мастера Оссерванца, которые ошибочно принимали за работы Сассетты. Все эти труды, написанные на основе открытых на тот момент документов и принятых атрибуций, очень важные для своего времени, более не отвечают современным представлениям об объеме работ художника и их значении.

Будучи уже введенным в научный оборот, Сассетта никогда не оставался вне поля зрения специалистов. В нашем исследовании мы не раз будем обращаться к работам Роберто Лонги, Альберто Грациани, Энцо Карли, Кита Кристиансена и других видных зарубежных специалистов, внесших свой вклад в то, чтобы Стефано ди Джованни был признан ярким и самобытным ренессансным мастером [34]. Большинство авторов, работавших над общими проблемами сиенского изобразительного искусства периода Ренессанса, также уделяют особое внимание творчеству Стефано ди Джованни да Кортона, признавая его вклад в развитие живописи его родного города[35]. Однако в целом историография второй половины XX века и начала XXI века характеризуется более дробным, узкоспециальным подходом к проблемам тосканского ренессансного искусства. Изучаются такие основополагающие для нашего исследования

[34] Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio: e altri studi sul Quattrocento: 1910-1967. Sansoni, 1975. 248 p., Graziani A. Il Maestro dell'Osservanza // Proporzioni. – 1948, №2. - P. 75-88., Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957.120 p., Christiansen K. Early Renaissance Narrative Painting in Italy // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1983, №2; Christiansen K. Fourteenth-century Italian altarpieces. New York, The Metropolitan Museum of Art bulletin; 40,1982. Pp. 3-56., Chelazzi Dini G. Il Gotico a Siena. - Firenze, 1977., Chastel A. La pala ou le retable italien des origines à 1500. Editions Liana Levi, Paris, 1993. 300 p.

[35] Например, Edgell G.H. A history of sienese painting. - New York, 1932; Brandi C. Quattrocentisti senesi. - Milano, 1949; Colombier P. Sienne et la peinture siennoise. – Paris, 1955; Carli E. I pittori senesi. - Milano, 1970; Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance [1980]. - Indiana University Press, Bloomington, 1985; Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B. Pittura senese. - Milano, 1997; Lawrence Jenkens A. ed. Renaissance Siena. Art in context. Truman State University Press, Kirksville, Missoury USA, 2005. 208 p. и пр.

сюжеты, как, например, воздействие Черной смерти на сиенскую живопись (М. Мисс и его школа утверждали, что Сиена пострадала от чумы сильнее всех прочих итальянских городов, и это отразилось на всем дальнейшем существовании города [36]), влияние готического вкуса на творчество сиенских мастеров[37], условия, при которых живописцы Сиены работали и взаимодействовали с заказчиками [38], особенности иконографии святых, которых, в частности, изображал Сассетта[39]. К числу наиболее важных для нас исследователей можно отнести Х. Ван Оса, который внес большой вклад во всестороннее изучение сиенских алтарей [40], а также его учениц Д. Норман [41] и Дж. Стейнхофф [42], соединяющих социологический и историко-культурный подходы, столь необходимые для понимания устройства внутренней жизни города-государства.

Беспрецедентными на этом фоне являются труды Махтельт Израэлс [43], современной исследовательницы, специализирующейся на

[36] Van Os H. W. The Black Death and Sienese painting: a problem of interpretation // Art history. – 1981, Vol.4, №3 – P.237-249; Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, 1978.
[37] Scalini M., Guiducci A.M. Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. - Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014. - 248 p.
[38] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p.
[39] Cyril, J.W. The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500: an iconographic study. The University of Michigan, 1991. 221 p.
[40] Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p.
[41] Norman D. Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state. Yale University press, New Haven and London, 1999; Norman, D. Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555). - Yale University Press. 2003.
[42] Steinhoff J. Sienese Painting after the Black Death. - Cambridge University Press, 2007; Smith T.B., Steinhoff J.B. Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena. Great Britain, MPG Books group, UK, 2012. 233 p.
[43] Israëls M. New Documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, Siena // The Burlington Magazine, Vol. 140, No. 1144, 1998. pp. 436-444; Israëls M. Sassetta, Fra Angelico and Their Patrons at S. Domenico, Cortona // The Burlington Magazine, Vol. 145, No. 1208, Art in Italy (Nov., 2003), pp. 760-776; Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182, 200. Pp. 532-543; Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p.; Israëls M. Altars on the street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356–1456) // Renaissance Studies, Vol. 20, No. 2, Beyond the palio: Urbanism and Ritual in Renaissance Siena. April, 2006. - pp. 180-200; Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta) // I Tatti Studies, 2008. Vol. XI. Pp.77-114; Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p.; Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171; Israëls M. The

реставрации живописи, о созданных Сассеттой алтаре Мадонны делла Неве (1430-1432 гг., Флоренция, галерея Уффици) и алтаре из Борго Сансеполькро (1437-1444 гг., разделен на фрагменты, хранящиеся в различных музейных и частных коллекциях[44]). Ею впервые были собраны документальные свидетельства о заказах и проведены тщательные технико-технологические исследования произведений. Сформированный М. Израэлс корпус сведений не просто значительно расширил знания о двух конкретных произведениях Сассетты, но позволяет выстроить на его основе дальнейшее изучение работ мастера. В то же время, научного труда, в котором была бы приведена и целостно структурирована информация обо всех работах художника, их содержании и бытовании, отметим, по-прежнему нет, и задачу создать его мы ставим перед собой. Тот факт, что многочастные алтари и даже некогда цельные доски кисти мастера разделены между континентами, некоторые фрагменты утрачены, а другие – поменяли свою атрибуцию за последние сто лет, делает ее более трудной, кропотливой и амбициозной, но и полезной для других ученых, которые изучают сиенскую живопись. Одной из значимых задач нашей работы является формирование целостного и актуального представления о сиенском искусстве в первой половине XV века, поэтому особую ценность для нас имеют исследования общего характера [45] и монографии о художниках-учениках и современниках Сассетты, которые заимствовали черты его манеры, характерные детали и иконографические схемы.

О сохранении интереса к сиенскому искусству в целом и к Сассетте как к ведущей фигуре региональной школы в XV веке свидетельствуют

Berensons, photography, and the discovery of Sassetta // C. Caraffa (red.), Photo archives and the photographic memory of art history, Florence, 2011, pp. 157-168.

[44] подробнее об алтаре Борго Сансеполькро – см. в главе IV, разделе 4.2 нашего исследования.

[45] Несколько избранных исследований по теме, написанных в разные годы (в порядке создания): Berenson B. Essays in the study of Sienese painting. – New York, 1918; Brandi C. Quattrosentisti senesi. – Milano, Ulrico Hoepli-ed. 1949. 248 p.; Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, 1978; Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - Indiana University Press, 1985. 216 p.; Carli E. Arte senese e arte pisana. -Turino, 1996; Chelazzi Dini G. Five Centuries of Sienese Painting. From Duccio to the Birth of Baroque. - London, 1998; Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p.

выставочные проекты, проводившиеся в Европе и Америке[46]. Временем всплеска интереса к Ренессансу в Сиене можно назвать 1980-е годы, когда было организовано сразу несколько выставок, продемонстрировавших различные аспекты искусства этого тосканского художественного центра. Наконец, важным событием последнего десятилетия стала выставка, проведенная в 2010 году и посвященная истокам сиенского Возрождения, в каталоге которой есть специальный раздел о Сассетте как о «реформаторе» сиенской живописи[47].

Как можно заключить из нашего историографического обзора, со времен Кроу и Кавальказелле в литературе изменилась репутация и нашего героя, и сиенской школы в целом: из безнадежно устаревшего мастера Стефано ди Джованни превратился в одного из столпов и наиболее прогрессивных мастеров сиенского искусства. Однако основным недостатком существующих научных трудов, связанных с изучением творчества Сассетты, является тот факт, что названные нами фундаментальные исследования монографического характера [48] существенно отстают от появившихся новейших данных, не систематизированных с конца 1950-х гг. и хаотично разбросанных по статьям и каталогам выставок. В вышедших за последние полвека текстах порой доказательно опровергаются или, наоборот, значительно

[46] Volpe C. Il gotico a Siena: miniature pitture oreficerie oggetti d'arte. Exh. cat. / Palazzo Pubblico, Siena. – Florence, 1982; Angelini A., Bellosi L. Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo. / Exh. cat., Palazzo Chigi-Saracini, Siena. – Florence, 1986; Bagnoli A., Bartalini R. Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450. Siena, Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987. Ex.cat. Centro Di, Firenze. 1987. 207 p.; Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p.; Кустодиева Т. Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV - второй половины XVI веков. - СПб., 2002; Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. - London, 2007; Seidel M., a cura di. Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p.; Giuducci A.M., Toti E. Capolavori e restauri del Commune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Ex.cat 23 settembre 2010 - 9 gennaio 2011. 202 p.

[47] Galli A. Sassetta e il rinnovamento della pittura senese // Seidel M., a cura di. Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p. – pp.176-297.

[48] Pope-Hennessy J. Sassetta. - London, 1939; Berenson B. Sassetta. – Firenze, 1946; Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. Milano, Aldo Martinello editore. 1957. 120 p.

обогащаются сведения, приведенные у предшественников. Более того, в отдельных случаях, по мере погружения в изучение искусства Сиены и появления новых исследований, авторы отказывались от своих первоначальных утверждений, в том числе высказанных в монографиях или каталогах, но опровержения выходили в специализированных журналах в виде небольших статей[49] и тоже требуют систематизации.

На протяжении последних десятилетий корпус известных работ Сассетты был дополнен, некоторые датировки изменились, и не существует единого источника, который давал бы полную и достоверную информацию о местонахождении, состоянии, происхождении его произведений. Новые открытия нуждаются в обобщении, которое положило бы конец путанице, неизбежно возникающей при изучении творчества художника по ранним монографиям и современным статьям, зачастую дающим противоречивую информацию, и это лишний раз подтверждает необходимость проведения комплексного исследования творчества художника. Наконец, вопреки тому что в отечественных музейных собраниях присутствуют произведения сиенских мастеров-кватрочентистов, в том числе самого Стефано ди Джованни, ни полноценных монографических исследований, ни даже проблемных статей о художнике, написанных на русском языке[50], пока не существует.

---

[49] Например, в своей монографии Дж. Поуп-Хеннесси приписал кисти Сассетты цикл работ, посвященных св. Антонию, который впоследствии был признан выполненным мастером Оссерванцей, и спустя 17 лет выпустил опровержение в статье «Переосмысляя Сассетту». – Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p.; Pope-Hennessy J. Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine. – Oct., 1956. – Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings. – Pp. 365-380.

[50] Исключением являются публикации автора настоящей диссертации: Колпашникова Д.Д. Трактовка сюжета «Чудо Богоматери Снежной» тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале // Артикульт. издательство Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Российский государственный гуманитарный университет. М., 2016. № 3 (23). С. 41-46.; Колпашникова Д.Д. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки. Сассетта как пейзажист // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Изд-во СПбГУ. СПб., 2017. Том 7; Колпашникова Д.Д. Заказчица чуда. История Людовики Бертини и чудо Богоматери Снежной // Клио. СПб., 2017. №12 (132). С. 180-188; Колпашникова Д.Д. Святой соотечественник. К вопросу о формировании иконографии святого Бернардина в сиенском изобразительном искусстве середины XV в. // Клио. СПб. №3 (135). С. 149-156; Колпашникова Д.Д. Волхвы и вельможи в

Завершая историографический обзор, можно заключить, что **актуальность темы исследования** несомненна. В настоящее время наблюдается большой интерес к искусству региональных художественных школ Италии эпохи Возрождения; проводятся многочисленные выставки и конференции, посвященные этим проблемам. При этом тема сиенского кватроченто по-прежнему сохраняет определенные лакуны, которые заполняются силами ученых из разных стран. Творчество Стефано ди Джованни да Кортона до сих пор остается изученным фрагментарно и неровно. Для понимания вклада художника в развитие сиенской школы живописи необходим комплексный труд, в котором были бы собраны и последовательно рассмотрены все его произведения, тем более, что часть из них была доказательно приписана его авторству совсем недавно, а большинство созданных им алтарей, разделенные на отдельные мелкие фрагменты, распределены по музейным и частным собраниям всего мира, что также не способствует целостному пониманию творчества Сассеты.

Несмотря на то, что творчеству Сассетты на протяжении последних ста лет посвящали многочисленные специальные статьи, к нему обращались в общих исследованиях, каталогах выставок и монографиях, **степень научной разработанности темы** на данный момент представляется недостаточной. Оно не только по-прежнему изучено не полностью, но и требует строгой систематизации с учетом всех новейших исследований, изменивших прежние атрибуции его работ. Исходя из сказанного, основной **целью**, стоящей перед нами, является монографическое исследование, дающее достаточные сведения о творчестве Сассетты и его работах, позволяющее выявить основные этапы и направления его развития, особенности его творческого метода, оценить вклад этого художника в развитие сиенской школы живописи. Причины и следствие перемен, происходивших с художественным почерком Сассетты, также являются

произведениях Стефано ди Джованни да Кортона (Сассетты) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. М., 2018. №1. С. 144-158.

важным сюжетом нашего исследования, так как, помимо более глубокого погружения в биографию выдающего мастера, они позволяют увидеть общую ситуацию сиенского изобразительного искусства первой половины XV века.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

- очертить круг всех произведений, для которых подтверждено авторство Стефано ди Джованни да Кортона, дать им характеристику, соотнести их с контекстом и временем их создания;
- выявить основные особенности и проследить эволюцию творческого метода Стефано ди Джованни да Кортона на примере его произведений;
- предложить уточненную общую хронологию творчества художника;
- охарактеризовать место Стефано ди Джованни да Кортона в кругу представителей сиенской школы живописи XV века;
- оценить вклад Стефано ди Джованни да Кортона в развитие искусства в Сиене во второй половине XV века и очертить круг его последователей;
- рассмотреть специфику сиенской художественной школы середины XV века в контексте влияния на творчество конкретного ее представителя.

Предметом исследования стало творчество Стефано ди Джованни и его эволюция, формально-стилевые и образные характеристики его произведений. В более общем смысле диссертация касается развития сиенского изобразительного искусства первой половины XV века. В процессе исследования нами затронут и ряд теоретических вопросов, связанных с проблемами иконографии произведений религиозного искусства, взаимодействия церковной и светской культуры Возрождения, ренессансного патроната.

В роли **объектов исследования** выступают художественные памятники – прежде всего, произведения Стефано ди Джованни да Кортона (живопись, книжная миниатюра, напольная инкрустация, проект фресковой росписи), а также работы других тосканских мастеров-представителей

ренессансного искусства. В качестве прототипов и аналогий приводятся произведения европейского искусства XIV-XV веков. В ряде случаев объектами исследования становятся ранее опубликованные архивные документы – бухгалтерские книги, отчеты и прочие документы, подтверждающие вовлеченность художника в те или иные заказы.

Методологической основой исследования является комплексный подход к изучению творческого наследия Стефано ди Джованни да Кортона. Он включает в себя иконографический, типологический и сравнительный анализ. В связи с темой диссертации неотъемлемыми составляющими исследовательского подхода являются формально-стилистический метод, элементы культурно-исторического подхода и иконологического анализа, а также социологического анализа истории искусства. Произведения искусства рассматриваются в соответствии с хронологией своего создания и, исходя из поставленных задач, объединяются в группы по типологическому принципу.

Научная новизна диссертации заключена в том, что впервые в отечественной историографии проведен анализ творческого наследия Сассетты. Кроме того, все ранее составленные монографические исследования, посвященные Стефано ди Джованни да Кортона, устарели и зачастую противоречат современным представлениям о корпусе работ этого сиенского художника. В настоящем исследовании впервые объединены все произведения, для которых авторство Сассетты известно либо подтверждено к 2020 году. В исследовании учтена новейшая историография, включающая публикации на иностранных языках и выступления на международных конференциях, посвященных проблемам ренессансного искусства, материалы последних выставок. Помимо систематизации и планомерного описания произведений, принадлежащих кисти Стефано ди Джованни, которые предполагает заявленная тема, в рамках каждого из разделов исследования рассматривается одна из значимых проблем сиенской художественной жизни как части культуры

Ренессанса. К изучению в ряде случаев привлекаются малоизученные памятники из частных собраний или провинциальных музейных коллекций, получившие скудное освещение даже в зарубежной историографии.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Новая периодизация творчества Сассетты: 1423-1430 годы – ранний этап творческого формирования; 1430-1436 годы – плодотворный этап экспериментов; 1436-1450 годы – зрелый этап работы мастера, время активной деятельности его мастерской.
2. Варианты реконструкции несохранившихся или дошедших до наших дней во фрагментарном виде произведений Сассетты: центральной доски алтаря Евхаристии (1423-1426), Распятия (1433, фрагменты – в коллекции Киджи-Сарачини, Сиена), алтаря Мадонны Смирение (середина 1430-х гг., «Мадонна Смирение», Государственные музеи Берлина, образы свв. Маргариты и Апполонии, Национальная художественная галерея, Вашингтон, сцена Благовещения, разделенная на две отдельные панели, Художественный и исторический центр Фрик, Питтсбург), алтаря «Поклонение волхвов» («Путешествие волхвов» – музей Метрополитен, Нью-Йорк, «Поклонение волхвов» – коллекция банка Монте деи Паски да Сиена, палаццо Киджи-Сарачини, Сиена). Для последнего также сделано предположение о предназначении заказа и об изначальном формате.
3. Переосмыслен ряд ранних атрибуций: на основании стилистических принципов подтверждено авторство Сассетты по отношению к миниатюрам для так называемого «Римского молитвослова» (Городская библиотека, Сиена, конец 1420-х гг.), опровергнуто предположение о том, что доски со св. Николаем (Лувр, Париж) и св. Антония-аббата (коллекция банка Монте деи Паски, Палаццо Киджи-Сарачини, Сиена), а также фрагменты сюжета Благовещения (Архангел Гавриил, музей религиозного искусства Мареммы; Богоматерь, художественная галерея Йельского университета, штат Коннектикут) выполненные в середине 1430-х годов, могли относиться к алтарю Петрони. Предлагается трактовать изменение начертаний

гравированных нимбов в моленных образах Сассетты, встречающееся не ранее середины 1430-х годов (дополнение нимба расходящимися лучами, обозначающими сияние), в качестве одного из вспомогательных атрибуционных признаков.

4. Образ Богоматери Смирение, который Сассетта предложил как нетрадиционную, но эстетически близкую для сиенского искусства новую иконографию, не просто активно тиражировался его мастерской во второй половине 1430-х-1440-х годах, но стал новым каноном для местной художественной школы.

5. Сассетта продемонстрировал новый для сиенской школы живописи формат взаимодействия с патроном, в рамках которого художник участвовал в обсуждении программы росписи и оформления заказа. В пределле алтаря Богоматери Снежной (1430-1432 гг., Флоренция, галерея Уффици) в качестве портретов заказчицы полиптиха, донны Людовики Бертини, а также ее супруга Турино ди Маттео и ее духовника Антонио Казини. Есть основания полагать, что заказчиком алтаря «Поклонение волхвов» был сиенец Джованни ди Гуччио Бикки, а компактный полиптих «Мадонна Смирение» был, вероятно, создан по заказу одной из представительниц старых сиенских семей.

6. Стефано ди Джованни да Кортона, несмотря на его принадлежность к архаизирующей по общеитальянским меркам сиенской школе живописи и тяготение к готицизирующему детализированному искусству, являлся подлинно ренессансным мастером. Одно из подтверждений тому – его активная и успешная мастерская, близкая по структуре к флорентийской боттеге и задавшая вектор развития для сиенской живописи середины-второй половины XV века.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы и выводы исследования могут быть использованы в научно-практической работе специалистов по истории итальянского искусства XV века и по истории живописи эпохи Ренессанса; в музейной научно-

исследовательской, хранительской, экспозиционной, просветительской деятельности; в образовательном процессе при составлении лекционных курсов по истории искусства эпохи Возрождения, по истории культуры Ренессанса.

Апробация работы. Диссертация была подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. Отдельные положения диссертации были изложены в докладах на международных, всероссийских и межвузовских научных конференциях: «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» (2016, РГГУ, Москва), «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (2016, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; 2018, МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва); «Биография, автобиография, автопортрет в культуре Возрождения» (2016, МГУ имени М.В.Ломоносова, Москва); «Искусство в движении/Moveable Art» (2018, НИУ ВШЭ, Москва); «VI Даниловские чтения» (2019, РГГУ, Москва), а также нашли отражение в публикациях автора.

Глава 1. Стефано ди Джованни ди Консоло да Кортона (Сассетта): формирование творческого метода художника

Для более объемного понимания феномена творчества Стефано ди Джованни необходимо составить представление об историческом контексте, в котором оно развивалось. Целый ряд причин не позволял Сиене после Черной смерти 1348 года полностью восстановить свои прежние силы и вернуться в те времена, когда сиенские банкиры давали ссуды самим римским папам. Препятствия можно условно разделить на внутренние и внешние. К первым относятся уменьшение населения, ослабление политических институтов, разобщённость, царившая в обществе как между различными социальными слоями (деление сиенцев на народ и знать, *пополо* и *нобилей*, в значительной степени определяло жизнь города и отражало более глобальную ситуацию противостояния гвельфов и гиббелинов), так и внутри них, между отдельными родами и сторонниками различных партий. Основными внешними проблемами были агрессия городов-соседей (прежде всего, Флоренции) и тяготившее Италию противоборство папы римского и императора Священной Римской империи.

После пережитых трагических событий в городской среде появилась тенденция к обострённой религиозности, истовой набожности [51] . Богобоязненность зачастую принято считать средневековой чертой сознания, тогда как человек Ренессанса приходил в церковь скорее за общением, чем ради молитвы. Однако для сиенской истории конца XIV-XV веков массовые общегородские проповеди, в том числе на центральной площади перед коммунальным дворцом — распространённые эпизоды, выразительно отражающие своеобразие уклада городской жизни, который наглядно демонстрировал свое тяготение к порядкам, бытовавшим до

[51] Steinhoff J. Sienese Painting after the Black Death. - Cambridge University Press, 2007. – p. 64.

эпидемии, к размеренности и благополучию, сопровождавшим развитие Сиены до середины треченто, а также стремление к объединяющим коллективным действиям – они ассоциировались со стабильностью и защищенностью, которых так не хватало.

В.И. Рутенбург не случайно назвал Сиену второй половины XIV века «городом резких социальных потрясений» [52] . После череды бурных социальных конфликтов в 1355 году власть перешла к Правительству (Монте) Двенадцати Синьоров, состоявшему из двенадцати нобилей и двенадцати глав цехов под управлением Капитана народа, которого также называли Гонфалоньером справедливости. Однако изменение структуры не повлияло на фактическую олигархическую структуру власти, и в 1368 году, после затяжных трудностей, на смену пришло более «народное» Правительство Пятнадцати Реформаторов, подкрепленное Советом Реформаторов, который включал триста горожан-пополанов — по сто человек от каждой трети города, терции [53] . Тем не менее, Сиене было непросто существовать без главы города, тогда как её окружали города-государства с более выраженной вертикалью власти, и в 1385 году новое правительство также пало; начался тёмный период сиенской истории. Силы города были подкошены финансовым кризисом и претензиями флорентийцев на сиенские земли, в частности, на город Монтепульчано. К новому столетию город подошёл истощённым чередой недолговечных коалиционных правительств, лишь усугублявших его состояние.

Стремление Сиены перейти к более демократическому, коалиционному устройству неоднократно приводило к осложнениям, но все же позволило ей сохранить республиканские порядки вплоть до конца XV века, в то время как Флоренция, переживавшая сходные народные волнения,

[52] Рутенбург В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. Очерки. -Л., 1987. – С.72-102. Цит.по Романчук А.В. Общественные идеи и представления в художественных образах Флоренции и Сиены второй половины XIV века. Автореф. дисс... канд. истор. наук. - СПб, 2001. – С.4.

[53] Дмитриева М. И. Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. - СПб., 2013. - С.37

в результате фактически повернула в сторону синьории. До 1487 года власть в Сиене была автономной и принадлежала местному самоуправлению, Совету Двенадцати. При этом на протяжении значительной части кватроченто те или иные правители пытались навязывать Сиене с ее нестабильной внутренней системой управления свою волю: сначала, в 1399-1404 годах, миланский герцог Джан Галеаццо Висконти (1351-1402), затем король Неаполя Владислав I Дураццо (1377-1414), после него — ставший императором Священной Римской империи Сигизмунд I Люксембургский (1368-1437)[54]. Впрочем, визит короля Сигизмунда принес немало пользы городу: он временно вернул в Тоскану мир, настояв на заключении в 1433 году соглашения, по которому Флоренция, Лукка и Сиена сохраняли за собой все территориальные завоевания и отказывались от претензий на чужие земли. Это обеспечило Сиене двадцать лет без столкновений с соседями — драгоценные мирные годы для развития и созидания.

Столь же непростой была и сиенская художественная жизнь, однако, по сравнению с бурно меняющейся и обновляющейся политической ситуацией, она напоминала скорее зарастающий ряской тихий пруд: после Великой чумы в живых остался лишь небольшой процент живописцев сиенской школы, ранее активно развивавшейся. Уцелевшие художники тщательно повторяли работы великих мастеров-предшественников, прежде всего, Дуччо и Симоне Мартини, а горожане окружили их творения особым пиететом (и, в соответствии с распространенной христианской практикой того времени, они позволяли себе любоваться на особенно ценные молитвенные образы, такие, как «Благовещение» кисти Мартини, только по особым церковным праздникам, в остальное время закрывая образ занавесом [55]). После 1348 года состоятельные сиенцы потеряли свой достаток и власть. Люди, ранее близкие к Правительству Девяти,

[54] О присутствии Сигизмунда в Сиене мы будем говорить более подробно в соответствующем разделе нашего исследования (раздел 3.3. Поклонение волхвов (1433-1435))
[55] Кустодиева Т.К. Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV - второй половины XVI веков. Каталог выставки. - СПб., 2002. 103 с. - С.14.

выступавшие в качестве основных заказчиков, за чей счет был построен Дуомо, перестали определять вектор развития художественной жизни Сиены[56]. В первой половине XIV века наиболее крупные заказы в Сиене и контадо были коммунальными, а частные лица в основном заказывали скромные по размеру образа для домашнего благочестия. В своих предпочтениях они придерживались образцов сиенского треченто.

Значительная консервативность сиенской школы живописи во второй половине XIV-начале XV веков, тем не менее, не отменяла внутренней эволюции, а также восприятия внешних импульсов. Некоторые художники (например, Бартоло ди Фреди, Таддео ди Бартоло, Липпо Ванни, Паоло ди Джованни Феи и другие) в своих работах демонстрировали частичную вовлеченность в художественную жизнь за пределами Сиены, предлагая свою трактовку и ренессансных новшеств, и черт интернациональной готики. Одним из первых и наиболее активным, последовательным и самобытным представителем сиенской школы новой волны – того движения, что можно сопоставить с Серебряным веком, наконец наступившим после сиенского Золотого века Дуччо, Лоренцетти и Симоне Мартини – можно назвать Стефано ди Джованни на Кортона.

Начало его творческой деятельности примерно совпадает с периодом, когда город снова получил возможность восстановить былое благополучие. После смерти Владислава I Дураццо в 1414 году наступили шестнадцать мирных лет без войн и восстаний, которые позволили горожанам развить торговые связи и расширить территорию Сиены бескровным путем. Лэнгтон Дуглас полагал, что достаток и временное умиротворение дали сиенцам начала XV века чувство внутренней свободы. В качестве одного из ее проявлений он приводил обращение университетских сиенских гуманистов к античной культуре [57] . Сиена никогда не упускала возможности напомнить о своём античном

[56] Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p.30.
[57] Douglas L. A History of Siena [1902]. - London, 2000. - P. 181.

происхождении, и новые знания лишь расширяли кругозор её просвещённых горожан, делая их чувство прошлого острее и ярче. Возвращению к былому процветанию сиенцев способствовал также тот факт, что в 1423-1424 годах в городе прошел Вселенский церковный собор, на который съехались церковнослужители из всех христианских земель[58] – для Сассетты, в чем нам еще предстоит убедиться, это время также оказалось успешным.

Однако неверно было бы говорить о первой половине XV века как о всецело благополучном периоде, утверждать, будто Сиена была охвачена выраженным гуманистическим движением, или провозглашать сиенскую живопись того периода беспрецедентной и непревзойденной. Реальное античное прошлое окрашивало не все стороны жизни города, а республиканская политическая ситуация не позволила появиться двору и придворной культуре, которые были бы пронизаны изысканной атмосферой интернациональной готики, привлекательной для горожан. Напротив, память об относительно недавнем собственном прошлом, о великих свершениях местных жителей на различных поприщах и их славе, вкупе с возведением прошлого в культ, способствовали сложению неповторимого индивидуального облика сиенского искусства в XV столетии. Его путь заключался не в поиске нового, по примеру флорентийских мастеров, а во внимательном и бережном отношении к традиции, верности идеалам своих предшественников, и, в то же время, в любопытстве к миру вокруг и готовности заимствовать лучшее, подходившее для того, чтобы вплести его в канву сиенского художественного языка.

[58] Вселенский собор, проходивший в Сиене в 1432-1433 годы, был перенесен туда из Павии, в котором он планировался по указанию папы Мартина V (1368-1431, папа Римский с 1417 по 1431 гг.) до начала эпидемии чумы в 1432 году. Сиенский собор был вычеркнут из списка Вселенских соборов, так как принятые на нем решения впоследствии заклеймили как еретические: при неполном кворуме были осуждены последователи еретических учений Яна Гуса, Джона Уиклиффа, Антипапы Бенедикта XIII; было принято решение о переносе переговоров с греками и другими восточными Православными Церквями (впоследствии по этим вопросам были достигнуты компромиссы во время Флорентийского собора, проходившего 1438 по 1445 год).

О биографии Стефано ди Джованни известно не так много: помимо немногочисленных сухих фактов, таких, как записи в приходских книгах и бухгалтерские отчеты, не сохранилось материалов, позволяющих более полно и подробно представить себе жизнь этого художника раннего Ренессанса – ни писем, ни дневников, ни мемуаров современников, в которых бы упоминался мастер. Впрочем, на основании достоверных документальных свидетельств мы можем восстановить основные эпизоды его жизни и даже дополнить биографию художника подробностями, касающимися отдельных периодов его деятельности.

Дата рождения Стефано ди Джованни – 1392 год – принята специалистами как наиболее вероятная, хотя в период 1389-1409 гг. в Сиене и сиенском контадо крестили четверых мальчиков под именем Стефано ди Джованни[59]. Его родители, незнатные уроженцы Кортоны Джованни ди Консоло и донна Джакома, в чем сходятся исследователи, вскоре после появления сына переехали в Сиену[60]. Примечательно, что прозвище «Сассетта», которое широко используется применительно к художнику, появилось только в XVIII веке и никак не связано с городом Сассетта, находящемся в тосканском регионе Маремма. Неизвестно также, связана ли этимология прозвища Sassetta с итальянским словом *sasso*, камень.

Первый документированный заказ, выполненный Стефано ди Джованни, алтарь Евхаристии для гильдии шерстянников (1423-1426 гг., разделен на фрагменты, хранящиеся в Национальной Пинакотеке, Сиена, Национальной галерее Виктории, Мельбурн, Барнард Кастл, Музей Боуз, Музее изящных искусств, Будапешт, Ватиканской Пинакотеке, Ватикан), поступил к нему в 1423 году, и его ответственность и масштаб заставляют нас предполагать, что уже к тому моменту он был достаточно известным в Сиене мастером.

---

[59] J. Pope-Hennessy. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p.37. Автор цитирует итальянского исследователя Баччи, который расшифровывал надпись в приходской книге как “Stefano di Giovanni si battezzò adì xxxi di dicembre fu chonpare manna Giovanna del Nero”.

[60] J. Pope-Hennessy. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p.5.

Сассетта стал членом гильдии художников после 1426 года, скорее всего, спустя два года. Сохранилась запись от 1426 года, в которой он назван *dipentore*, живописец [61], тогда как после 1428 года в документах его называли, как и всех членов гильдии, *maestro* – мастером. Далеко не все многочисленные заказы, выполненные им за почти тридцать лет подтвержденной творческой деятельности, можно отследить по сохранившимся документам: в особенности это касается небольших алтарей или отдельных досок, тогда как создание его крупных полиптихов, таких, как алтарь Богоматери Снежной (1430-1432 гг.) и алтарь Борго Сансеполькро (1437-1444 гг.), сопровождалось значительным количеством договоров и счетов, что позволяет с относительной точностью говорить об обстоятельствах и времени их создания. Бухгалтерские документы демонстрируют, что труд этого сиенского художника ценился весьма высоко.

Нет оснований сомневаться в том, что Стефано ди Джованни имел большую собственную мастерскую, в которой ученики помогали выполнять крупные заказы, а в дальнейшем продолжали работать в манере, которую переняли у своего наставника. В заключительной главе нашего исследования мы остановимся на теме влияния Сассетты на развитие сиенской школы живописи и укажем художников, которые, наиболее вероятно, обучались под его руководством.

В документах упоминается, что Стефано ди Джованни несколько раз становился крестным отцом. В 1439 году он приобрел три четверти дома в районе Камолиа, оставшуюся четверть – арендовал[62]. В 1440 году Стефано ди Джованни взял в жены Габриэллу ди Буччо ди Бьянкардо. У них было трое детей, которые, вероятно, воспитывались в его мастерской. Старший сын, Джованни ди Стефано, стал художником и скульптором. Подобно

[61] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – P.37. “1426, II Nov.: Martino Crescenzio di Giovanni di Bartolomeio maestro di legniame si battezzò adì xi di novembre fu chonpare Stefano di Giovanni dipentore”.
[62] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 111.

Сассетте, он создал несколько эскизов для напольных инкрустаций в сиенском Дуомо, а также, как считается, к нему обращались для изготовления правой руки к скульптуре св. Иоанна Крестителя работы Донателло (1457 г., Дуомо, Сиена)[63]. Он и продолжил дело отца, когда тот умер в 1450 году от простуды или воспаления легких, которую получил, выполняя ответственный заказ коммуны – роспись одного из главных въездов в город, Порта Романа.

Набор достоверных дат может позволить нам судить о Стефано ди Джованни как о продуктивном востребованном мастере, активно работавшем в первой половине XV века и постепенно добившемся успеха и признания не только в Сиене, но и за ее пределами; выполнявшем коммунальные и частные заказы, воспитавшем следующее поколение живописцев. Однако более глубокое изучение его творчества позволяет познакомиться с ним как со сложной яркой личностью эпохи Возрождения и с его творческими и духовными исканиями, которые проходили на фоне истории Сиены и наглядно отразились в его художественной манере, менявшейся на протяжении его творческого пути.

Нет сомнений, что в 1430-1440-е годы Сассетта считался ведущим мастером своего города: именно ему был поручен сложный заказ на выполнение главного алтаря для церкви Сан Франческо в Борго Сансеполькро (1437-1444 гг., фрагменты полиптиха разделены между различными музейными и частными собраниями[64]), ставший наиболее значимым шедевром художника, и только ему коммуна Сиены могла поручить живописное оформление основного въезда в город. Однако, как констатировал К. Кристиансен, тот факт, что последний полиптих мастера не такой «дерзкий и новаторский по сравнению с его предыдущими

[63] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 16.
[64] Подробнее об алтаре Борго Сансеполькро – см. в соответствующем разделе нашего исследования (4.2).

работами» [65], говорит о том, что он все больше выбивался из русла ренессансного искусства, стремясь обратно к образности сиенского треченто.

Как уже говорилось ранее, достоверных свидетельств о жизни Сассетты до 1423 года не сохранилось, но, очевидно, что, живя в Сиене, он воспитывался на традициях сиенской школы живописи, прежде всего, на произведениях его великих предшественников-тречентистов: Дуччо, Пьетро и Амброджо Лоренцетти, Симоне Мартини. В результате жестокой эпидемии Черной смерти 1348 года в Сиене не только прервались многие творческие династии, но и были утрачены некоторые художественные произведения. Немногие выжившие живописцы, прежде всего, Липпо Мемми, родственник Симоне Мартини, а также другие его современники, основывали новые боттеги, где передавали своим ученикам представления о сиенской традиции. Возможно, в одной из таких боттег и прошел обучение наш герой.

Брюс Коул выделял два направления среди мастеров второй половины XIV века в Сиене: тех, кто тщательно сохранял и имитировал стилистические принципы мастеров прошлого (например, Никколо ди Сер Соццо, Лукка ди Томме), и тех, кто более открыто подходил к возможности нового взгляда на сиенское художественное наследие и формирование индивидуального стиля (Бартоло ди Фреди, Паоло ди Джованни Феи и др.)[66]. У какого-то из представителей этого, второго после катастрофы, поколения мастеров и получал свои первые уроки Стефано ди Джованни. Предполагают, что его наставником мог быть Паоло ди Джованни Феи, Андреа ди Бартоло или Бенедетто ди Биндо[67] – видные местные мастера, в своем творчестве продолжавшие традиции сиенского «золотого века», не

[65] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 385 p. – p. 63.
[66] Cole B. Italian art 1250-1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society. Harper&Row, USA, 1987. 294 p. – p.9.
[67] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p., p. 13.

чуждые готических декоративных приемов и использования активных колористических решений. Джон Поуп-Хеннесси [68] и Карл Брэндон Стрелке[69] полагали, что им мог быть именно Бенедетто ди Биндо (ок. 1380-1385-1417 гг.), ученик Таддео ди Бартоло (1362-1422 гг.), в своих произведениях придерживавшийся эстетики сиенского треченто.

Однако, как мы уже отмечали ранее, в городе существовало и иное направление – мастера, нацеленные на дальнейшее развитие местной школы живописи и заинтересованные в формировании индивидуального стиля. К ним относился Паоло ди Джованни Феи (ок. 1345-1411 гг.) [70], работавший в рамках интернациональной готики, но обращавшийся также и к старым традициям сиенского искусства; по формулировке Ч. Бранди, его творчество демонстрировало пример «благоразумного усмирения пламенеющей северной готики в умеренном климате Симоне Мартини»[71]. М. Босковитц отмечал «значительную оригинальность, современность композиционных схем и богатство реалистических деталей» [72] в произведениях Паоло ди Джованни Феи. Этот художник, прошедший обучение в мастерской Бартоло ди Фреди (ок. 1330-1410 гг.) и обладавший «ярко выраженным авторским стилем» [73], получал многие престижные заказы и держал большую мастерскую. Нам кажется более вероятным, что Стефано ди Джованни мог стать одним из его учеников, так как не только время его обучения совпадает с периодом активности этого мастера, но и стиль Сассетты, особенно на ранних этапах его творчества, наглядно демонстрирует преемственность по отношению к Феи. Но достоверно сказать, кто был его наставником, все же пока невозможно, поскольку не

[68] Pope-Hennessy J. Sassetta. Chatto & Windus, London, 1939. – 238 p. – P.17.
[69] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.63.
[70] Подробное рассмотрение творчества Паоло ди Джованни Феи см. в диссертации Mallory M. Paolo di Giovanni Fei. New York, Columbia Univ., Phil. Diss., 1965. 301 p.
[71] Brandi C. Quattrosentisti senesi. – Milano, Ulrico Hoepli Ed. 1949. 248 p. – p. 25.
[72] https://www.nga.gov/collection/artist-info.1276.html (дата обращения: 12.03.2020).
[73] Pope-Hennessy, John & Kanter, Laurence B. The Robert Lehman Collection I, Italian Paintings. — New York, Princeton: The Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press. — Vol. 1987. — Pp. 38-39.

обнаружено ни одной его ученической работы и ни одного произведения старшего художника, к которому мог приложить руку Сассетта.

Тем не менее, мы можем представить себе основные этапы его формирования в условиях Сиены конца XIV-первой половины XV веков. Молодой Стефано ди Джованни, состоя в мастерской одного из крупных сиенских художников рубежа XIV-XV веков, должен был пройти путь от подмастерья до доверенного лица мастера [74]. Сассетта, скорее всего, с юности помогал в мастерской, сперва выступая в качестве подмастерья, но постепенно брал на себя все более ответственные задания, наблюдая, изучал различные техники, пока, наконец, не получил возможность прорабатывать незначительные детали живописных работ. После смерти Паоло ди Джованни Феи (в 1411 г.), если рассматривать его в качестве наставника Сассетты, юноша мог начать работу подмастерьем одного из старших учеников или начать свою самостоятельную карьеру.

Примечательно, что Паоло ди Джованни Феи был знаменит в Сиене не только благодаря своим многоцветным алтарным образам, удивительно тонко украшенным золотой чеканкой («Рождество Марии», 1381 г., Сиена, Национальная Пинакотека; «Вознесение Марии», ок. 1385 г., Вашингтон, Национальная галерея; «Введение Марии во храм», 1398 г., там же), но и своей политической активностью – художник даже входил в один из составов Совета республики, а затем занимал другие республиканские чиновничьи посты. Вероятно, его знакомство с влиятельными сиенцами отчасти обусловило его востребованность и высокую стоимость поступавших ему престижных заказов.

Для Италии тех лет характерна тесная связь мастера с обществом, «“негерметичность” его мира, встроенного в общую систему существовавших социально-экономических отношений» [75]. В эпоху

[74] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p. – p. 70.
[75] Головин В.П. Мир художника Раннего Итальянского Возрождения. – М., Новое литературное обозрение, 2003. 288 с. – с.6.

кватроченто в консервативной по своим нравам Сиене более, чем во многих других итальянских художественных центрах, сохранилось традиционное, стереотипное отношение к художнику как к ремесленнику, умелому исполнителю, продолжающему традиции прошлых поколений мастеров. Личность самого художника в большинстве случаев оставалась вторичным фактором при создании произведений, и особенно интересно, что совсем не редкой для Сиены ситуацией было совмещение одним человеком творческой и политической, дипломатической, торговой деятельности. Таким образом, человек продолжал семейное дело, которому его обучали с детства, и проявлял то, что воспринималось «скорее как умение, а не талант»[76]. Тем сложнее был переход сиенских мастеров к цеховой структуре и системе, предполагавшей полноценное участие в жизни сообщества, следование внутреннему «кодексу чести» и заработок исключительно посредством творчества.

Ценные сведения о реалиях повседневной жизни представителей сиенской школы живописи содержит исследование Х.Б. Дж. Маджинниса «Мир раннего сиенского художника» [77], которое, хоть и опирается на документы периода треченто, все позволяет представить себе такие рутинные моменты, как распределение обязанностей между главами мастерских и их учениками, оформление договоров и стоимость работ. Начало кватроченто оказалось не самым благополучным временем для большинства сиенских художников и скульпторов. Историк искусства Джордж Гарольд Эджелл, посвятивший отдельное исследование сиенской живописи и много работавший с городскими архивами, отмечал, что документы свидетельствуют о печальной картине: в условиях небольшого количества заказов мастера соглашались на любую, даже самую низкооплачиваемую работу, в том числе за пределами Сиены, лишь бы

[76] Ibid, c. 39-43.
[77] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p.

прокормить свои семьи[78]. Стефано ди Джованни да Кортона, благодаря репутации, созданной его наставником, кем бы тот ни был, и связям, полученным во время работы в его мастерской, уже в первые годы своей автономной творческой деятельности с большой вероятностью получал достаточно заказов, чтобы обеспечить себя и создать себе хорошее имя. К тому моменту, как художнику была поручена его первая из дошедших до нашего времени значительных работ, он, судя по всему, успел много и успешно потрудиться для частных заказчиков – об этом позволяет судить особая значимость этого заказа – алтаря Евхаристии (1423-1426 гг.).

С наступлением кватроченто храмы Сиены только начали вновь пополняться новыми алтарными образами, дома – украшаться фресками, на улицах стала появляться скульптура. И гильдии, и частные лица становились богаче и могли себе позволить создание произведений религиозного искусства: постепенно художники вновь становились востребованными. Более того, с начала XV века художественную жизнь Сиены обогащали своим влиянием мастера, приглашенные из других городов и художественных центров. Каждое появление «нездешних» художников или скульпторов становилось по-своему исключительным событием и обладало значительным резонансом: консервативные сиенцы избирательно подходили к поручению заказа «чужеземцу».

Среди крупных имен на формирование молодого художника и его современников[79] оказал влияние Спинелло Аретино, мастер из Ареццо, работавший во флорентийской манере. В 1408 году он выполнил фрески в сиенском Палаццо Пубблико: его цикл росписей в Зала ди Балия на тему жизни папы Александра III познакомил сиенцев с флорентийскими приемами повествовательной, подробной, но четко структурированной настенной живописи. Также в первые десятилетия XV века городские

[78] Edgell G.H. A history of Sienese painting. New York, the Dial Press Inc. MCMXXXII 1932. 302 p. – pp.186-187.

[79] Прежде всего, на его старшего современника, сиенского художника Таддео ди Бартоло, в то время также работавшего над художественным оформлением Палаццо Пубблико.

заказы (Фонтан Радости – 1412-1419 гг., затем – декорации фасада сиенского Дуомо) выполнял известный скульптор Якопо делла Кверча, сиенец по происхождению, работавший во многих итальянских городах. Как отмечал В.Н. Лазарев, «непонятно, как на фоне столь консервативного искусства, каким было искусство Сиены <первой половины XV века>, мог появиться Кверча, мастер, поражающий смелостью своих художественных исканий»[80].

Одним из крупнейших монументально-декоративных проектов города стало оформление купели сиенского баптистерия, в конкурсе на отделку которой в 1416 году участвовали и Кверча, и знаменитый флорентийский скульптор Лоренцо Гиберти. В 1423-1427 годах, в первые годы творческой самостоятельности Сассетты, к ним присоединился Донателло, который выполнил для баптистерия беспрецедентную по своей драматической силе и формальному решению бронзовую плиту «Пир Ирода», а также аллегории Веры и Надежды. На основании тех изменений, которые прослеживаются в сиенском искусстве второй-третьей четверти XV века, можно заключить, что Донателло оказал сильнейшее воздействие на своих коллег-сиенцев. В их произведениях отчетливо заметно как прямое подражание, так и просто стремительное обновление художественного языка под впечатлением от знакомства с новыми пространственными и драматургическими приёмами флорентийского искусства.

В 1425 году в Сиене работал еще один его видный представитель, Джентиле да Фабриано, который создал на фасаде палаццо Нотаи на центральной площади города фреску «Богоматерь с младенцем», не сохранившуюся до наших дней. Во многих произведениях Стефано ди Джованни прослеживаются характерные для работ Джентиле нарядность и куртуазная утонченность, а также подробно прописанные пейзажные мотивы, в которых метко переданные атмосферные эффекты способствуют созданию лирического настроения.

[80] Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. - М., 1979. 510 с.

Зачастую сиенцы воспринимали наиболее характерные черты, присущие работам флорентийских мастеров: композиционные схемы, отдельные способы применения перспективы, действуя скорее формально, чем вникая осмысленно в теоретические основы флорентийского искусства. Как метко сказал Кит Кристиансен, «естественное недоверие к флорентийским достижениям шло рука об руку с острой восприимчивостью к местным традициям»[81]. В Сиене в 1420-е годы, действительно, даже с социальной точки зрения, все еще сохранялись предубеждения по отношению к приезжим мастерам, которых ограничивали в работе над общественно значимыми заказами (и по-прежнему сохранялся налог для «чужеземных» художников, утвержденный в XIV веке [82]), однако гуманистические идеалы, проникавшие в город вместе с Лоренцо Гиберти, Спинелло Аретино, Донателло, а также с путешествовавшими уроженцами Сиены, меняли мировосприятие сиенцев, приближая к ним культуру Ренессанса.

Непримиримое противостояние между Флоренцией и Сиеной способствовало явному антагонизму в сфере искусства. Тем не менее, мы не можем отрицать факта художественного обмена, происходившего между двумя центрами, как и того, что их мастера могли быть знакомы между собой или хотя бы видеть работы друг друга. Территориальная близость городов, а также обоюдная художественная активность, востребованность их представителей в менее значительных тосканских центрах обеспечивали осведомлённость мастеров о новейших творческих успехах их коллег. В свою очередь, Лоренцо Гиберти писал в третьей части своих

[81] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 4.

[82] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p. – p. 85. – Наиболее ранняя сохранившаяся версия устава сиенской гильдии св. Луки (от 1356 года) утверждала налог для несиенских художников и скульпторов, выполнявших работу в Сиене. Им полагалось платить гильдии по одному флорину за каждый день работы и до начала работы оставлять аванс в виде 25 флоринов. Таким же штрафом облагались те сиенские художники, которые подвели своего партнера, с которым взялись за выполнение совместного заказа, и по какой-то причине были вынуждены прервать свою работу.

«Комментариев»: «Очень многими живописцами обладал город Сиена и был очень богат удивительными талантами», «в городе Сиене были превосходнейшие и ученые мастера»[83].

Сассетта, живописец, воспитанный в Сиене, где наибольшим сокровищем почитались «Маэста» Дуччо и «Благовещение» Симоне Мартини, разделял любовь сиенцев к золотым фонам и хрупким, но возвышенным образам святых с чуть раскосыми глазами, представленных в изящных позах. Но, в то же время, Сассетта не был готов отрицать новые веяния, которые получал из флорентийского и северного искусства, проходившего через Сиену. Кроме того, предполагается, что в 1423-1424 гг. Сассетта предпринял поездку во Флоренцию, которая расширила его горизонты и воодушевила на эксперименты.

Традиционно принято считать, что поездка во Флоренцию могла стать единичным событием в жизни сиенского художника (так, в первой половине XX века в этом контексте можно чаще всего встретить похожее определение: «…как и большинство сиенцев пятнадцатого столетия, он путешествовал мало и провел не насыщенную событиями жизнь в его родном городе»[84]), но мы склонны согласиться с Китом Кристиансеном, допустившим, что Сассетта вполне мог бывать в городе, расположенном менее чем в ста километрах от его дома, и в 1423-1424 гг., и даже раньше[85]. Торговля, дипломатические взаимоотношения, даже родственники, живущие в соседнем контадо, – можно перечислить множество поводов, которые сподвигали сиенцев отправляться в недалекое путешествие до Флоренции. Было бы логично, если любознательный, не обремененный семьей и бытом, амбициозный мастер время от времени там бывал.

---

[83] Гиберти Лоренцо. Комментарии // Мастера искусства об искусстве. – Эпоха Возрождения / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова. – М., Искусство, 1966. – С.153-155.

[84] Edgell G.H. A history of Sienese painting. New York, the Dial Press Inc. MCMXXXII 1932. 302 p. – p.188. – так автор характеризует жизнь Стефано ди Джованни.

[85] Christiansen K. Notes on 'Painting in Renaissance Siena' // The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1044 (Mar., 1990), pp. 205-213. – p. 205.

Впрочем, нужно признать, что на тот момент во флорентийской живописи лишь назревала художественная революция, переход от готического искусства к подлинно ренессансному[86]: в 1423 году Джентиле да Фабриано только закончил свое «Поклонение волхвов» (галерея Уффици, Флоренция), а Мазаччо и Мазолино да Паникале выполнили свою первую совместную работу, алтарь с Богоматерью, Младенцем и св. Анной, к 1425 году (галерея Уффици, Флоренция). Характерно, что во Флоренции, где наиболее активно шли поиски нового языка и укоренялись приемы ренессансной живописи, второе десятилетие XV века было именно периодом подготовки к великолепному рывку, к невероятно продуктивному и насыщенному творческому этапу.

Выполнение нескольких важных сиенских заказов флорентийцами само по себе является доказательством готовности контадо к новому этапу эволюции здешнего искусства и к тому, чтобы соответствовать темпам развития соседних художественных школ. Из этого факта можно заключить, что «их [флорентийцев] мастерство произвело столь сильное влияние на небольшую группу талантливых сиенских художников, что это преобразило давнее сиенское заигрывание с флорентийским искусством в нечто более глубокое и серьёзное»[87].

Таким образом, разумно предположить, что в уже первой половине 1420-х годов Сассетта был мастером, получившим, как и все сиенские мастера его времени, больше возможностей для знакомства с новыми веяниями в живописи и скульптуре, а впоследствии, вполне логичным образом, уже на раннем этапе своего творчества он стал уверенно интегрировать их в искусство, традиционное для Сиены. В его произведениях, как у одного из наиболее талантливых сиенских художников XV века, будут наиболее показательно, интересно и глубоко

[86] Cole B. Italian Art 1250-1550: The Relation Of Renaissance Art To Life And Society. - London, 1987.
[87] Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - USA, Indiana Unipress, 1985. - P.23.

отражены следствия этого разнообразного и многостороннего влияния, результаты переживаний нового визуального опыта.

Расширение профессионального кругозора и багаж впечатлений, связанных со знакомством с современным флорентийским искусством, стилевые изменения, происходившие на этой почве в живописи Сассетты – все это может лечь в основу периодизации его творчества. Нам представляется наиболее корректным выделение следующих этапов становления и развития художественной манеры мастера:

- 1423-1430 годы – период становления, освоение традиций сиенского искусства и знакомство с флорентийскими новшествами,
- 1430-1436 годы – период наибольшей активности, связанный с творческими экспериментами и освоением новых техник и форматов.
- 1436-1450 годы – период зрелости и интенсивной работы боттеги Сассетты.

В нашей работе мы уточним временные рамки и подробно охарактеризуем особенности каждого из периодов творчества художника, а также включим в хронику жизни Стефано ди Джованни все известные на данный момент его произведения.

Глава 2. Первый этап творчества Сассетты (1423-1430 годы)

2.1. Алтарь Евхаристии (1423-1426)[88]

Первый из известных нам заказов, выполненных Сассеттой, был очень почетным, что уже свидетельствует о достаточной известности мастера. Это был полиптих, изготовленный для сиенской шерстяной гильдии, *Arte della Lana*, одного из наиболее значительных цеховых объединений города. Гильдии традиционно стремились вложить свои средства в работу признанных мастеров, заказывая такое произведение искусства, которое в дальнейшем воплощало бы их благополучие, славу и заботу о контадо, и если цех обратился именно к Стефано ди Джованни, то, несомненно, за первые годы своей творческой деятельности тот успел заслужить статус уважаемого и умелого живописца. Результат его работы, и отвечающий традициям сиенской художественной школы, и пронизанный свежими идеями и приемами, не оставил «ни малейшего сомнения в том, что Сассетта был одним из великих новаторов итальянской живописи начала XV века»[89].

Допустимы различные варианты перевода названия *Arte della Lana*: «шерстяная гильдия», гильдия торговцев шерстью, но наиболее распространенный – гильдия шерстяников. Мастера и купцы, контролировавшие шерстопрядильное производство, обладали особыми возможностями и привилегиями во всех городах-государствах ренессансной Италии, но в Тоскане, области, в которой в XIV-XVI вв. выделка шерсти была развита наиболее активно, у них был исключительный

[88] Данная глава основана на опубликованной статье автора. Выходные данные статьи: Колпашникова Д.Д. Сассетта как пейзажист. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки // Актуальные проблемы теории и истории искусства - 2016. Тезисы докладов VII Международной конференции / Под ред. Е. С. Кочетковой, С. В. Мальцевой. — Т. 7. — Издательство Санкт-Петербургского университета, СПб, 2016. — С. 138–139.

[89] Christiansen K. Notes on 'Painting in Renaissance Siena' // The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1044 (Mar., 1990), pp. 205-213. – p. 205.

авторитет и возможности[90]. Эта прибыльная отрасль давала стабильный доход, а представители шерстяных цехов, наравне с членами гильдий нотариусов, мясников, и розничными торговцами, чаще представителей прочих цехов входили в состав верховной магистратуры[91].

Уже в позднем Средневековье сложилось так, что гильдии, занимавшие важное место в жизни городов, выступали в качестве донаторов наравне с частными патронами и коммуной. Ими заказывались произведения изобразительного искусства и постройки, предназначенные как для пользования исключительно членами цехов, так и для всех горожан. Особенно в этом контексте известна флорентийская гильдия шерсти, которая считалась одной из семи основных гильдий города[92]. Так, например, флорентийские шерстяники заказали статую святого Стефана, считавшегося их покровителем, у Лоренцо Гиберти для оформления фасада церкви Орсанмикеле (1427-1428).

Стремясь подтвердить свою вовлеченность в общественную жизнь города и внести свой благочестивый вклад в имущество их приходского храма, сиенские шерстяники в 1423 году приняли непростое решение о дополнительном налоге на все ткани, которые привозились к валяльной мельнице[93] для того, чтобы собрать средства на заказ нового алтаря*: «per fare l`altare honorato e adornato sì come a tanto sacrificio si richiede, pensando l`honore del`arte`»* («чтобы сделать алтарь, достойный почета и восхищения, какой бы великой жертвы ради того не потребовалось, во имя достоинства

[90] Ascheri M. Per la storia del tessuto a Siena: qualche aspetto // Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio. Ciatti M. (a cura di). Exh.cat., NIE, Siena, 1994. 276 p. – Pp. 239-244.

[91] Дмитриева, М. И. Сиенская коммуна в XII- XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. Издательство Санкт-Петербургского университета, СПб., 2013. 54 с. – С.20, с. 31.

[92] Hoshino H. L`Arte della Lana in Firenze nel Basso Medioevo: il commercio della Lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV. Florence, 1980. – pp. 194-211.

[93] F. Zeri. Towards a Reconstruction of Sassetta's Arte della Lana Triptych(1423-6). // The Burlington Magazine, XCVIII [1956], pp.36-41. – p.37; Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell`Arte della Lana (1425-26) // Quaderni di emblema – 1973. – №II – pp. 22-34.

гильдии»)[94]. Таким образом, полиптих изначально рассматривался как символ гильдии и ее сокровище. Изначально предполагалось собирать налог всего пару лет, но сбор продлили до 1426 года[95], преследуя цель изготовить исключительно нарядный масштабный алтарь, выполненный мастером с известным в городе именем.

Полиптих было решено посвятить Пресвятой Евхаристии, и неслучайно: праздник Евхаристии (или день Тела и Крови Христовых[96]) проводил орден кармелитов, обладавший особым влиянием на местную *Arte della Lana*[97]. Религиозная жизнь города была тесно связана с понятием «гражданского христианства», и значительная часть населения Сиены входила в те или иные духовные братства[98]. Основное здание гильдии располагалось в квартале, относящемся к приходу церкви Сан Пелллегрино[99], и, хотя св. Пеллегрин не относился к святым заступникам шерстяников (в Сиене ими считались святые Амвросий и Антоний-аббат[100]), орден кармелитов определил направление религиозно-общественной активности гильдии: она было непосредственно связана с наиболее важным для ордена культом Тела и Крови Христовых. С тех пор как праздник обрел социальную значимость, могущественная гильдия шерсти стремилась быть к нему причастной, и празднование этого события шерстяниками было официально учреждено их уставами 1366-1367 годов.

---

[94] ASS, Arti, 64, fol.22v. Цит.по Nicola de, G. Sassetta between 1423 and 1433-I // The Burlington Magazine, XXIII, 1913. – Pp. 207-215, 276-283, 332-336. – p. 214, note 19.

[95] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 64.

[96] Праздник Тела и Крови Христовых (Пресвятой Евхаристии; встречаются названия Corpus Domini и Corpus Christi) отмечается Католической церковью на 60-й день после Пасхи. Сутью праздника является чествование Евхаристии – Тела и Крови Иисуса Христа, под видами хлеба и вина. Традиционно сопровождается торжественными шествиями со Святыми Дарами по улицам города или вокруг храма.

[97] Mencaraglia L. L``indovinello' del Sassetta. // Bulletino Senese di Storia Patria, LXXXVIII, 1981. – pp.41-53. – p. 44.

[98] Подробнее о значении религиозных братств для сиенцев в XIII-XV вв. см. Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p. – pp. 32-40.

[99] Современное название площади Сан Пеллегрино – площадь Независимости.

[100] Polidori F.-L. Statuti Senesi. Scritti in volgare ne`secoli XIII e XIV. I. – Bologna, 1863. Pp.173, 191. – цит. по Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543. – p. 532.

Шерстяники вносили свой вклад в оформление капелл собора Сан Пеллегрино, жертвовали воск и отборные ткани на пологи (так называемые *cieli* – «небеса»), которыми по праздникам перекрывали площади[101], у них существовал специальный налог, сбор которого шел на нужды общины. Однако кармелиты все же не допускали сторонних патронов к заказу главного алтаря, который сменил бы полиптих работы Пьетро Лоренцетти, украшавший церковь с 1329 года (алтарь Кармине с изображением Богоматери с Младенцем, свв. Николая, Антония Аббата и ангелов, 1327-1329 гг., сейчас хранится в Национальной пинакотеке Сиены): монастырские ордена того времени весьма неохотно отдавали контроль или патронирование их главных алтарей[102]. Ранее предполагалось, что алтарь Евхаристии был заказан специально для капеллы в храме Сан Пеллегрино, но впоследствии было выявлено, что капеллу построили значительно позже появления алтаря (между 1507 и 1517 годами[103]). Таким образом, скорее всего, первоначально полиптих предназначался только для членов цеха и их приближенных и хранился не в церкви, а в здании гильдии[104].

Алтарь Евхаристии был выносным. Его выносили только в соответствующий праздник, когда многолюдная процессия, включавшая консулов, нотариусов и группу из тридцати старших членов гильдии шерсти, проносила его через весь город, прежде чем поместить его на временном постаменте на площади Сан Пеллегрино, где проводилась

[101] Аналоги *cieli* см. в «Коронование Марии», написанной Филиппо Липпи в 1447 г. для главного алтаря Тела Господня в церкви Сан Амброджо во Флоренции. Ф. Липпи служил младшим настоятелем в кармелитском ордене Сиены в 1428-1429 гг., и, несомненно, присутствовал на праздниках кармелитов.

[102] Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543. – p. 535.

[103] Moran G. The Original Provenance of the Predella Panel by Stefano di Giovanni (Sassetta) in the National Gallery of Victoria – a Hypothesis. // Art Bulletin of Victoria, XXI, 1980. – pp. 33-36. – p.34. – Г. Моран предполагал, что капелла была построена в 1460 г., но М. Израэлс убедительно доказала, что ее возведение было завершено позже, уже в XVI веке (Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543).

[104] Moran G. The Original Provenance of the Predella Panel by Stefano di Giovanni (Sassetta) in the National Gallery of Victoria – a Hypothesis. // Art Bulletin of Victoria, XXI, 1980. – pp. 33-36. – p.34.

торжественная служба [105]. В руках шерстяников были восковые свечи, музыкальные инструменты, гербы гильдии и, главное, драгоценный Алтарь делла Лана.

С первого же раза, когда эту работу Стефано ди Джованни пронесли через весь город, и все принимавшие участие в праздновании сиенцы поразились ее сложности и красоте, она стала «беспрецедентным на тот момент явлением для искусства города по смелому новаторству своих характеристик» [106]. Сама конструкция алтаря могла быть весьма необычной. Полиптих, достигающий около трех метров в ширину, был очень тяжелым и непростым в транспортировке и, как полагают исследователи[107], он мог быть разборным, подобно алтарю Таддео ди Бартоло (алтарь с Мадонной и Младенцем на троне, свв. Октавианом, Иоанном Крестителем, Франциском Ассизским и архангелом Михаилом, 1411, Городской музей, Вольтерра)[108]. К сожалению, сложно доподлинно утверждать, как именно переносили алтарь, или даже каковы были его очертания, так как в ряде случаев части полиптиха после их разделения были подпилены и обточены, чтобы они казались покупателям самостоятельными изображениями. Так, особая художественная и символическая значимость полиптиха не уберегла его от судьбы большинства многочастных алтарей XIV-XV вв. Тщательно продуманный ансамбль разделили на части еще до 1816 года, когда и церковь Сан Пеллегрино, и специально присоединенная к нему капелла гильдии шерсти были полностью снесены по причине ветхости.

Из фрагментов сложного по своей конструкции алтаря сохранились фрагменты пинаклей, боковых створок, пределлы и элементы центральной

[105] Israëls M. Altars on the street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356–1456). // Renaissance Studies, Vol. 20, No. 2, Beyond the palio: Urbanism and Ritual in Renaissance Siena. April, 2006. - pp. 180-200.
[106] Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543. – p. 532.
[107] Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543. – p. 539.
[108] Art in the making: Italian painting before 1400. Ex.cat., Bomford D. ed., London: National Gallery, 1989. 225 p. – pp. 105-107.

панели, хранящиеся сейчас в нескольких собраниях Европы и Австралии: «Сожжение еретика» – в Национальной галерее Виктории, Мельбурн, «Чудо евхаристии» – в Барнард Кастл, Музей Боуз, «Молитва св. Фомы» – в Музее изящных искусств, Будапешт, «Св. Фома, молящийся перед Распятием» – в Ватиканской Пинакотеке. Судьба некоторых фрагментов алтаря Евхаристии до сих пор не известна, многие из них разделены между континентами, но значительное количество досок, некогда составлявших полиптих, сейчас хранится в собрании Сиенской Пинакотеки («Пейзаж с замком на берегу озера», «Город у моря», «Пророк Илия», «Пророк Елисей», образы святых покровителей Виктора, Ансана, Савиния и Крескентия, образы четырех Отцов Церкви: Амвросия, Иеронима, Августина и Григория, «Святой Антоний-отшельник, терзаемый демонами», «Тайная вечеря»).

Чтобы представить изначальную композицию алтаря, мы можем руководствоваться лаконичными описаниями, которые историки-краеведы Анджоло Мариа Карапелли и аббат Джироламо Карли составили в начале XVIII века, пока он еще находился в капелле. Так, А.М. Карапелли среди оформления капеллы упоминал алтарь, по центру которого были изображены «многие ангелы, поклоняющиеся дароносице, Святейшей Марии и Богу-Отцу, по сторонам – свв. Антоний-аббат и Фома Аквинский, а на сделанной по-старинному “ступеньке” [пределле] – различные истории с мелкими фигурками, рассказывающие о чудесах причастия»[109].

---

[109] Carapelli A.M. Notizie delle chiese e cose riguardevoli di Siena (1718), Biblioteca Comunale di Siena, MS B.VII.10, fol.32v. – цит. по De Nicola G. Sassetta between 1423 and 1433 – I. // The Burlington Magazine, XXIII [1913], p. 208.

Также Де Никола цитирует Джован Джироламо Карли: “Tavola dell’Arte della Lana presso S. Pellegrino. Gran Tavola terminante in molte Piramidi acutissime. In mezzo Ostensiorio Gotico, sostenuto da molti Angeli, che suonan lunghe Trombe, Arpe, Organi f. in gran fondo d’oro, e colle vesti con grand’oro, che hanno un poco patito. Le teste sono graziose, tutto il resto cattivo. Sotto sono due Castelli con fabbriche, e fortificazioni Gotiche con molte belle Torri, due Cupole f. In fondo leggesi II# [sic] in semigot. = Hinc opus Omne. Patres. Stefanus construxit ad aras Senensis Johannis. agens citra lapsus adultos. =. Lateralmente sono in grande in 2 sportimenti separati S. Ant(onio). Ab(bate). e S. Tommaso d’Aquino con buone teste. Sopra in mezzo è la Mad(onn)a incoronata da Gesù Cristo; lateralmente in 2 sportimenti l’Annunziata; framezzo in 2 piramidine 2 Santini in mezze figure. Negli ultimi 2 sportimenti laterali 2 Santini per parte in piedi. Sotto è il gradino con sette storiette: a destra 3 di S. Antonio; in mezza la Cena del Sig(no)re, ove sono belle teste, e l’Architettura non è Gotica; la 5 ha teste di donne e d’uomini anche più belle delle preced(ent)i, con ossesso liberato uno che spira nello atto che sta per communcarsi, e il demonio porta via l’anima sua; le ultime due appartengono a S.

На протяжении истории изучения этого произведения Стефано ди Джованни появлялись различные варианты его реконструкции. В 2010 году в каталоге выставки «От Якопо делла Кверча до Донателло. Искусства в Сиене в эпоху раннего Возрождения» был предложен наиболее свежий вариант компоновки сохранившихся панелей алтаря [110], который представляется нам оправданным и наиболее справедливым [см. Приложение, илл. 1]. Однако, как можно видеть на этой реконструкции, все основные створки этого полиптиха, включая центральную доску, утрачены.

На основании описаний и сохранившихся фрагментов можно заключить, что Сассеттой был создан богато украшенный триптих с завершениями в виде пинаклей, причем центральное изображение было напрямую связано с праздником, которому был посвящен алтарь: над основной композицией были изображены парящие музицирующие ангелы, держащие дарохранительницу – символ Евхаристии. Оно дополнялось панелями, на которых были изображены Коронование Богоматери, ангел и Дева Мария в сцене Благовещения, а также две фигуры пророков или святых. Необычная, не вполне грамотная подпись подтверждала авторство Сассетты: *«Hinc opus omne. Patres. Stefanus construxit ad aras. Senesis Johannis. Agens citra lapsus adultos»*[111].

Пьеро Скапекки предположил, что одной из причин создания такого уникального памятника, как алтарь Евхаристии, мог стать тот факт, что в 1423-1424 годах в Сиене прошел Церковный собор[112], на котором, помимо прочих тем, бурно обсуждалась догма пресуществления – превращения хлеба и вина в Тело и Кровь Христа во время таинства Евхаристии[113].

Tom(maso). d'Aquino, e riguardono il Sagramento. Di sufficiente conservazione [...]" - Giovan Girolamo Carli G.G. Notizie di Belle Arti estratte da vari libri (1768), BCS, ms C.VII.20, ff. 81r-82r.

[110] Seidel M. (A cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p.

[111] «Вот весь труд. Отцы. Стефан соорудил [это] для алтарей (дословно: к алтарям). Сиенец сын Джованни. Не будут допущены ошибки прочих»

[112] Brandmüller W, Das Konzil von Pavia-Siena 1423-1424, Paderborn: Verlag Schöningh, 2002.

[113] Scapecchi P. La pala dell`Arte della Lana del Sassetta. Siena, 1979; Ibid: Mostra di Opere d'Arte Resaurate nelle provincie di Siena e Grosseto, 1979, pp. 116–19.

Событие в значимое для всего католического мира, на несколько лет определившее уклад жизни в Сиене, к тому же непосредственно связанное с посвящением одного из церковных праздников, особенно масштабно праздновавшихся местными жителями, не могло не получить свое отражение в алтаре, заказанном уважаемой сиенской гильдией в то время.

С темой пресуществления действительно напрямую связан ряд образов, присутствующих в программе полиптиха. Прежде всего, о теме Причастия непосредственно рассказывает панель «Тайная вечеря», которая, как предполагается, занимала центральное место в пределле. Также в пределле алтаря присутствуют две сцены из современной для автора и его заказчиков истории, которые так или иначе затрагивают тему чуда Евхаристии и споров о пресуществлении («Сожжение еретика», «Чудо евхаристии»).

Наибольший интерес представляет композиция не дошедшей до нас центральной панели алтаря делла Лана: это было изображение дарохранительницы, весьма редко встречающаяся иконография. Мы предполагаем, что условно реконструировать её можно на основе таких произведений североевропейского изобразительного искусства, как, например, дверца ниши для святых даров с изображением ангелов, несущих монстранц, из собрания музея Шнютгена, Кельн (на нем два ангела возносят ювелирно оформленную резными пинаклями дароносицу, в стеклянной колбе которой хранятся Святые Дары – см. Приложение, илл. 1.А). Вероятно, оформление дарохранительницы и нарядов ангелов в алтаре работы Сассетты было выполнено не менее нарядно, так как сиенская школа живописи в целом тяготела к изяществу и тщательной проработке деталей, присущим искусству интернациональной готики. Обращение художника из Сиены к типу изображения, распространенном скорее на севере Европы[114],

[114] van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. The Hague, 1927, 624 p., Gothic to Renaissance: European painting 1300-1600. Exh. cat. London; New York, 198, 145 p.

позволяет предположить, что или его заказчики, или он сам видели аналогичные произведения, оказавшиеся эстетически близкими местным художественным традициям и замечательно подошедшие для посвящения алтаря Евхаристии.

После многолетних споров все специалисты на данный момент сходятся на том, что ангелы с дароносицей в алтаре Евхаристии были изображены на фоне пейзажа, фрагменты которого сейчас хранятся в Сиенской Пинакотеке[115]. С этими небольшими досками, сейчас известными как пейзажи «Город на море» и «Замок на берегу озера» [см. Приложение, илл. 1.1, 1.2]., связана долгая история атрибуций, более подробно рассмотренная нами в соответствующей статье[116]. Долгое время их считали произведениями то братьев Лоренцетти, то Симоне Мартини, то мастера Оссерванцы[117], пока в 2010 году не было определено, что подлинный автор этих удивительно лиричных пейзажей – Стефано ди Джованни.

Как отметила историк ренессансного искусства Джульетта Келацци Дини, эта атрибуция позволяет осознать одну из составляющих, сформировавших стиль и пространственное мышление художника: непосредственное переосмысление традиций местной живописи периода треченто, которые узнаются в изображенных им архитектурных элементах[118], и, в то же время, тот факт, что он стал опередившей свое время «стилистической аномалией» [119] . Также крайне важно, что проблема

[115] Seidel M. (a cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p. – p. 320.

[116] Колпашникова Д. Д. Сассетта как пейзажист. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки // Актуальные проблемы теории и истории искусства - 2016. Тезисы докладов VII Международной конференции / Под ред. Е. С. Кочеткова, С. В. Мальцева. — Т. 7. — Издательство Санкт-Петербургского университета СПб, 2016. — С. 138–139.

[117] Ronen A. Due paesaggi nella Pinacoteca di Siena già attribuiti ad Ambrogio Lorenzetti // Mitteilungen des Kunsthistrischen Institutes in Florenz, 50. Bd., H. 3. – Publ: Kunsthistoriches Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 2006. – Pp. 367-400. – p. 392.

[118] Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B. Pittura senese. – Federico Motta Edditore. Milano, 1997. – 471 p. – p. 221.

[119] Ronen A. Due paesaggi nella Pinacoteca di Siena già attribuiti ad Ambrogio Lorenzetti // Mitteilungen des Kunsthistrischen Institutes in Florenz, 50. Bd., H. 3. – Publ: Kunsthistoriches Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 2006. – Pp. 367-400. – рю

пейзажных мотивов в творчестве Сассетты начинается с первого же его документированного заказа, и в дальнейшем он будет только развивать эмоциональную содержательность и виртуозность исполнения фонов[120]. Период творчества Сассетты, к которому относятся рассматриваемые пейзажные фрагменты алтаря Евхаристии, ознаменован живым интересом художника к натуралистической передаче пейзажных фонов, включая цвета и колорит, и сложным, явно выраженным ракурсам.

«Коронование Богоматери», располагавшееся прямо над основным образом, не сохранилось, как нет и подробных описаний этого образа. Не менее сложно обстоит дело с реконструкцией сцены Благовещения. Ф.М. Перкинс обнаружил фрагменты разделенной на две доски сцены Благовещения и атрибутировал их как парные образы архангела Гавриила (Городская пинакотека, Масса Мариттима) и Девы Марии (Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен), принадлежащие к алтарю Богоматери Снежной (1430-1432, галерея Уффици, Флоренция) авторства того же Сассетты[121] . Вопреки его версии и мнению ее многочисленных сторонников[122], итальянский исследователь Ф. Дзери предположил, что эти фрагменты все же относятся к алтарю Евхаристии[123]. Однако эта версия, убедительно аргументированная и заманчивая для более детального восстановления изначального облика алтаря делла Лана, была все же окончательно опровергнута в результате технической экспертизы в 1980-х годах[124], и к этим доскам мы еще вернемся ниже.

---

[120] Turner A.R. The vision of landscape in Renaissance Italy. – New Jersey, Princeton University Press, 1966. – 360 p.

[121] Perkins F.M. Dipinti Italiani nella Raccolta Platt, Parte I. // Rassegna d'Arte 11 (1911): 5, fig. 7.
Perkins F.M. La Pala d'altare del Sassetta a Chiusdino. // Rassegna d'Arte 12 (1912): 196.
Perkins F.M. A Proposito della Pala del Sassetta a Chiusdino. // Rassegna d'Arte 13 (1913): 40

[122] Pope-Hennessy J. Sassetta. – London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. 53; Berenson B. Pitture Italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. Hoepli ed., 1936, 680 p. - p.440; Venturi L. Italian Paintings in America. Vol.I, New York and Milan, E. Wyhe Ed., 1933. P. 144;

[123] Zeri F. Towards a Reconstruction os Sassetta`s Arte della Lana Triptych (1423-6). // The Burlington Magazine, Vol. 98, No. 635 (Feb., 1956), pp. 36-39,41.

[124] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 65.

Бесспорно были выявлены образы святых, располагавшиеся попарно на боковых пилонах алтаря – все они находятся в Национальной пинакотеке Сиены [см. Приложение, илл. 1.5-1.12], но путь, которым они попали в собрание, неизвестен. Среди этих досок – образы четырех святых покровителей, особо почитаемых сиенцами (свв. Виктора, Ансана, Савиния и Кресценция) и четырех Отцов Церкви (свв. Амвросия Медиоланского, Иеронима, Августина и Григория Великого).

Почитание пророка Илии занимало особое место в культе кармелитов [125], и неудивительно, что его образ был включен в алтарь Евхаристии, который гильдия шерстяников заказывала, прислушиваясь к пожеланиям ордена, к их программе оформления полиптиха. До сих пор лишь выдвигались предположения о том, где могли размещаться поясные изображения пророков Илии и Елисея [см. Приложение, илл. 1.3, 1.4][126]. Стефано ди Джованни деликатно, но выразительно трактовал образы святых, придавая им индивидуальность посредством поз, атрибутов, элементов костюма. Он изобразил их фигуры вариативно, в двух ракурсах: почти фронтальном и *di sotto in sù*, что сейчас позволяет нам безошибочно определить, какие доски предназначались для нижнего, а какие – для верхнего регистра алтаря, и сделать вывод, что пророки, скорее всего, располагались в его венчающей части. Таким образом, опираясь на эти доски, мы можем проследить, как именно художник будет экспериментировать с передачей объема и пространства на протяжении своей карьеры, и признать наглядность первых дошедших до нас его экспериментов.

Пределла алтаря Евхаристии сохранилась также лишь частично. Ее фрагменты, дошедшие до наших дней, демонстрируют незаурядный талант

[125] Gardner von Teuffel C. The Carmelite altarpiece (circa 1290-1550). The self-identification of an order // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 57 Bd., No. 1. 2015. Pp. 2-41. - Pp. 16-21.
[126] Nicola de, G. Sassetta between 1423 and 1433-I // The Burlington Magazine, XXIII, 1913. – Pp. 207-215, 276-283, 332-336 – p. 213.

Сассетты как художника-рассказчика. Примечательно, что уже в своей первой известной работе он обращался к мотивам мирской, повседневной жизни, и в дальнейшем умение переплетать эпизоды из Священной истории и описания чудес с ненавязчивыми, но полными жизни деталями, вносило в его произведения дополнительную смысловую наполненность и актуальность, особую привлекательность для зрителей. Из двух эпизодов, повествующих о житии св. Антония, сохранился только тот, что располагался вторым слева: «Святой Антоний-отшельник, терзаемый демонами» (Национальная пинакотека, Сиена, см. Приложение, илл. 1.13). В контексте этого алтаря принято трактовать сюжет, весьма распространенный в тосканской живописи, как мучение святого демонами ереси[127], что созвучно победе над еретичеством, одной из сквозных тем алтаря, и в этом нам еще предстоит убедиться. На фоне меланхоличного сумрачного пейзажа уродливые мохнатые демоны (с фрагментарными утратами в области лиц и тел, открывающими слой доски с рисунком стилусом) «раздирают» пожилого святого, отрешенно смотрящего в сторону зрителей.

Карло Вольпе полагал, что небеса, изображенные на этом фрагменте пределлы, – одно из самых ранних для итальянского искусства изображений облаков [128] . Подобное утверждение первенства в вопросе передачи атмосферных явлений могло бы показаться неоправданным, если бы, действительно, небольшая по размеру доска, всего лишь часть пределлы, не сияла сложно нюансированными жемчужными облаками, столь мастерски исполненными, что с ними не может сравниться ни один из пейзажных фонов с небесами, сделанных до этого художниками раннеренессансной Италии. Именно незначительные на первый взгляд детали, кропотливо продуманные и доведенные до совершенства, а также изысканный колорит,

[127] Scapecchi P. La pala dell`Arte della Lana del Sassetta. Siena, 1979. – p.24.
[128] Volpe C. Sulla Mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma // Paragone. Arte / Arte. - Firenze. - 1956. - 7.1956, 73, 47-53. – p. 48.

стали отличительными характеристиками авторского стиля Стефано ди Джованни, внимательного и вдумчивого мастера.

С содержательной точки зрения большинство фрагментов полиптиха Сассетты вполне соответствуют элементам прочих многочастных алтарных образов того времени, хотя некоторые аспекты интерпретации традиционных сюжетов, безусловно, выделяют это произведение. При этом в пределле алтаря присутствует одна исключительная по своему сюжету ячейка – ее принято называть «Сожжением еретика» (Национальная галерея Виктории, Мельбурн, см. Приложение, илл. 1.14). Орден кармелитов выступал против еретичества, одним из представителей которого считался чешский проповедник Ян Гус (1371-1415), разделявший идеи Предреформации. С большой вероятностью, этот фрагмент пределлы, обнаруженный в Австрии в 1973 году и спустя три года купленный для австралийской галереи[129], изображает эпизод именно из его биографии, так как в нем присутствует незначительная, но очень характерная деталь, связанная с историей Яна Гуса, которую, очевидно, знали заказчики и художник.

Главный герой изображения, привязанный к столбу и окруженный всполохами пламени, неотрывно и угрюмо смотрит на парящего у него над головой черта и не замечает женщину, подкладывающую в костер хворост. По легенде, которую, что примечательно, сохранила народная молва, тогда как не дошло никаких современных письменных источников[130], сырые дрова дымили и не разгорались, предвещая проповеднику особенно мучительную смерть. Тогда его последовательница поспешила подбросить ему в костер сухих веток, на что чешский проповедник отреагировал так: «О, святая простота!».

[129] Moran G. The original provenance of the Predella panel by Stefano di Giovanni in the National Gallery of Victoria: a hypothesis. // Art bulletin of Victoria. - Melbourne. - 1980. - 21.1980, 33-36.
[130] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 75.

Композиция небольшой дощечки удивительно динамична и драматична для религиозной сиенской живописи начала кватроченто: горящий проповедник, возбужденно перешептывающиеся зеваки, стражники на вздыбившихся конях, склонившаяся за ветками женщина – все они представлены в сложных позах и резких сокращенных ракурсах, которые проработаны со старательностью, доходящей даже до утрированности. Эффект пространственной глубины создан благодаря ритмично повторяющимся линиям холмов и голов многочисленных зрителей. Множество различных персонажей в правой части доски благочестиво следят за священником, возносящим гостию – перед еретиком, отрицавшим доктрину о пресуществлении. Среди них есть маленький кармелитский монах в белой рясе, отвернувшийся от огня к алтарю, а также вооруженный воин, у которого в руках не просто абстрактный флаг, а хоругвь с символикой заказчиков алтаря – гильдии шерстяников (красная, с борющимися овном и львом, со звездой[131]). Присутствие монаха-кармелита в сцене сожжения еретика может подтверждать, что программу алтаря разрабатывали представители ордена. Кроме того, сами темы полиптиха соответствуют дидактике кармелитов. Можно предположить, что, выстраивая исторический нарратив, Сассетта ориентировался на панели пределлы в так называемом алтаре «Истории кармелитского ордена», который Пьетро Лоренцетти выполнил в 1328-1329 годах, тоже отобразив реальные исторические событий (Национальная пинакотека, Сиена).

Действие происходит на фоне тосканских холмов, в предрассветном мраке, который мастерски передает Сассетта. Тревожная темнота эффектно оттеняет всполохи пламени, изгибы знамен и ломаные движения демона, ожидающего душу еретика. Важно учитывать, что Ян Гус был старшим современником заказчиков и зрителей алтаря Евхаристии, и события, связанные с его деятельностью, казнью и ее последствиями (прежде всего,

[131] De Nicola, G. Sassetta between 1423 and 1433 // The Burlington magazine for connoisseurs. - London. - 1913. - 23.1913, 207-215, 276-283, 332-336. p.208.

Гуситскими войнами, продолжавшимися до 1434 года), непосредственно коснулись и их, в том числе.

Альтернативное предположение по поводу сюжета этого фрагмента пределлы было связано с внутренними проблемами Сиены, а именно с казнью сиенца Франческо ди Пьетро Поркари за городскими воротами (порта Камолия) в 1421 году по велению кардинала Орсини за то, что тот разделял еретические идеи[132]. Несмотря на то, что эпизод, изображенный Сассеттой, определен с большой вероятностью, версия о другом событии, произошедшем в то же время в Сиене, для нас очень интересна, так как позволяет предположить, что художник и его современники могли мысленно соотнести недавний драматический эпизод из жизни их города с событием, уже вошедшим в историю католичества, не говоря уже о том, что они стали свидетелями реальной смерти на костре. Таким образом, при создании «Сожжения еретика» Стефано ди Джованни, возможно, опирался на личный опыт, и в этом случае правдоподобное воспроизведение обстоятельств страшной казни могло быть для него значимым не только в силу собственного потрясения, но и потому, что большинство зрителей алтаря Евхаристии также были ее очевидцами, и фрагмент пределлы приобретал статус живого и исторического свидетельства.

Для построения композиции центральной части пределлы с изображением Тайной вечери, то есть установления Евхаристии (Национальная пинакотека, Сиена, [см. Приложение, илл. 1.15]), Сассетта применил свежий, достаточно необычный для первой четверти XV века прием. Единый ровный ритм, который задают фигуры апостолов, занявших места по всему периметру пустого стола, и архитектура – колонны и полуциркульные арки, перебивается разнообразием поз и выражений. Фигуры апостолов, фланкирующие фигуру Христа под центральной аркой, расступаются, образуя контур, созвучный очертанию чаши, стоящей на

[132] Mencaraglia L. L' "Indovinello" del Sassetta. // Bullettino senese di storia patria. - Siena. – 1981. 88.1981, pp. 41-53. – p.48.

столе. Особенной композицию делает не только обращение художника к гармоничным, выверенным, подлинно ренессансным (а не готическим) архитектурным формам и их убедительное пространственное сокращение, но и перспектива, уводящая вдаль, за пределы помещения – через арочный проем в сад, охваченный закатным пламенем. Этот прием вводит творчество Стефано ди Джованни в круг мастеров, обращавшихся к поэтичному приему «открытой двери», от Пьетро Лоренцетти до Фра Анджелико, а в условиях консервативной Сиены третьего десятилетия кватроченто Сассетта демонстрирует здесь поразительную открытость тем новым художественным решениям, которые в это же время получают широкое распространение во Флоренции. Также стоит отметить, что даже в формате небольшой панели пределлы мастер смог придать образам беседущих или задумчиво прислушивающихся к разговорам апостолов индивидуальный характер и выразительность, что свидетельствует о мастерском владении миниатюрной живописью.

Следующие по порядку дощечки пределлы посвящены эпизодам из жития св. Фомы Аквинского: Чуду Евхаристии (Барнард Кастл, музей Бовэ, [см. Приложение, илл. 1.16]), Молитве св. Фомы (Музей изящных искусств, Будапешт, [см. Приложение, илл. 1.17]) и Видению св. Фомы (музеи Ватикана, [см. Приложение, илл. 1.18]). Сюжет «Чуда Евхаристии» рассказывает о нерадивом монахе, святотатственно принявшем причастие и умершем в тот же момент в крови на руках у священника. Сассетта изображает демона, вылетающего из монаха вместе с душой. Интересно визуальное противопоставление разноцветной толпы верующих и монохромной группы монахов, встревоженно окруживших тело собрата. Они собрались в пространстве храма, перекрытом балками, характерном для небольших тосканских орденских церквей XIV-начала XV вв. Предлагается также трактовка этого сюжета в контексте судьбы сторонника Яна Гуса, разделявшего идеи Предреформации Джона Уиклифа, который умер от сердечного приступа во время мессы в своей приходской церкви.

«Молитва св. Фомы», эта небольшая часть пределлы, особенно примечательна в силу сложного построения пространства и эффекта глубины, созданного Сассеттой. Художник экспериментировал с линейной перспективой и изображением череды геометрически правильных залов с арочными сводами, завершающейся колодцем во вутреннем дворике. В ближайшем будущем этот мотив, столь значимый для ренессансной художественной традиции и ранее мало развитый в живописи Сиены, проявится в работах таких последователей Сассетты, как Пьетро ди Джованни д`Амброджо («Рождество св. Николая», 1435-1440 гг., Базель, Художественный музей), мастера Оссерванцы (Алтарь «Рождество Богородицы». ок. 1437 г., церковь Св. Агаты, Ашано) и других местных мастеров.

Сассетта с ювелирной кропотливостью вписал в небольшой фрагмент пределлы миниатюрный алтарь, перед которым погрузился в молитву св. Фома: большинство изображенных на полиптихе святых различимы (Богоматерь с Младенцем окружают Павел, Петр, Амвросий или Августин и некий доминиканский святой[133]). Вероятнее всего, Мадонна с Младенцем изображены в иконографии Смирение (Umiltà), которая впоследствии станет знаковой для творчества Стефано ди Джованни и для всей сиенской школы первой половины кватроченто.

Накануне дня Евхаристии в 1425 году святой Бернардин Сиенский, выдающийся проповедник, о котором мы подробнее скажем ниже, провел проповедь на площади Кампо, в которой призвал слушателей возрадоваться значению Причастия и тому, как оно было изображено на некоем алтаре: «*Però con festa l`onorate e adorate il significato, el quale avete nella tavola*». Кит Кристиансен полагает, что этот пассаж – первое известное упоминание алтаря работы Сассетты[134] ; соответственно, нам известен момент, когда

[133] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 71.
[134] Christiansen K. Three Dates for Sassetta // Gazette des Beaux-Arts, XXXI, 1989. Pp. 263-264.

полиптих точно был уже завершен и продемонстрирован публике. Более того, можно предположить, что он сразу начал ассоциироваться с важным для города праздником, став его неотъемлемым атрибутом.

Заказ, поступивший от гильдии шерстяников, стал поворотным моментом в карьере Стефано ди Джованни; более того, алтарь Евхаристии справедливо считается важной вехой в развитии не только сиенской, но всей тосканской живописи. Эта работа прославила своего создателя и обеспечила ему многочисленные заказы на протяжении всего его творческого пути: как крупные, предназначенные для храмовых пространств, так и более камерные, частные. Во всех случаях он будет умело осуществлять замыслы своих патронов, в разной пропорции привнося в них присущие его авторскому стилю черты, уже проявившиеся в первом большом и почетном заказе: почти документальную повествовательность вкупе с тщательно проработанной догматической программой, кропотливое исполнение деталей, колористическое изящество, страсть к пейзажным эффектам. В дальнейшем Сассетта продолжит развивать эти приемы, получившие, по-видимому, одобрение зрителей, любовавшихся алтарем Евхаристии – как простых верующих, так и будущего святого.

2.2. Декорация павименто в сиенском Дуомо (1426)

Одним из самых ответственных и необычных заказов, которые выполнял Стефано ди Джованни, также пришедшихся на его ранний период, было создание эскизов для павименто (от ит. *pavimento* – пол) кафедрального собора Сиены. Для Раннего Возрождения в целом была характерна многопрофильность мастеров: высоко ценилось их умение работать в разных техниках, форматах и жанрах, но даже в этом случае изготовление эскизов для напольных декораций стоит отнести к редким и непростым, в сущности, строго локальным художественным задачам[135].

[135] Studi interdisciplinari sul Pavimento del Duomo d Siena: iconografia, stile, indagini scientifiche. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, Chiesa della SS. Annunziata, 27 e 28 settembre 2002), Siena, 2005. – pp. 83–99.

Однако мастер, совсем недавно добившийся признания и доказавший, что он великолепно справляется со сложными заказами, смог творчески и, в то же время, почтительно подойти к поставленной перед ним задаче.

Павименто сиенского Дуомо – уникальный по своему масштабу памятник, формировавшийся фактически на протяжении всей эпохи Возрождения. Первое упоминание о том, что каменные полы собора было принято частично заменить на орнаментальные, относится к середине треченто – к 1362 году. Наиболее продуктивными периодами обновления полов были 1420-е и 1480-е годы[136]. К 1506 году пол собора целиком покрыли мраморной инкрустацией. Она состояла более чем из сорока фрагментов, каждый из которых иллюстрировал определенный библейский сюжет, аллегорию или сцену из истории Сиены. Примерно тогда же, в первой четверти XVI века, полы Дуомо были впервые описаны: Сиджизмондо Тицио, священник и доктор юридических наук, автор одного из первых трудов, посвященных сиенской истории, дал подробную характеристику павименто, впрочем, не перечисляя имен его авторов[137]. Джорджо Вазари упоминал в своих «Жизнеописаниях…» павименто Дуомо, приписывая введение техники инкрустации в современный художественный обиход великому сиенцу – Дуччо: «Дуччо, высоко ценимый сиенский живописец, и заслужил похвалы отдаленного потомства за то, что, выкладывая пол Сиенского собора, он положил начало мраморной инкрустации фигур со светотенью, из чего новые художники делают чудеса, какие мы видим ныне»[138].

Вскоре тонкие каменные пластины стали стираться, и неоднократно предпринимались реставрационные работы. Католический священник

---

[136] Aronow G.S. A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506. Columbia University, 1985. 602 p. – p. 4. Автор дает наиболее полный историографический обзор литературы, связанной с изучением сиенских павименто.

[137] Tizio S. Historiarum Senensium ab initio Urbis Senarum usque ad annum MDXXVIII. BCS, ms.B.III.6-15.

[138] URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1000515/69/VAZARI_DZhORDZhO_-_ZhIZNEOPISANIYa_NAIBOLEE_ZNAMENITYH_ZhIVOPISCEV_VAYaTELEY_I_ZODChIH.html (Дата обращения - 1.02.2020).

Ричард Лассельс, путешествовавший по Италии в XVII веке, отмечал, что в те времена большую часть года павименто были покрыты досками, и открывались только на религиозные праздники или для иностранных гостей – и эти полы были «лучшими на всем свете»[139]. Полы Дуомо закрывали до конца XIX века, когда их значительно поновили и укрепили, что позволило в дальнейшем долгое время держать их открытыми, чтобы посетители собора могли ими полюбоваться[140].

В работах по созданию павименто были задействованы как именитые художники и скульпторы, работавшие в Сиене (Доменико ди Никколо, Сассетта, Антонио Федериги, Маттео ди Джованни, Нероччо деи Ланди, Франческо ди Джорджо Мартини, Лука Синьорелли, Пинтуриккьо, Гвидоччо Коццарелли, Доменико Беккафуми), так и многочисленные анонимные, но умелые местные мастера. Получение заказа на оформление одной из напольных плит собора было свидетельством признания талантов и заслуг, большой честью. П.П. Муратов писал о сиенских павименто: «Хотя над полом трудились почти все лучшие художники Сиены, он всё же является в значительной части делом малых мастеров и простых ремесленников. Но какой аристократизм художественной мысли, какая тонкая артистичность чувства выражены здесь этими второстепенными мастерами и скромными ремесленниками! Изысканность сиенского воображения сказалась даже в самом материале и приёме работы. Название мозаики, в сущности, не вполне приложимо к ней. Рисунки состоят здесь из тонких чёрных линий на общем фоне белого мрамора. Вначале лишь изредка и потом все чаще, ради стремления к живописному эффекту, появляются вставки из черного и цветного мрамора. Итальянцы называют этот способ изображения *graffiti*. Современное слово “графика” также

[139] Lassels R. The voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy in two Parts. Paris, 1760. P.237. – цит. по Aronow G.S. A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506. Columbia University, 1985. 602 p. – p.1.
[140] План павименто Сиенского Дуомо – см. Приложение, илл. 2.3.

приложимо к нему. В самом деле, это не что иное, как колоссальная гравюра на мраморе»[141].

Самые ранние части пола украшены в орнаментальном ключе, с геральдическими символами и плоскими рисунками, и повторяют ритмы архитектурного ансамбля, но к началу XV века мастера стали создавать более сложные композиции, используя фактуру камня для передачи перспективы и светотеневых эффектов [142]. Более поздние каменные инкрустации стали восприниматься как самостоятельные произведения искусства, уже не перекликающиеся со структурой интерьера Дуомо.

Хотя ансамбль павименто сложен и разнороден, принято считать, что сквозной темой его программы стала тема Спасения [143]. В нее входят ветхозаветные сюжеты; изображения сивилл и других персонажей античной истории; изображения пророков; аллегории Фортуны, Веры, Надежды, Милосердия, Силы, Справедливости и т.п.; гербы Сиены, Пизы, Лукки, Флоренции, Ареццо, Орвьето, Рима, Перуджи, Витербо и других городов, связанных своей историей с Сиеной; отдельное место занимает эпизод, произошедший в то время, когда полы собора активно инкрустировались, – продолжительный визит будущего императора Священной Римской империи Сигизмунда.

Присутствие античных тем и мотивов в убранстве католического собора не случайно[144]. Сама традиция покрывать полы мозаиками, которые позволяли создать иллюзию объема в орнаментах и сюжетных композициях, шла из античности [145]. Восприятие техники менялось, но ее использование не прерывалось на протяжении столетий во многих соборах Италии. Однако

[141] Муратов П.П. Образы Италии. Т.1. – М., Арт-Родник, 2008. 415 с. – с. 179.
[142] Caciorgna M. Siena. Cattedrale, cripta, baptistero. Virginis templum. Sillabe, Siena, 2013. 190 p. – p. 44.
[143] Ohly F. The Damned and the Elect. Guilt in Western Culture. - Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 226 p. – p. 116.
[144] Burchardt, T., Brown M.M. Siena. The city of the Virgin. – London, Oxford University Press, 1960. 136 p. - P.70.
[145] Thomas E. Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age. Oxford University Press Inc., New York. 2007, 378 p. – p. 60.

сиенцам, которые воспринимали свою родину наследницей античного Рима, основанной сыновьями Рема Сением и Аскием, было особенно важно подчеркнуть эту преемственность в оформлении Дуомо – и приверженностью древней технике, и апелляцией к древней истории. Кафедральный собор посещали все гости города, в нем собирались все сиенцы, и его пространство должно было быть свидетельством не только высокого мастерства местных художников, но и исторической славы, достоинства самого города. В то же время, присутствие в церковном интерьере такого существеного для политической риторики образа, как сиенская волчица, равно как и обращение к теме сивилл можно трактовать как свидетельство усилившегося влияния светской власти и гуманистической культуры на церковь, определявщую программу оформления храмового интерьера.

Большое количество участников, выполнявших в разные годы этот церковный заказ, исходивший от Опера дель Дуомо, а также то, что полы подвергались неоднократным поновлениям, усложнили процесс атрибуции отдельных частей инкрустации. Непросто определить, какую именно часть работы выполнял тот или иной автор, так как зачастую эскиз для фрагмента и его воплощение в камне выполняли разные люди, а технические аспекты и сюжетное наполнение павименто постоянно усложнялись и совершенствовались. Тем не менее, сейчас точно определено, к каким композициям приложил руку герой нашего исследования.

В 1426 году, когда Сассетта подписал договор с Опера дель Дуомо[146], он уже был признанным мастером. Даже несмотря на то, что нам известен только один крупный заказ, который он выполнил до этого, можно не сомневаться – для оформления кафедрального собора выбирали только лучших из лучших. Стефано ди Джованни работал здесь в сотрудничестве с

[146] Договор на создание рисунков для создания павименто в сиенском соборе был подписан 16 ноября 1426 года. Когда художник завершил выполнение работ – неизвестно. - Aronow G.S. A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506. Columbia University, 1985. 602 p. – p. 100.

Паоло ди Мартино над двумя сюжетами, и в его задачи входило создание рисунков-картонов, эскизов для камнерезов[147], которыми руководил его коллега. Мастерам было поручено оформить два сектора в трансепте на сюжеты из Ветхого Завета, так или иначе связанные с темой противостояния: победа Иеффая над аммонитами и победа Самсона над филистимлянами [см. Приложение, илл. 2.1 и 2.2].

Сейчас эти инкрустации истерты, так как находятся в зонах, где во время службы бывает много верующих, и изображения читаются не досконально: неразличимы большинство деталей, лица и элементы одежды. Однако общее композиционное решение и отдельные фрагменты все же позволяют получить представление о том, насколько тщательно продуманными были эти напольные декорации. Более масштабной по размерам была плита с сюжетом из Книги Судей, связанным с историей Иеффая. Он жил в X веке до н.э., после изгнания сводными братьями из дома стал предводителем разбойников, промышлявших в пустыне. Народ Израиля обратился к нему как к своей последней надежде с просьбой об избавлении от угнетавших его аммонитян, и Иеффай согласился возглавить войско. Перед этим он дал Господу обет: если Бог поможет ему победить врагов, то Иеффай принесет ему в жертву того, кто первым выйдет из ворот его дома навстречу ему (Суд. 11:30, 31). Первой полководца поприветствовала его единственная дочь, но он все же был вынужден исполнить свою клятву, так как израильская армия повергла противников. Иеффай, ветхозаветный персонаж, упомянут в «Рае» у Данте[148], что сделало его историю о верности своему слову и возможности возвращения на путь благодетели популярной среди образованных итальянцев XIV-XV вв. В трансепте сиенского Дуомо он представлен дважды: в виде одиночной фигуры (ее автор точно не известен) и в батальной сцене.

[147] Такие эскизы для павименто могли быть разделены на большое количество листов бумаги, чтобы соответствовать реальному масштабу будущего изображения.

[148] Алигьери Д. Божественная комедия. Рай. Песнь пятая, 19-54. – URL: http://librebook.me/bojestvennaia_komediia_aligeri_dante/vol1/3 (дата обращения: 12.03.2020).

На рассматриваемом фрагменте павименто изображена битва между израильтянами и аммонитами, причем Стефано ди Джованни расположил сцены сражения на трех планах, что делает этот эпизод особенно насыщенным и динамичным. На переднем плане бьется пехота, и поверженные солдаты лежат под ногами у тех, кто еще энергично замахивается мечами. От заднего плана, где представлены всадники с копьями в сложных позах, его, подобно кулисе, отделяет скала, на которой Сассетта поместил пятерых казненных вражеских правителей. Масштабы воинов не соответствуют плановой структуре, и нарушают эффект глубины композиции. Тем не менее, она создает живое впечатление, так как ее детали эффектно вырисованы, а потом вырезаны в камне: несмотря на потертость мрамора, различимы тщательно проработанные элементы доспехов – металлические латы, кожаные элементы одежд, перья на плюмажах.

При оформлении воинских облачений художник использовал детали, присущие рыцарским костюмам, а сама батальная сцена напоминает о турнире или о Палио, важной для Сиены и ряда других тосканских центров форме публичного празднества, который предполагает гонки всадников по улицам города и сопровождается торжественными процессиями со знаменами, музыкой и песнопениями. Желание откликнуться на свежие жизненные впечатления, обогатить сюжет из прошлого знаками современности, проявляющееся в некоторых произведениях Сассетты, очень близко культуре Возрождения.

Второму панно присущи те же особенности: Сассетта вновь выступил в не вполне типичной для него роли мастера батальных многофигурных композиций. Заказчиками был выбран парный сюжет, связанный с историей ветхозаветного героя Самсона: история о том, как безоружный и связанный Самсон, отданный на растерзание филистимлянам, смог победить тысячу человек черепом осла (Суд. 15:15). Композиция структурирована лучше, чем в предыдущей сцене: над филистимлянами, разделенными на толпу испуганно ретирующихся воинов и груду поверженных тел, возвышается

силач Самсон, в элегантной позе замахивающийся ослиной челюстью над врагом, вооруженным пикой.

Примечательно, что Джорджо Вазари предполагал, что именно эти эпизоды были исполнены по рисунку Дуччо[149], что свидетельствует об их высоком качестве в глазах ренессансного зрителя; в дальнейшем исследователи также колебались, приписывая авторство разным мастерам[150]. Только в XX веке было установлено, что его создатель – именно Сассетта. Ряд панелей, выполненных для пределлы алтаря Евхаристии («Смерть еретика на костре», «Св. Антоний-отшельник, терзаемый демонами» [см. Приложение, илл. 1.14 и 1.13]), близки павименто в трансепте Дуомо по своим особенностям: разнообразию и свободе поз воинов, то группирующихся в плотную толпу, то резко разворачивающихся спиной к зрителю; пышности их доспехов, соответствующих вооружению современных художнику рыцарей; реалистично и разнообразно изображенным коням.

Обе композиции, сложные по своей структуре, вписаны в общую схему павименто благодаря своей монохромности (мастер-каменщик использовал только белый, черный и красный мрамор) и орнаментальным рамам, оформляющим их, как картины: сверху это аркатурные пояски или резные аркады, с остальных сторон – несложные геометрические ритмы и подписи. Тем не менее, даже при существующих строгих стандартах оформления павименто, Паоло ди Мартино смог передать авторский стиль Сассетты благодаря таким деталям, как метко подобранные срезы мрамора в разводах, реалистично передающие фактуру скалы.

Сложилось так, что из всех работ, выполненных Стефано ди Джованни, *in situ* остались только напольные плиты в сиенском

[149] Landi A. "Racconto" del Duomo di Siena / Alfonso Landi. Dato alle stampe e commentato da Enzo Carli. Opera della Metropolitana di Siena; Accademia Senese degli Intronati. - Firenze: Edam, 1992. - 158, XVI S. – p.141; Milanesi Notes to Vasari`s Life of Duccio (vol I, p.654)

[150] подробнее об этих спорах см. Aronow G.S. A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506. Columbia University, 1985. 602 p. – pp. 100-107.

кафедральном соборе – остальные его произведения были перенесены в другие собрания, фрагментированы, утеряны. Но славу художнику в главном сооружении города продолжают воспевать не только эти два сюжета, но и творения его сына Джованни да Стефано, который был воспитан в его мастерской, а применение своему мастерству нашел преимущественно именно в создании эскизов для павименто – в частности, к его работам относятся фигуры некоторых сивилл (Кумской и Куманской, 1482 г.) и Гермеса Трисмегиста (1488 г.). Они стилистически схожи с композициями Сассетты, но реализованы технически сложнее[151]. Также Джованни ди Стефано работал как ювелир и скульптор.

Даже у успешного и востребованного Сассетты были свои досадные неудачи. После завершения работы над эскизами к павименто он принял участие в проходившем в 1427 году конкурсе на изготовление одного из рельефов купели в баптистерии Сан Джованни, примыкающем к Дуомо[152]. Этот церковный заказ, обладавший исключительным значением для Сиены, достался другим мастерам, величайшим скульпторам своего времени: Якопо делла Кверча, Лоренцо Гиберти и Донателло, к ним присоединился сиенский ювелир и скульптор Джованни ди Турино. К сожалению, описаний модели Сассетты не сохранилось, но было бы крайне интересно узнать, какое решение мастер, с энтузиазмом принимавшийся за разнообразные задачи, предложил для оформления купели.

2.3. Сассетта-миниатюрист (конец 1420-х гг.)

Еще одним примером многогранности таланта Стефано ди Джованни может служить его опыт создания книжной миниатюры. В целом сиенские живописцы – от именитых до малоизвестных среди современников – нередко работали в «малом» жанре, получая заказы на оформление

[151] Cust R.H.H. The pavement masters of Siena 91369-1569). London, George Bell and sons, 1901. 159 p. – pp. 123-124.
[152] Edgell G.H. A history of Sienese painting. New York, the Dial Press Inc. MCMXXXII 1932. 302 p. – p. 187.

таволетт (деревянных обложек) биккерн – бухгалтерских, расходных книг и списков. Однако их внутреннее наполнение оформлялось куда скромнее их обложек, а художественную литературу в Сиене заказывали не так часто, поэтому свидетельств работы сиенских живописцев в качестве книжных иллюстраторов сохранилось весьма скромное количество. Впрочем, к середине кватроченто все больше сиенских мастеров получали заказы на оформление манускриптов: среди них Пьетро ди Джованни д`Амброджо, Джованни ди Паоло, Сано ди Пьетро и другие[153]. В своих работах они опирались на наследие местной школы живописи и на образцы североевропейской книжной миниатюры, попадавшие в Сиену. Во второй половине XV века сиенские мастера также стремились соответствовать готицизирующей стилистике, которой придерживались такие миниатюристы из Северной Италии, как Либерале да Верона, Джироламо да Кремона, Вентурино Меркати.

Одними из первых сиенских книжных миниатюр XV века стали изображения, выполненные как раз Стефано ди Джованни да Кортона для так называемого «Римского молитвослова» (Городская библиотека Сиены[154]). Впервые этот молитвослов, появившийся в каталогах городской библиотеки только в 1864 году[155], был соотнесен с именем Сассетты в 1970-х годах: Грация Вайлати Шоненбург Вальденбург предположила, что он был создан в 1435-1440 годах[156]. Атрибуция памятника была поддержана рядом исследователей[157], однако точное время его создания оставалось спорным, и лишь относительно недавно был установлен период, когда художник с наибольшей вероятностью мог выполнить этот заказ – в конце

[153] Carli E. Sienese Painting. London, Summerfield Press, 1983. – 79 p.
[154] Biblioteca Comunale degli Intronati.
[155] Il gotico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d`arte. Siena, Palazzo Pubblico 24 luglio-30 ottobre 1982. Centro Di, Firenze, 1982. Diretore della mostra – Pietro Torriti. – p. 385.
[156] Vailati Schoenburg Waldenburg G. Problemi proposti da un messale della Biblioteca di Siena // Commentari. - Roma. - 1975. - N.S. 26.1975, 267-275.
[157] Pope-Hennessy J. Il Gotico a Siena: Siena, Palazzo Pubblico. The Burlington magazine. - London. - 1982. - 124.1982, 716-719; Boskovits M. Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra, 1983 // Arte cristiana. - Milano. - 1983. - N.S. 71.1983, pp. 259-276; Angelini A., Bellosi L. ed. Disegni italiani del tempo di Donatello / Ex. Cat. – Firenze, L.S. Olschki, 1986. - 147 p. – p. 34.

1420-х годов (К. Кристиансен написал об этом в статье к каталогу выставки «Painting in Renaissance Siena», основываясь на опыте, возникшем у него благодаря этому выставочному проекту, где он смог сопоставать произведения Сассетты разных периодов, впервые экспонировавшиеся вместе, а обычно находящиеся в разных собраниях[158]).

Всего руке Сассетты приписывают две иллюстрации, единственные, что содержит манускрипт, состоящий из 205 листов размером 25 х 18 см [см. Приложение, илл. 3.1, 3.2]: инициал «E» с поясным изображением Христа (f. 7 r), а также лист с Распятием Христа и оплакивающими его Девой Марией и Иоанном Евангелистом (f. 92 v). Выразительные, мелко прописанные лики и элегантные позы скорбящих напоминают о персонажах, которых Симоне Мартини изобразил на титульном листе тома Вергилия, принадлежащего Петрарке (1336 г., Библиотека Амброзиана, Милан). Сиенский мастер XV века не мог видеть эту работу Мартини, созданную в Авиньоне, но эстетические ориентиры этих двух произведений, несомненно, близки.

Сассетта, что в целом характерно для его раннего творчества, для украшения молитвослова использовал ограниченную, но яркую палитру – лазурный, алый и зеленый на золотом фоне; пигменты, добытые из драгоценных камней, придают книжной миниатюре характер сияющей эмали. Это ощущение усугубляется благодаря оформляющей вертикальное изображение раме, имитирующей инкрустационную технику, – мотиву, весьма распространенному в сиенском искусстве треченто, в особенности в настенной живописи (примером тому можно назвать живописную раму, оформляющую фреску Симоне Мартини с изображением кондотьера Гвидориччо да Фольяно, 1328 г., палаццо Пубблико, Сиена). Цветовая схема, примененная Стефано ди Джованни, роднит его работы со средневековым искусством миниатюры.

[158] Christiansen K. Notes on 'Painting in Renaissance Siena' // The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1044 (Mar., 1990), pp. 205-213. – p. 206.

Небольшое изображение благословляющего Христа в инициале напоминает фрагмент пределлы алтаря Евхаристии, где в центре композиции «Тайной вечери» Христос осеняет крестом скромную трапезу (Национальная пинакотека, Сиена). Это сходство – очередное подтверждение авторства Сассетты. Примечательно, что изображение распятого Христа в книге перекликается с показанным в перспективе распятием в одной из сцен пределлы того же алтаря, посвященной св. Фоме Аквинскому (Пинакотека Ватикана), и, в то же время, как полагают некоторые исследователи, с навершием Пизанского полиптиха Мазаччо (1426 г., Национальный музей Каподимонте, Неаполь) [159] . Мы все же считаем, что, несмотря на очевидное использование художественных приемов, характерных для современной ему флорентийской живописи, Сассетта ориентировался на оборотную сторону «Маэсты» Дуччо (1308-1311 гг., музей Опера дель Дуомо, Сиена), до XVI века занимавшей главное место в сиенском кафедральном соборе. Именно это произведение, имевшее исключительное значение для сиенцев, могло послужить образцом для одного из двух изображений, помещенных в молитвослове.

В настоящее время пока не выявлено других примеров работы Стефано ди Джованни в области книжной иллюстрации, но открытия в области сиенского искусства раннего кватроченто еще продолжаются, и нельзя исключать, что в ближайшие десятилетия мы еще познакомимся с другими манускриптами, над которыми трудился он или его мастерская.

***

Стефано ди Джованни относится к редким ренессансным мастерам, которые шагнули на художественную сцену сразу с исключительно масштабным и сложным по содержанию, совершенным по исполнению произведением. К слову, сходной в истории сиенского искусства представляется карьера Симоне Мартини, мастера, безусловно, более

[159] Il gotico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d`arte. Siena, Palazzo Pubblico 24 luglio-30 ottobre 1982. Centro Di, Firenze, 1982. Diretore della mostra – Pietro Torriti. – p. 385.

масштабного, официальным датированным дебютом которого стал абсолютный шедевр, «Маэста» в сиенском Палаццо Пубблико, а дальнейшее творчество оказалось податливо разнообразным – и архаичным, и самым новаторским – воздействиям. В случае Сассетты таковым стал полиптих гильдии шерстяников, алтарь Евхаристии, с программой, которая не находит аналогов в современном ему искусстве. Пределла алтаря и сохранившиеся фрагменты пейзажного фона центральной створки говорят о Сассетте как о художнике с острым чувством современности, которое проявляется и в его сюжетах, и в деталях его композиций, в том, как он обращается к пейзажным мотивам. Уже на раннем этапе своего творческого пути Стефано ди Джовани обращается к разным техникам и форматам, его искусство по-настоящему разнообразно, причем он переплетает характерые особенности и возможности различных форматов и жанров. Так, пределла его алтаря Евхаристии по своим сложности и качеству ближе к книжной миниатюре, а инкрустированный пол по его эскизам напоминает фрески Спинелло Аретино в сиенском Палаццо Пубблико (1406-1407 гг.).

Искусство Сассетты уже в этот период не абсолютно сиенское, хотя и воспитано на местных источниках. Но формально оно и не флорентийское по духу; мастер ничего не копирует буквально, но ищет и заимствует у разных мастеров и из разных источников, в том числе доступных ему северных, крайне избирательно. Несомненно одно: какие-то сильные художественные впечатления сподвигли художника на поиски, и, скорее всего, это было именно прогрессивное флорентийское искусство. Начало творческой активности Сассетты совпало с пиком контактов между сиенцами и Флоренцией, и, как мы полагаем, сам он тоже неоднократно в ней побывал.

Документально не засвидетельствовано, но признано широким кругом исследователей[160], что во второй половине 1420-х гг. художник

[160] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 371 p. – p. 63.

совершил достаточно продолжительную поездку в соседний крупный, бурно развивавшийся город, где мог наблюдать за созданием фресок капеллы Бранкаччи, и, вероятно, познакомиться с Мазаччо (1401-1428 гг.) и Мазолино (1383-1440 гг.). Особое влияние на Стефано ди Джованнни оказал, судя по всему, как раз Мазолино да Паникале, который применял некоторые современные приемы, продолжая работать в эстетике интернациональной готики. Компромиссный, понятный сиенскому темпераменту мастер, он приезжал в Сиену и естественным образом стал для местной художественной школы одним из проводников новых художественных идей, развивавшихся во Флоренции. Кроме того, заметим, что он был среди первых флорентийских мастеров, обратившихся к иконографии «Богоматерь Смирение» («Мадонна Смирение», 1423 г., Художественная галерея, Бремен), которая окажется знаковой для творчества Сассетты. Явным источником вдохновения для Сассетты стали и произведения Джентиле да Фабриано (1370-1427 гг.) с его утонченным стилем, оживленными композициями и сияющими красками. Предполагаемое пребывание во Флоренции очевидно повлияло на творческое формирование Сассетты, открыв собой, как мы увидим, период экспериментов, и повлекло отказ от буквального следования сиенским художественным традициям. Флоренция, воспринимавшаяся сиенцами как извечная соперница их родины, шумный, погруженный в спесивую спешку город, показалась Сассетте источником новых впечатлений, подтолкнула его к большей творческой свободе и постоянному самосовершенствованию. В этом смысле, правда, Сассетта оставался подлинным сиенцем: избирательный подход к разнообразным внешним модам, по ряду причин сформировавшийся в сиенском искусстве, обеспечил местному раннему Ренессансу самобытность. В живописи Сиены причудливым образом соединились тяготение к по-средневековому детальному рассказу, одухотворенная поэтичность образов и их тщательная отделка.

В то же время, на улицах Сиены с апреля 1425 года на протяжении пятидесяти дней звучали пламенные проповеди святого Бернардина, в которых он много говорил о высоком значении религиозного искусства и об уничижительном отношении к излишней роскоши, выражавшейся в богатых нарядах, украшениях и азартных играх. Истинную же добродетель он предлагал видеть в милосердии, набожности и готовности жертвовать. Его деятельность, о чем еще будет более подробно сказано в соответствующем разделе нашей работы, оказала колоссальное влияние на рост числа частных заказов на произведения церковного искусства.

В 1428 году Стефано ди Джованни стал членом сиенской Гильдии художников, будучи уже сложившимся мастером, заслужившим уважение и признание со стороны коллег и заказчиков, успешно попробовавшим себя в различных жанрах и техниках. Следующий этап его творчества обернулся для него новым витком развития: художник накопил достаточно опыта и творческой энергии для экспериментов и интерпретации как новых веяний, так и освоенных им традиций сиенской школы живописи.

Глава 3. Творчество Сассетты в 1430-1436 годы

Первая половина 1430-х годов оказалась для Стефано ди Джованни невероятно продуктивным периодом. Он был уже признанным мастером, обладавшим безусловным авторитетом среди сиенцев, но продолжал развиваться. Более того, в это время он в своем творчестве начал активно применять новый опыт, заимствованный, прежде всего, у флорентийских живописцев, и, благодаря поддержке сиенских заказчиков, смог это сделать в разных форматах и жанрах. «Пророческие, волнующие идеи, появившиеся во Флоренции в творчестве Мазаччо, Брунеллески, Паоло Уччелло, нашли в Сассетте ревностного и внимательного слушателя: они не были процитированы им, но остались скорее стимулом для его живой изобретательности; самым стойким, ярким и сияющим материалом, из которого мастер формировал свой элегантный стиль, который помог ему материализовать последние, нежные и очаровательные, сказки готики»[161].

На этом этапе своего творческого пути Сассетта особенно изобретателен, он демонстрирует увлеченность многообразием мира. Он вплетает в свои работы, особенно нарративные, светские и жанровые мотивы, очаровательные детали и подробности, не затмевающие, впрочем, возвышенного духовного звучания его произведений.

3.1. Алтарь Богоматери Снежной (1430-1432)[162]

В эпоху Возрождения обрели исключительное значение частные художественные заказы. Донаторы начали интересоваться новыми темами и техническими возможностями искусства, а в стилистическом отношении, в зависимости от вкуса, ориентировались на многобразие образцов и даже на различные художественные центры. В это время значительно возросло

[161] Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p. – p. 196.

[162] Данный раздел основан на опубликованной статье автора. Выходные данные статьи: Колпашникова Д. Д. Трактовка сюжета Чудо Богоматери Снежной тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале // Артикульт. 2016. № 23 (3-2016). — С. 41–46.

количество как светских, так и религиозных заказов, причем и те, и другие становились все более индивидуальными с точки зрения программного содержания и нюансов. В программах алтарных полиптихов и моленных образах, как и в монументальных ансамблях, наглядно прослеживаются перемены, произошедшие в духовном сознании Ренессанса: прежде всего, специфическое обращение к личности – концентрация на частном благочестии.

Заказ роскошных религиозных образов считался почетным и праведным делом, искупляющим грехи, одним из которых считалось богатство [163]. Состоятельные патроны проявляли личную набожность и увековечивали достижения своего рода, вкладывая средства в произведения искусства, которые создавались для индивидуального или общественного почитания [164]. Показательно их стремление увековечить историю своей семьи, собственную биографию и славу, свой облик в предмете культа, который видели бы последующие поколения.

Другим важным аспектом художественной жизни Ренессанса стало взаимодействие заказчика и мастера, а также возможное включение в эти отношения образованного советчика – богослова или гуманиста. Тот мог помочь состоятельному требовательному донатору, желавшему выразить свои частные идеи и определить облик будущего произведения до деталей, в поиске подходящего сюжета или же консультировал живописца в теологических тонкостях[165].

Алтарь Богоматери Снежной (*Madonna della Neve*), рассматриваемый в настоящем разделе, и подавно относится к отдельной, еще весьма редкой в XV веке категории индивидуальных заказов – заказам, поступившим от патронов-женщин [166]. С.Е. Рейсс и Д.Г. Викинс, исследователи феномена

[163] Welch E. Art and Society in Italy 1350-1500. Oxford: Oxford Academ, 1997. 351 p. – p. 278.
[164] Ciappelli G., Rubin P. Art, memory and Family in Renaissance Florence. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 316 p. – p. 18.
[165] Carli E. Sienese painting. – London: Summerfield Press, 1983. 79 p. – p. 22.
[166] Anderson J. Rewriting the history of art patronage. // Renaissance Studies. 1996. Vol. 10, No. 2, Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600. Pp. 129-138. – p. 130.

женщин-донаторов в период Ренессанса, отмечают: существуют стереотип, связанный с тем, что большинство жен и вдов покорно исполняли волю своих супругов, обращаясь к художнику для создания какого-либо произведения, но на самом деле во многих подобных заказах можно проследить личные предпочтения, стремление проявить индивидуальное благочестие, а также связь с определенной религиозной организацией, которая выступала в качестве наставника заказчицы [167] – что вполне справедливо и по отношению к заказам той эпохи, поступавшим от мужчин. Примечательно, что в ренессансной Италии вдовы обладали более значительными юридическими свободами, чем жены, и заказы, поступавшие от вдов, считаются более самостоятельными, чем те, в которых донаторами становились женщины, которые прислушивались к мнению супруга и стремились соответствовать его социальному положению[168]. Чем меньше был город, в котором жила заказчица, тем бóльшее значение и внимание со стороны коммуны получало произведение, выполненное на ее средства [169] . Миряне имели возможность спонсировать гораздо более широкий круг произведений, которым предстояло находиться вне частных интерьеров, чем мирянки, которым далеко не всегда позволялось вносить свои комментарии в программу молитвенных образов или росписей церковных интерьеров, реализованных за их счет[170].

Выдающееся значение заказу алтаря Богоматери Снежной придает тот факт, что он был создан в первой трети XV века и относится к периоду, еще далекому от политики великолепия и широких меценатских жестов Изабеллы д`Эсте, Катерины Пикколомини, Виктории Колонна и прочих ярких женщин, наделенных властью или близких ко двору[171], а также то, что

[167] Reiss S.E., Wikins D.G. Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy. Kirksville: Truman State University Press, 2001. 339 p. – p. 110.
[168] King C.E. Renaissance women patrons. Manchester: Manchester University Press, 1998. 272 p. – p. 21.
[169] Ibid, p. 3.
[170] McIver K.A. Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Ashgate: UK, 2012. 267 p. – p. 55.
[171] Solum S. Attributing Influence: The Problem of Female Patronage in Fifteenth-Century Florence. //

его заказчица происходила из Сиены, города, который отличался последовательным консерватизмом во многих областях своей жизни, прежде всего – в искусстве и в социальном устройстве.

Алтарь Мадонны делла Неве (Богоматери Снежной, сейчас хранится в галерее Уффици, Флоренция, происходя из коллекции Контини-Бонакосси, [см. Приложение, илл. 4][172]) был заказан в 1430 году донной Людовикой Бертини в память о ее муже, погибшем 20 августа 1423 года. Его звали Турино ди Маттео ди Турино, он был купцом, происходившим из низших слоев населения Сиены и самостоятельно добившимся благосостояния и уважения. На момент свадьбы с Людовикой, дочерью сиенского аристократа Франческо ди Ванни Бертини, состояние Турино ди Маттео было оценено в две тысячи триста лир, и он считался одним из богатейших людей во всем городе. Долгие годы (с 1409 до 1423) он поддерживал францисканский орден в Сиене, и супруга разделяла его религиозные взгляды. У них не было детей, и тем больше сил и времени набожная состоятельная пара, не имевшая наследников, тратила на благотворительность и на укрепление положения их семьи в обществе.

Помимо своих основных дел, Турино ди Маттео активно участвовал в политической и общественной жизни Сиены. Так, с 1411 по 1415 годы он был капитаном и гонфалоньером Коммуны, затем занимал важные посты в Терцо – третях, на которые был разделен город; ему предлагали стать ректором госпиталя делла Скала, включавшего в себя больницу, приют и центр приема паломников[173].

Вершиной карьеры Турино ди Маттео стала победа в конкурсе на должность главного «операйо» (от ит. *operaio* – управляющий) при строительстве кафедрального собора в 1420 году – эту должность можно сравнить с обязанностями надзирателя-суперинтенданта, отвечающего за

The Art Bulletin. 2008. Vol. 90, No. 1. pp. 76-100. – p. 83.

[172] Woods K.W. Making Renaissance Art. London: Yale University Press, 2006. 352 p. – pp. 176-177.

[173] Archivio Concistoro di Siena. F. 1952. №1. P.49. – цит. по Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 49.

все работы и административные решения при сооружении Дуомо[174]. Работа была ответственной и почетной: управляющие-*operaio* оставались на своем посту вплоть до смерти без переизбрания, носили особый узнаваемый наряд – шапочку с полосами из беличьего меха, селились с семьей в доме на соборной площади рядом с архиепископским дворцом, получали титул рыцаря и оклад в сто флоринов (четыреста лир) в год[175].

Но никто не ожидал, что Турино ди Маттео, который 6 июня 1420 года был посвящен в рыцари, еще молодой человек, вскоре начнет болеть и даже составит завещание, где оставит просьбу о заказе алтаря в честь Богоматери, «*ad nomen gloriose Marie Virginis*»[176]. Тогда Турино ди Маттео поправился, но уже спустя три года он вновь тяжело заболел и умер. Он был удостоен последней почести – погребения в здании собора, для сооружения которого он успел сделать многое за недолгий срок своей службы. Его могила была расположена рядом с Порта дель Пердоно – одним из входов в Дуомо, который в XV веке был одним из главных и располагался напротив капеллы, которую Турино позволили оформить как частную часовню своей семьи – беспрецедентное на тот момент свидетельство положения *operaio* и очевидное доказательство его личных заслуг. Историк искусства Махтельт Израэлс, которой принадлежит обширная работа, посвященная алтарю, предполагает, что только наличие многочисленных влиятельных друзей позволило этой семье «прорваться через политику минимизации присутствия частных патронов в сиенском обществе»[177] и одними из первых в городе получить собственную частную капеллу.

Окончательное завещание сиенского купца не дошло до наших дней, но в налоговой службе Сиены, Габелле, сохранилась налоговая декларация,

---

[174] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 13.
[175] Steinhoff J. Sienese Painting after the Black Death. New York: Cambridge University Press, 2006. 264 p. – p. 56.
[176] Archivio Statale di Siena, Opera della Metropolitana 36, Insert 26 - цит. по Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 186.
[177] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 16.

где Людовика указана как основная наследница имущества своего супруга[178]. Также она получила в собственность их дом, оцененный в 1421 году в триста флоринов, что сделало ее независимой от родственников и опекунов, которые традиционно окружали молодых состоятельных вдов. Вполне логично, что в завещании Турино ди Маттео, помимо всего прочего, входил пункт о создании алтаря в его память.

Супруг Людовики Бертини по роду своей деятельности был связан с художественной жизнью Сиены. В частности, он осуществлял контроль над художественными заказами со стороны частных лиц и масштабными декоративно-оформительскими работами в Дуомо. Можно предположить, что он неплохо разбирался в искусстве и в том, что мы бы сейчас назвали иконографией произведений искусства – в их посвящениях и сюжетах. Показательно, что в Сиене с начала XV века во многих храмах стало стандартной практикой поновлять молитвенные образы или заказывать новые, причем зачастую за счет состоятельных родов, в том числе, семей управляющих[179]. Сохранились упоминания о том, что в 1421 году по заказу Турино ди Маттео мастер Альберто ди Бетто да Ассизи создал Пьету, Оплакивание тела Христа Богоматерью, свв. Иоанном и Марией Магдалиной. Впоследствии это произведение некоторое время было центральным алтарным образом сиенского Дуомо[180]. От него же поступал заказ на создание деревянных скульптур, изображавших святых. Кроме того, он был среди горожан, избранных для обсуждения оформления сиенской Лоджии делла Мерканция. Тем не менее, несмотря на то, что опытный *operaio* Турино ди Маттео, несомненно, был достаточно компетентен, чтобы лично подобрать сюжеты для художественного заказа, связанного с частным благочестием его семьи, – для алтарного образа в капелле, – он не стал этого делать. Как обычно и поступали его

[178] Ibid, p. 24.
[179] Hanawalt B., Reyerson K. City and Spectacle in Medieval Europe. Minessota: Minnesota Press, 1994. 331 p. – p. 113.
[180] Ibid, p. 118.

современники, он не оставил конкретных указаний по поводу программы полиптиха. По свидетельствам присутствовавших при составлении окончательной версии завещания Турино ди Маттео 24 августа 1421 года и при его последних минутах, во всех случаях он не уточнял посвящения более, чем «во имя Господней любви и Девы Марии», *«per l`amore di Dio et della Vergine Maria»*[181], заложив на это внушительные расходы в 450-500 флоринов[182]. Таким образом, именно его основной наследнице, его вдове Людовике Бертини предстояло взять на себя такую ответственность, как разработка программы алтаря, который представлял бы ее семью в кафедральном соборе города.

Нужно отметить, что прошли годы, прежде чем донна Бертини смогла осуществить последнюю волю супруга. Молодая вдова столкнулась с необходимостью отвечать за семейный бюджет и коммерческие дела мужа[183]. Она преуспела, а его значительное состояние защитило ее от участи многих юных вдов ее времени – быть выданной замуж повторно по настоянию родственников для создания новых династических союзов[184]. На протяжении этого времени она также следила за оформлением капеллы, готовя ее к освящению, и тщательно работала над программой алтаря. Денег, оставленных Турино ди Маттео на создание капеллы, оказалось недостаточно, но Людовика управляла делами покойного супруга столь разумно, что со временем прибыли хватило и на регулярные богослужения, которые традиционно становились солидной постоянной статьей расходов, и на церковную утварь для капеллы, и на сам алтарь[185].

---

[181] Archivio Statale di Siena, Opera della Metropolitana 36, Insert 26 - цит. по Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 186.
[182] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 19.
[183] Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London: Macmillan, 1970. 220 p. – p. 159.
[184] King C.E. Renaissance women patrons. Manchester: Manchester University Press, 1998. 272 p. – p. 79.
[185] Burke P. Culture and Society in Italy 1420-1540. London: B.T. Bastford Ltd., 1972. 341 p. – p. 106.

Самостоятельно в начале XV века в патриархальной Сиене принимать решения дамам было не положено[186]. Для выполнения части завещания, связанной с оформлением капеллы и, в частности, с заказом алтаря, Людовика Бертини была вынуждена прибегнуть к помощи посредников (в том числе официально положенного вдовам эпохи Возрождения *mediarius* – заступника из круга близких к ее семье людей), выступавших от ее лица при заключении договоров [187], а также она добивалась официального подтверждения ее права считаться единоличной патронессой капеллы, которое можно было получить лишь от епископа. Вдова, окруженная советчиками и подрядчиками, доверяла только своему духовнику Антонио Казини (1378-1439).

А. Казини был выдающейся личностью, весьма показательной для своего времени. Сын знаменитого врача Франческо ди Бартоломео, личного медика папы римского Урбана VI, он получил докторскую степень в области права во Флорентийском университете, но его блестящая карьера сложилась в сфере религиозного служения. Он много путешествовал по заданиям папы римского, которые поручались ему как умелому дипломату. Казини принимал участие в нескольких церковных соборах (в Пизе, Констанце и Базеле [188]), был казначеем папства, а в 1426 году стал кардиналом. В разные годы он был епископом Сиены и Гроссето. В 1408-1427 годах, будучи епископом Сиены, Антонио Казини был активно вовлечен в жизнь города. Именно он предложил донне Бертини обратиться к сюжету, еще только обретавшему свою популярность в изобразительном

[186] King C.E. Renaissance women patrons. Manchester: Manchester University Press, 1998. 272 p. – p. 37.

[187] Evangelisti S. Wives, Widows, and Brides of Christ: Marriage and the Convent in the Historiography of Early Modern Italy // The Historical Journal. 2000. Vol. 43, No. 1. pp. 233-247. – p. 240.

[188] Пизанский собор (1409 г.) – непризнанный, Констанцский XVI вселенский собор (1414-1418 гг.), Базельский собор (1431-1449 гг.) – церковью признаны лишь первые 25 сессий (1431-1439 гг.).

искусстве[189], но хорошо знакомому сиенцам, – истории основания римской церкви Санта Мария Маджоре (праздник отмечался с 1222 года, но обретал популярность постепеннно: так, только в 1423 году, как раз во время службы Турино ди Маттео, была заказана новая певческая книга, в которую входили песнопения в честь празднования дня Богоматери Снежной, ранее не включенного в церковный календарь сиенского Дуомо[190]) – и его предложение было во всех отношениях неслучайным: эта история оказалась близка и заказчице, и ему самому.

Антонио Казини, будучи образованным и начитанным[191] человеком с тонким вкусом, от себя лично или в качестве доверенного лица и посредника неоднократно обращался с заказами к видным художникам своего времени; со многими из них у него сложились дружеские отношения. В числе его знакомств были Мазаччо, у которого он в 1426 году, став кардиналом, заказал образ Богоматери (сейчас в галерее Уффици, Флоренция[192]), Мазолино, Якопо делла Кверча (скульптор вырезал по его заказу мраморный барельеф «Св. Антоний Великий представляет кардинала Антонио Казини Богоматери», 1437-1438 гг., музей Опера дель Дуомо, Сиена[193]) и Веккьетта. Можно даже предположить, что при посредничестве

[189] Памятник, популяризировавший легенду о Мадонне Снежной среди итальянцев в XV веке – алтарь, заказанный на этот сюжет кардиналом, гуманистом Бранда да Кастильоне (1350-1443) у Мазолино да Паникале (1423, Неаполь, музей Каподимонте).

[190] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 97.

[191] В завещании Антонио Казини есть любопытная часть: кардинал распоряжался вернуть после его смерти список книг в монастырские и церковные библиотеки, в которых он их одолжил, этот перечень позволяет очертить круг интересов и оценить его образованность. Archivio Opera della Metropolitana, Siena, 22 (num. Mosc. 26 – 89) цит. по Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 217.

[192] Алтарь «Мадонна с Младенцем», так же известный как «Мадонна Казини» или «Щекочущая Мадонна», так как изображенная на нем Богоматерь нежно щекочет подбородок Младенца в коралловых бусах – небольшая золотофонная доска (24 х 18 см), на обороте которой изображен герб Антонио Казини, заказчика молитвенного образа. Казини принял сан кардинала в 1426 году, и его герб (желтый жит с шестью черными звездами, черной горизонтальной лентой с золотым крестом на ней) дополнен кардинальской шляпой. Произведение, много лет находившееся в частном собрании в Италии, было атрибутировано Роберто Лонги как работа Мазаччо. Подробнее об обстоятельствах заказа и его исполнения см. Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio: e altri studi sul Quattrocento: 1910-1967. Sansoni, 1975. 248 p. – pp. 77-84.

[193] Барельеф был вырезан для капеллы в Сиенском Дуомо, которую кардинал Казини посвятил Деве Марии и св. Себастьяну (1430-1437 гг.), и оформление которой длилось параллельно

Казини Сассетта мог увидеть образ, написанный Мазаччо и хранившийся у него в Сиене. В контексте заказа вдовы Бертини знаковым стало знакомство Антонио Казини с Мазолино да Паникале: за несколько лет до начала работы Сассетты над сиенским полиптихом Мазолино создал алтарь, центральная створка которого была посвящена Чуду Богоматери Снежной, и сделан он был именно для базилики Санта Мария Маджоре, о которой рассказывается в легенде. Существует несколько версий о возможных заказчиках алтаря: семья Колонна, кардинал и гуманист Бранда де Кастильоне, кардинал Райнальдо Бранкаччи, архипресвитер Санта Мария Маджоре, даже сам Антонио Казини[194], – в любом случае, можно полагать, что на момент обращения к Сассетте Антонио Казини уже был знаком с этим полиптихом, его значением и программой (1428-1430 гг., центральная панель – с одной стороны, Вознесение Богоматери, с другой – Чудесный снегопад, Неаполь, Национальный музей Каподимонте, двусторонние доски с образами свв. Иеронима, Иоанна-Крестителя, Григория Великого, Матфея, Лондон, Национальная галерея; свв. Павла, Петра, Иоанна Евангелиста и Мартина Турского, Филадельфия, Музей искусств, коллекция Джона Джонсона), а, возможно, уже тогда, на этапе поиска исполнителя для алтаря в римскую церковь, смог порекомендовать Мазаччо и Мазолино. Точнее сказать уже нельзя, так как большая часть архива документов, связанных с Антонио Казини, не сохранилась до наших дней.

В то же время, достаточно необычно для заказа первой половины XV века в Сиене, что сохранился значительный объем документов, которые

работам над капеллой семьи Томмазо ди Маттео и Людовики Бертини. Примечательно, что обе капеллы получили Богородичное посвящение.

[194] М. Израэлс выдвигает аргументы в пользу того, что именно Антонио Казини был заказчиком полиптиха для церкви Санта Мария Маджоре, что делает посвящение сиенского алтаря еще более обоснованным: Дуомо Сиены сопоставляется с самой древней римской Богородичной церковью, а алтарь становится продолжением более раннего полиптиха, в котором только одна доска посвящена Чуду Богоматери Снежной. Однако, в силу недостаточных доказательств, мы не делаем акцент на этой версии исследовательницы, так как считаем даже доказанную связь между главными героями истории об этих двух полиптихах, кардинала Казини, Мазолино, Людовики Бертини и Сассетты, достаточной для последующих заключений. Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – pp. 108-111.

позволяют проследить этапы создания алтаря Богоматери Снежной, а также постепенное формирование и уточнение пожеланий заказчицы. Так, к 1430 году была разработана программа росписей, выбран исполнитель работ, Стефано ди Джованни, и с ним и был подписан договор о создании алтаря[195]. Турино ди Маттео входил в гильдию шерстянников – Арте делла Лана, для которой, как мы помним, молодой Стефано ди Джованни создал алтарь Евхаристии (1423-1426 гг.). Можно предположить, что один из влиятельных друзей Турино ди Маттео, став деловым партнером Людовики, порекомендовал Сассетту как хорошо проявившего себя мастера. Впрочем, его мог посоветовать и Антонио Казини, патронировавший значимые художественные заказы и, как уже упоминалось ранее, друживший с некоторыми живописцами из Сиены и Флоренции. В числе его знакомств были Мазаччо, у которого он в 1426 году, став кардиналом, заказал образ Богоматери (сейчас в галерее Уффици, Флоренция[196]), Мазолино, Якопо делла Кверча и Веккьетта. Более того, можно даже предположить, что при посредничестве Казини Сассетта мог увидеть произведение Мазаччо, хранившееся у него в Сиене.

В соответствии с договором, подписанным 25 марта 1430 года, Стефано ди Джованни да Кортона взялся выполнить *tabula* – панель алтаря, на которой были бы изображены Богоматерь с Младенцем на руках (с образом Спасителя над Девой Марией), и святые Франциск, Петр, Павел и Иоанн Креститель, а также он должен был сделать *storie* – дощечки для пределлы алтаря, на которых бы рассказывалась история о Чуде Богоматери Снежной. Изначально планировалось пять небольших фрагментов, но в

[195] Woods K.W. Making Renaissance Art. London: Yale University Press, 2006. 352 p. – p. 191.

[196] Алтарь «Мадонна с Младенцем», так же известный как «Мадонна Казини» или «Щекочущая Мадонна», так как изображенная на нем Богоматерь нежно щекочет подбородок Младенца в коралловых бусах – небольшая золотофонная доска (24 х 18 см), на обороте которой изображен герб Антонио Казини, заказчика молитвенного образа. Казини принял сан кардинала в 1426 году, и его герб (желтый жит с шестью звездами, черной лентой и золотым крестом) дополнен кардинальской шляпой. Произведение, много лет находившееся в частном собрании в Италии, было атрибутировано Роберто Лонги как работа Мазаччо. Подробнее об обстоятельствах заказа и его исполнения см. Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio: e altri studi sul Quattrocento: 1910-1967. Sansoni, 1975. 248 p. – pp. 77-84.

результате художник расширил их количество до семи – немаловажный факт, в чем нам еще предстоит убедиться.

Традиционными пунктами договора были упоминания о том, что для своей работы художник будет использовать только качественные краски и листы сусального золота, и что он обязуется сдать работу в течение года (с этим требованием договора художник не справился, что, впрочем, бывало нередко – работы часто выполняли уже после заранее оговоренных сроков по различным причинам), не соглашаясь ни на никакие другие заказы на протяжении этого времени. В одном из документов упоминаются расходы на украшение алтаря, которые понес Стефано ди Джованни. Это позволяет заключить, что художник сам подбирал резчика по дереву и, вероятно, создавал эскиз для прямоугольной рамы алтаря, оформленного тремя кружевными арками – двумя стрельчатыми и одной округлой по центру[197].

Выбор посвящения для главного алтарного образа вполне традиционен: на нем изображены Богоматерь с младенцем на троне, их окружают ангелы и святые. Явственно прослеживается преемственная связь между этой работой Сассетты и почитаемыми сиенскими образами XIII-XIV веков: статичными, золотофонными, торжественными. Тонкими золотыми буквами над головой Богоматери выписано: SI CONFIDIS IN ME SENIS ERIS GRATIA PLENA – «Если будете верить в меня, Сиена будет преисполнена Благодатью»[198]. В этом призыве к сиенцам, встречающем их в первом же алтарном образе, который был виден при входе в Дуомо со стороны Порта дель Пердоно, прослеживается внимание к программным деталям, которым отличались и художник, и заказчица.

Людовике Бертини и ее духовнику удалось подобрать событие священной истории, которое отражало традиционное для Сиены преданное поклонение Богоматери, и, в то же время, позволило алтарю стать памятником ее супругу, иносказательно повествуя о его жизни. В ее время

[197] Ibid, p. 177.
[198] van Os H. Sienese altarpieces, 1215-1460: form, content, function. Groningen: Bouma's Boekhuis, 1990. 261 p. - p. 168.

диапазон произведений, донаторами которых становились вдовы, был несколько ограничен: зачастую они могли заказывать только посмертные монументы или же моленные образа в память об их супругах или сыновьях. Каждая индивидуальная деталь, включенная в алтарь и повествующая о частной истории, была свидетельством смелости и дипломатических способностей заказчицы[199].

И в основной части алтаря, и в пределле отражено поклонение Чуду Богоматери Снежной. Сиенцы еще в 1260 году торжественно передали свой родной город под покровительство Девы Марии и особо почитали ее как свою заступницу, поэтому все мариологические сюжеты так или иначе получали свое отражение в местном искусстве[200]. Не исключением стало и Чудо Богоматери Снежной. В окрестностях Сиены и в самом городе располагается несколько церквей, где главный алтарь или одна из капелл освящены в честь этого чудесного события раннехристианской истории (например, церковь Санта Мария делле Неви, церковь в Фаббриччиано, в Колле валь д`Эльза близ Сиены, церковь Санта Мария делле Неви в Трекванде, и др.). Лиричная, почти сказочная история привлекала сиенцев отчасти и из-за ее связи с Римом, городом, с которым они ревностно сравнивали Сиену, веря в легенду о ее основании сыновьями Рема настолько, что Капитолийская волчица стала символом их родины.

В основу истории о Чуде Богоматери Снежной легли события, произошедшие в Риме в 352 году н.э. Римский аристократ Джованни Патрицио и его супруга были бездетны и молили Богоматерь подсказать, куда лучше направить их внушительное состояние, которое им некому было завещать. Джованни приснился сон, в котором Дева Мария пообещала подсказать ему место для строительства церкви снегопадом в разгар лета. Такой же сон привиделся папе римскому Либерию (?–366 гг., епископ

[199] Klapisch-Zuber C. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 338 p. – p. 237.
[200] Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. Bloomington: Indiana University Press, 1985. 216 p. – p. 29.

римский с 352 по 366 гг.). Наутро 5 августа действительно пошел снег строго на определенном участке Эсквилинского холма, очертив периметр будущей постройки. На этом месте на средства патрицианской семьи и была возведена базилика Санта Мария Маджоре. О погоде, небывалой для римского лета, в центральном алтарном образе работы Сассетты напоминают ангелы, держащие блюдо со снегом и шаловливо скатывающие в руках снежки.

Первые упоминания об этой легенде относятся к XIII веку, когда 5 августа 1222 года папа Гонорий III (1148–1227 гг., папа римский с 1216 по 1277 гг.) впервые ввел традицию празднования дня Богоматери Снежной. Считается, что она была сочинена специально для укрепления статуса римской церкви в качестве первой западной базилики, посвященной Деве Марии. В дальнейшем орден францисканцев поддержал новый праздник, и с 1269 года строго следовал обычаю проведения особых служб в этот августовский день.

На алтаре Сассетты история возведения церкви рассказана в семи эпизодах – в отдельных фрагментах пределлы, и в них, как мы увидим, Людовика Бертини распорядилась описать работу своего супруга-*operaio* Дуомо, которой они оба так гордились. История Чуда Богоматери Снежной прекрасно подошла для того, чтобы рассказать об основании и строительстве храмов, обладавших большим значением для городов, в которых они находились: первой римской базилики, возведенной в честь Богоматери, – римской базилики Санта Мария Маджоре, изначально называвшейся Санта Мария делла Неве (Снежной Девы Марии), и главного кафедрального собора Сиены, также посвященного Богоматери (Ее Вознесению).

Традиция дробить историю Чуда Богоматери Снежной на отдельные эпизоды берет начало в XIV веке, прежде всего в миниатюрах, украшавших соответствующие празднику страницы литургических книг. Сравнивая пределлу Сассетты с другими прецедентами поэпизодного изображения

этой истории и ее изображениями в целом, мы обнаруживаем, что Сассетта добавил в рассказ события, не меняющие понимание священного сюжета, но делающие его более близким и понятным для верующего XV века, которого так привлекали живые повседневные детали. Стефано ди Джованни создал более подробную, чем было задумано, нарративную пределлу, увеличив количество дощечек на две, что позволило ему достовернее описать процесс строительства базилики.

И для бездетной пары аристократов, живших в IV веке, и для сиенской четы периода кватроченто главным делом жизни стало строительство храма и благотворительность – судьбы двух семей, которых разделяло более тысячи лет, оказались во многом похожи. В каждой ячейке пределлы Людовика и Турино так или иначе сопоставляются с римскими патрициями прошлого, но действие всегда происходит в антураже и обстоятельствах, привычных зрителю первой половины XV века.

«Сиенская» линия повествования введена в программу этого алтаря весьма любопытным образом. Перенесение действия эпизода священной истории в узнаваемые современные «декорации» – прием, характерный для живописных циклов Ренессанса[201], но в данном случае перед художником стояла особенно непростая задача. Стефано ди Джованни должен был не просто вписать портреты патронов в алтарь, но рассказать, «оживить» их историю, переплетая ее со священным событием, в котором нашлось место и историческим фактам, и настоящему чуду.

«По мере роста личных и семейных амбиций в начале XV века»[202] все более распространенной становилась традиция сочетать церковную и семейную программу в рамках одного алтаря, однако в большинстве случаев этот дуализм посвящения проявлялся во включении в полиптих образов святых-покровителей членов семьи (например, «Пизанский полиптих»

[201] Baxandall M. Painting and experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford and New York: Oxford University Press, 1972. 183 p. – p. 53.
[202] Назарова О.А. «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII — первой половины XIV века // Искусствознание. 2018, №1, с.168-207.

Мазаччо, 1426 г., в который заказчик, нотариус Джулиано ди Никколо дельи Скарси, распорядился включить ряд образов, в том числе, образ его покровителя св. Джулиана. Фрагменты: Национальная галерея, Лондон; Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес; Национальный музей Сан Маттео, Пиза; Музей Каподимонте, Неаполь; Картинная галерея, Берлин). В то же время, столь глубокое переплетение священной и семейной истории, как в полиптихе Сассетты, не так часто встречается в фамильных капеллах и частных алтарях в первой половине XV века, и характерно скорее для более позднего времени. Среди подобных памятников – капелла семьи Сассетти во флорентийской церкви Санта-Тринита, которую Гирландайо расписал по заказу Франческо Сассетти в 1482-1485 гг., включив в священные сюжеты его родственников и высокопоставленых современников[203], а также капелла Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла, которую Гирландайо с мастерской оформили в 1485-1490 гг. росписями по сложной программе, включавшей портретные изображения заказчика, Джованни Торнабуони, и его домочадцев, ставших на фресками «очевидцами» событий священной истории[204].

Первый фрагмент пределлы алтаря Сассетты представляет явление ангела патрицию во сне [см. Приложение, илл. 4.1]. В нем присутствуют оба супруга в своей семейной спальне, интерьер которой напоминает комнату в итальянском городском палаццо XIV-XV веков: кровать на подиуме, наборный пол, тонкая занавеска на окне[205]. В целом для работ Стефано ди Джованни характерно воспроизведение орнаментов и фактур, которые составляли предметную среду его современников, и этот алтарь, несмотря на плохую сохранность, дает об этом частичное представление. Благодаря детальному отражению материального мира, мастер уже в первой сцене

[203] Подробнее об этом ансамбле см. Borsook E., Offerhaus J. Francesco Sassetti and Girlandaio at Santa Trinita, Florence: History and Legend in a Renaissance Chapel. Doornspijk, 1981.93 p.
[204] Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. В 2 т., 848 с. – Сс. 151, 156.
[205] Currie E. Inside the Renaissance house. London: Victoria and Albert museum Publ., 2009. 96 p. – p. 73.

пределлы переплетает обыденное и чудесное: безмятежно спящую пару и склонившегося над ними сияющего золотом ангела, вестника Богоматери.

Характерно, что эта композиция – исключительно редкий для ренессансного искусства пример изображения спящих мужа и жены рядом, в одной постели. Обычно сон-предзнаменование видит один из них, супруг, и чаще всего в подобных случаях художник акцентирует все внимание на нем. В алтаре же, выполненном по заказу Людовики Бертини, Сассетта поместил женский образ рядом с мужским, так как в ролях римских патрициев она мыслила себя и своего покойного мужа, и ей было безусловно важно подчеркнуть свою причастность к его делам и событиям его жизни. Уже в первом эпизоде нижней части алтаря Людовика показала, что она являлась равноправной участницей их с супругом общего замысла, и, как непосредственная заказчица алтаря, исполнительница воли мужа, она имела право быть изображенной на полиптихе.

Незначительное разграничение между фрагментами создает ощущение непрерывно текущей истории. Континуальность рассказа подчеркивают единая линия горизонта и переливающееся жемчужными облаками небо, объединяющие дощечки пределлы. Сцены Чудесного снегопада на Эсквилинском холме и Видения папы Либерия оказались практически не распознаваемыми [см. Приложение, илл. 4.2, 4.3], и сложно предположить, к какому композиционному решению прибегнул художник. Дело в том, что для более натуроподобного изображения снега Сассетта местами использовал листы серебряной фольги в качестве основы под живопись, и, вероятно, сразу после создания алтарь празднично сиял, но впоследствии разрушение металлического слоя затронуло краски, изменив цвета пигментов и спровоцировав осыпание. Кроме того, за время своего бытования алтарь побывал в нескольких тосканских провинциальных храмах, где сырость сильно повредила живописный слой, и потому изображения сохранились лишь фрагментарно. Однако даже те детали, которые можно различить, впечатляют изобретательностью, которую

проявил Сассетта: в сцене снегопада различимы краснокрылые ангелы в элегантных позах, рассыпающие легкие снежинки над землей; в дощечке с изображением сна папы римского видны парадные интерьеры палаццо с мраморными лоджиями, прорисованными в соответствии с законами перспективы. К счастью, уцелела та часть сцены встречи Джованни Патрицио и папы Либерия, где коленопреклоненный аристократ описывает свой сон папе римскому в нарядно украшенном дворце [см. Приложение, илл. 4.4].

Отдельное внимание привлекает фрагмент пределлы, где папа Либерий обводит план будущего храма, следуя очертаниям выпавшего снега [см. Приложение, илл. 4.5]. За ним следит замечательно, разнообразно изображенная толпа, в которой присутствуют и священники, и спорящие друг с другом зеваки, и трое персонажей на переднем плане справа: священник, единственная во всей композиции женщина, одетая в светло-серое платье с белым апостольником – облачение терциариев, и мужчина с крестом в руке. В их фигурах мы предлагаем видеть Антонио Казини и супругов-заказчиков, Людовику и Турино.

Мозаичный цикл, который Филипо Рисути выполнил на тему Чуда Мадонны делла Неве на фасаде Санта Мария Маджоре в первые годы XIV века, состоял из четырех фрагментов, на которых были последовательно изображены сон патриция, сон папы римского, визит Патрицио к папе и чудесный снегопад, под которым папа римский обводил план церкви. Основной акцент в цикле Расути был направлен на взаимодействие патриция и понтифика, и в дальнейшем его трактовка и композиционные решения стали каноничными примерами иллюстраций конкретных эпизодов, неоднократно повторялись в миниатюрах и станковых произведениях. В алтаре Сассетты также прослеживается тема совместной деятельности представителя духовной власти, кардинала Антонио Казини, и мирян – купца-рыцаря и аристократки. Само присутствие Людовики Бертини в этой сцене, единственной женщины среди мужской толпы,

говорит о том, насколько она была активна в обычной жизни, и насколько для нее было важно оставить о себе воспоминание.

Религиозная картина кватроченто дает возможность для появления такой жанровой формы, как «скрытый портрет»[206]: этобыл один из способов провления частной религиозности, когда в качестве одного из персонажей-статистов в композицию был включен заказчик. Тогда как во Флоренции начала XV века подобная индивидуализация была уже широко распространена, в Сиене это еще было внове. Таким образом, двукратное появление донны Бертини в пределле алтаря – свидетельство ее знакомства с живописными традициями других городов и глубокого желания не раствориться безликой тенью во времени, но заявить о себе.

Следующий эпизод пределлы посвящен строительству церкви [см. Приложение, илл. 4.6]. Хотя легенда о возведении Санта Мария Маджоре не включала в себя подробное описание этого этапа, Сассетта создал отдельную дощечку, в которой иносказательно отобразил работу Турино ди Маттео. Этот сюжет, никогда ранее не входивший и в изобразительную традицию Чуда Богоматери Снежной, выступает лишним свидетельством желания прославить сиенского *operaio*. Погруженный в беседу с каменщиком, он придерживает ослика, в то время как вокруг происходит удивительно динамичная жанровая сцена, характерная скорее для языка флорентийского искусства первой половины XV века: строители замешивают раствор, носят корзины и подносы с камнем и черепицей, укладывают кирпичи, и в этом фрагменте благочестивый или церемониальный дух предшествующих эпизодов сменяется сугубо бытовым и очень детализированным повествованием. В то же время, для сиенского зрителя эта подробность и достоверность живописного произведения была хорошо известна по фрескам, выполненным Амброджо Лоренцетти для зала Девяти в сиенском палаццо Пубблико – знаменитому

[206] См. раздел «”Скрытые” портреты в церковных фресках и алтарных картинах в монографии В.Н. Гращенкова: Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. В 2 т., 848 с. – сс.116-140.

циклу «Аллегория доброго и дурного правления в городе и деревне» (1338-1339 гг.). Сиенский мастер наделил особым значением даже такие детали, как костюмы танцоров[207]. Он включил в композицию росписей множество необязательных бытовых зарисовок, которые создают ощущение подлинности изображенных сюжетов. Спустя почти век Сассетта обращался к изобразительному словарю, разработанному его предшественником и вошедшему в сиенскую художественную традицию.

В заключительной сцене, представляющей освящение церкви [см. Приложение, илл. 4.7], нетрудно найти изображение мужа заказчицы, хотя этот фрагмент пределлы также сохранился не полностью. Своенравный характер Турино ди Маттео проявился в том, что он отказался жертвовать больше 750 флоринов при получении должности управляющего строительством собора (вместо положенной по правилам тысячи флоринов) и никогда не носил традиционную для *operaio* шапочку с беличьим мехом[208] – наглядное подтверждение этому можно найти в самом алтаре. Единственный персонаж, сохранившийся в росписях пределлы, и одетый не в строгие одежды священнослужителей или простой костюм строителя – это патриций, надзирающий за работами и поднимающийся к уже возведенному собору. Его наряд вполне соответствует модам первой четверти XV века: обтягивающие лосины-*шоссы* и *джорне*, накидка с разрезами по бокам поверх камзола, а также яркий берет *мацокко*[209]. Такие объемные наряды с обилием меховых элементов в период Ренессанса позволяли зажиточным горожанам подчеркнуть свою состоятельность.

Супруга патриция же, напротив, одета подчеркнуто скромно: в сцене очерчивания плана базилики ее одеяние сравнимо с костюмами монахинь –

[207] Подробнее о символике костюмов в росписях Лоренцетти см. Campbell C. J. The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace // The Art Bulletin, Vol. 83, No. 2, 2001. Pp. 240-258.
[208] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 56.
[209] Currie E. Inside the Renaissance house. London: Victoria and Albert museum Publ., 2009. 96 p. – p. 46.

например, с костюмом, в котором традиционно изображали Святую Клару. Можно предположить, что в жизни «прототип» героини истории о Чуде, Людовика Бертини, одевалась аналогично, сначала просто поддерживая идеалы францисканцев, которые они с супругом разделяли, а затем соблюдая траур по мужу и став терциаркой: она соблюдала правила францисканского ордена, продолжая жить в миру, и впоследствии была похоронена при сиенском храме св. Франциска в гробнице терциариев.

В произведениях Стефано ди Джованни широк диапазон женских образов, но среди Мадонн, святых, аллегорий и немногочисленных фигур-статистов Людовика Бертини – по сути, один из первых портретов конкретного человека в традиции сиенской живописи. Скромный по размерам и деликатный по оформлению, он демонстрирует, как художник, знакомый с флорентийскими алтарями, включавшими изображения заказчиков, не слепо следует разработанным композиционным схемам, но сам продумывает, каким образом скромно, изобретательно и уважительно представить заказчицу в оплаченном ею произведении.

Эта вдова своей деятельностью опровергала стереотип, связанный с участью женщин в ее положении, но при этом своими поступками вполне соответствовала представлениям эпохи Возрождения о добродетелях благородной дамы: она была набожна, рассудительна, покорна супругу и усердна в своих делах. Доказательство ее тихой уверенности в своем достоинстве присутствует в центральном образе алтаря. Трон, на котором сидит Богоматерь с Младенцем, оформлен будто бы золотистыми чешуйками, а на фоне этого дробного орнамента, по сторонам от Мадонны, помещены два щита. На них изображены не абстрактные геральдические знаки, а гербы двух родов, объединенных браком Турино и Людовики: слева – темный герб, который Турино ди Маттео получил, когда его провозгласили рыцарем, справа – утрированный отрез кожи на золотом фоне, герб семьи Бертини, старого сиенского рода, из которого происходила заказчица. Рядом с этим вторым гербом стоит коленопреклоненный святой

Франциск, покровитель ордена, к которому тяготели донна Людовика и ее покойный супруг. Размещение фамильных гербов не на пределле и не на раме алтаря, а прямо на троне Мадонны, причем на полиптихе, расположенном в капелле кафедрального собора, могло быть сочтено консервативными сиенцами дерзостью.

Прибегая к услугам наемных подрядчиков, Людовика обладала небывалой для женщины в Италии начала XV века властью, а завещание Турино ди Маттео дало ей волю и основания для осуществления ее собственных идей[210], для увековечивания своего супруга и себя самой уже как полноправного персонажа, а не просто смутный женский образ за спиной супруга.

Стоит отметить, что она действительно быстро училась отстаивать свое собственное мнение. Показательна история, связанная с определением размера выплат Стефано ди Джованни за выполненную им работу. По договору, Людовика должна была заплатить за работу художнику или его наследникам ту сумму, которую определят два эксперта: один – со стороны мастера, другой – со стороны заказчицы. Сассетта не успел расписать алтарь за год, как было запланировано изначально, и только 23 октября 1423 года была собрана комиссия из представителей сиенской гильдии юристов и нотариусов, засвидетельствовавшая, что работа может быть принята. Для определения стоимости алтаря донна Бертини позвала своим представителем пизанца Гуалтьеро ди Джованни, а Стефано ди Джованни попросил поручиться за качество его работы веронца Чеккино ди Франческо, и 29 октября эксперты оценили произведение в 180 флоринов. Несмотря на признанные красоту и сложность заказа, рачительная вдова отказалась выплачивать эту значительную сумму, и обратилась в Курию деи Пупилли (курию подопечных) – суд, разбиравший дела несовершеннолетних и женщин – чтобы пересмотреть решение по договору.

[210] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 24.

После нескольких заседаний и долгой переписки 30 декабря 1432 года были назначены два новых представителя от вдовы и исполнителя заказа: сиенские художники Мартино ди Бартоломмео, продолжатель архаизирующей традиции сиенской живописной школы XIII-XIV веков, и Сано ди Пьетро, друг и преданный ученик Сассетты. Совместно с независимым представителем от Курии, Джакомо ди Мейо ди Нанни, они сошлись на том, что сумма в 180 флоринов – достойная цена для алтаря с пределлой, а также для росписи стен[211]. Отсюда мы можем заключить не только, что именно Сассетта занимался фресковой декорацией капеллы, помимо создания центрального образа, но и следующий любопытный момент: хотя стоимость работы художника не изменилась, заказчица смогла добиться выгодных для себя условий. Она получила полное оформление капеллы, а не только алтарь, блестяще выполненный известным мастером.

После того, как Сассетта завершил выполнение заказа – последней воли Турино ди Маттео, наиболее логично было бы, если бы Людовика ушла в францисканский монастырь, откуда она, как и многие образованные аристократки Ренессанса, могла бы продолжать осуществлять патронат над художественными заказами, а возможно, и возглавить монастырь[212]. Но так получилось, что независимая, мыслящая и деловая донна Бертини всю свою недолгую жизнь посвятила делам мужа, и умерла в январе 1433 года от болезней – совсем молодой, как только выполнила главную его просьбу.

Вскоре, в 1435 году, составлялась полная опись имущества Дуомо, в которой, в частности, сохранилось первое описание капеллы Богоматери Снежной [213], впоследствии передававшейся из поколения в поколение несколькими знатными и крепкими сиенскими семействами. Алтарь работы

[211] Woods K.W. Making Renaissance Art. London: Yale University Press, 2006. 352 p. – p. 179.
[212] Ciappelli G., le Rubin P. Art, memory and Family in Renaissance Florence. Cambridge University Press, 2000. 316 p. – p. 121.
[213] Inventario dell' Opera del Duomo di Siena del 31 dicembre 1435. // Siena: Archivio Statale di Siena. F.2. p 19. - Цит. по Nevola G. Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432. // The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1913. Vol. 23, No. 125. Pp. 276-279, 282-283.

Сассетты простоял в капелле до третьей четверти XVI века[214]. В начале XVII века этот нарядный памятник, прославляющий сюжет Чуда Богоматери Снежной и своих заказчиков – трудолюбивого купца и энергичную аристократку, – покинул кафедральный собор Сиены и на долгие годы был забыт, постепенно разрушаясь в сырых тосканских храмах, пока в 1936 году его не выкупил князь Алессандро Контини-Бонакосси, итальянский политик и коллекционер, впоследствии передавший свое художественное собрание галерее Уффици.

Алтарь Богоматери Снежной кисти Стефано ди Джованни, первый пример появления этой иконографии в Сиене, впоследствии вдохновлял местных художников и донаторов на создание новых произведений на аналогичный сюжет. В 1477 году Джованни Чинуги, патриций из Сиены, рукоположенный в епископа Пиенцы и Монтальчино, заказал у Маттео ди Джованни главный алтарь в честь Чуда Богоматери Снежной для недавно построенного по его поручению храма с тем же посвящением (церковь Санта Мария делле Неви, Сиена). В нарядной и торжественной работе Маттео ди Джованни прослеживается преемственность по отношению к композиционным и стилистическим решениям Сассетты. То же справедливо и для третьего сиенского алтаря Богоматери Снежной, созданного Джироламо ди Бенвенуто в 1508 году для частной капеллы семьи Соццини (сейчас – Национальная Пинакотека, Сиена). Центральная панель алтаря следует канону, сформулированному в первой половине XV века у Стефано ди Джованни: статичные персонажи окружают трон, на котором сидит Мадонна с Младенцем, за ними – ангелы, которые лепят снежки, как было и у Сассетты. Пределла этого алтаря восходит к традициям начала XIV века: в ней всего четыре фрагмента, как в мозаиках Санта Мария Маджоре, восхваляющих взаимопонимание донатора и церковных властей. После Людовики Бертини больше ни один патрон не

[214] Nevola G. Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432. // The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1913. Vol. 23, No. 125. Pp. 276-279, 282-283. – p. 283.

обращался к сюжету чуда, связанного с основанием первой базилики в честь Богоматери, как к возможности рассказать свою личную историю посредством изобразительного искусства.

Донна Бертини не оставила потомков, которые могли бы прославить ее род, но смогла увековечить покойного мужа, его труд и достижения, а вместе с этим и себя, его главную наследницу. Более того, она внесла вклад в художественную традицию родного города. Ее супруг пожелал перед смертью вложить в собор алтарь, она же поставила перед собой более сложную задачу, которую смогла блестяще выполнить, разумно подобрав советчика, Антонио Казини, и исполнителя, Стефано ди Джованни, разработав стройную программу этого алтаря и настояв на увеличении количества сюжетов в пределле вопреки сложившейся традиции. Новизну замысла подчеркнули форма и композиция алтаря: Сассетта работал с плотником, знакомым с новыми приемами конструирования полиптихов, в которых основная панель была широкой, горизонтальной и вмещала в себя изображения и Мадонны, и окружающих ее святых без дробления изобразительного поля. Напротив, таким способом – вкупе с изображением пола в перспективном сокращении и круговым расположением фигур – создавался эффект единого пространства, к которому уже стремилась ренессансная алтарная живопись[215]. В этом смысле алтарь Богоматери Снежной вписывается в общую прогрессивную линию развития итальянского полиптиха, что для сиенской живописи 1430-х годов было явлением уникальным.

Наконец, сам факт, что в итальянском алтаре первой половины XV века, созданном в консервативной Сиене, появился конкретный женский образ, говорит о том, что в это время происходили перемены в

[215] Подробнее о проблеме эволюции структуры алтарных образов см. Назарова О.А. «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII — первой половины XIV века // Искусствознание. 2018, №1, с.168-207.

положении женщины и ее социальной роли [216] . Темпераментная, целеустремленная, умная Людовика Бертини, движимая благочестивым желанием оставить память о своем муже, своей семье и о себе самой, является ярким примером человека Нового времени.

3.2. Распятие для церкви Сан Мартино (1433)

Стефано ди Джованни создал значительное количество алтарных образов разных форматов, различных по своему предназначению, но среди его заказов было только одно распятие[217]. В 1433 году к нему обратились с просьбой создать распятие для сиенской церкви св. Мартина, и мастер в достаточно короткие сроки осуществил заказ. Сохранились краткие описания произведения, сделанные Гульельмо делла Валле, пресвитера и историка искусства. Среди прочего, он отметил: «…фон – золотой, фигура – огромная, рама украшена мозаикой»[218].

Распятие сохранилось лишь фрагментарно: сейчас в собрании Киджи-Сарачини в Сиене хранятся завершения боковых ветвей креста с изображениями плачущих Девы Марии и св. Иоанна Евангелиста [См. Приложение, илл. 5.1, 5.2], а также нижняя часть с изображением св. Мартина и нищего [См. Приложение, илл. 5.3], посвященная святому-покровителю церкви, для которой предназначалось все произведение[219]. Центральную часть распятия с образом Христа в 1820 году разрубили и

[216] Schiesari J. In Praise of Virtuous Women. For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy. // Annali d'Italianistica, 1989. Vol. 7, Women's Voices in Italian Literature. Pp. 66-87. – p. 69.
[217] Впоследствии Сассетта оформил один из фрагментов алтаря Сансеполькро сюжетом с предстоянием св. Франциска распятому Христу (Кливлендский художественный музей, Кливленд, Огайо, США). Более подробно об этой работе – см. далее в соответствующем разделе диссертации.
[218] Della Valle G. Lettere Senesi di un socio dell'Accademia delle science e agraria di Tori no sopra le belle arti. Giovanni Zempei Ed., Roma.1786. p. 44. - Цит. по Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 56.
[219] Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. Grafiche Amilcare Pizzi, Milano, 1967. 315 p. – p. 31.

использовали в качестве двери в церкви, в результате чего образ был полностью разрушен[220].

Для тосканского искусства XIII-первой половины XV веков характерна подобная компоновка сюжетов на распятии – на концах боковых сторон креста располагались оплакивающие Христа мать и ученик, а в нижней части, если она присутствовала (что бывало достаточно редко), могли быть надписи или изображение черепа Адама, какой-либо сюжет, связанный с посвящением храма.

Плохая сохранность уцелевших частей распятия все же позволяет оценить экспрессию произведения. О том, как выглядел распятый Иисус в трактовке Сассетты – с одной стороны, тесно связанного с местной традицией, с другой стороны, уже знакомого с раннеренессансными образами флорентийского искусства, – можно предположить на основе работ на аналогичную тему его учеников: Джованни ди Паоло (плохо сохранившаяся фреска в соборе Сан Леонардо аль Лаго, Леччето, около 1445 г.; Распятие из Сиенской Национальной Пинакотеки, 1440-е гг., и т.д.)[221], Сано ди Пьетро (который, помимо алтарных досок на эту тему, выполнил отдельный крест для сиенской базилики Сан Доменико, 1440-е гг.), а также произведениий самого Сассетты – миниатюры из «Римского молитвослова» с Распятием [222] и фрагмента алтаря Евхаристии, посвященного предстоянию св. Франциска распятию из Кливлендского художественного музея (1437-1444 гг.)[223].

Обычно святые в произведениях Сассетты выглядят скорее умиротворенными – вне зависимости от обстоятельств. Однако сюжет Распятия предполагает иную эмоциональную окраску, и в том, как Сассетта

---

[220] Romagnoli, Bell`Artisti Senesi, MS. Bibl. Com. Sen., iv, 421. - Цит. по Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 56.
[221] Salmi M. Ibid. – p.54.
[222] Подробнее об этой миниатюре см. в разделе 2.3. (Сассетта-миниатюрист (конец 1420-х гг.)) нашего исследования.
[223] Подробнее об алтаре делла Лана см. в разделе 2.1. (Алтарь Евхаристии (1423-1426)) нашего исследования.

изобразил скорбящих Богоматерь и ученика Христа, прослеживается очевидное североевропейское влияние, которое прослеживается в драматично переданных эмоциях [224] . Искаженный страданием лик Богоматери частично прикрыт мафорием (некогда голубой, цвет плаща потемнел со временем). В то же время, можно отметить византийское влияние, в целом характерное для сиенского треченто и особенно значимое для этого жанра, но в меньшей степени существенное для мастеров поколения Сассетты, которое проявилось в выразительных жестах рук, лаконичности образов.

В диалоге св. Мартина и нищего можно наиболее явно проследить переплетение культур, воспитавших стиль Сассетты: грациозно склонившийся разрумянившийся всадник на белом коне, одетый по моде первой половины XV века, стилистически близок к образам аристократического позднеготического искусства, например, к персонажам миниатюр «Май» и «Август» знаменитого «Великолепного часослова герцога Беррийского» работы братьев Лимбург (fol. 5 verso, fol. 8 verso); но стоящий напротив св. Мартина почти нагой нищий на полусогнутых тонких ногах похож одновременно на бесплотные фигуры из средневековых сцен крещения Христа и на фигуру из сцены «Крещение неофитов» из капеллы Бранкаччи[225]. Примечательны ракурсы, в которых представлены святой и нищий: трехчетвертные обороты, вид снизу вверх. Дж. Поуп-Хеннесси отмечал, как в одном небольшом изображении Сассетта объединял свой

[224] О проявлениях североевропейского готического влияния в итальянской живописи см. Weise G. L`Italia e il mondo gotico. Firenze, Sansoni, 1956. 102 p., Scalini M., Guiducci A.M. Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. - Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014. - 248 p.

[225] Первым это сравнение предложил Роберто Лонги в Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio // Critica d`arte, No 5, 1940, pp. 145-191. - p. 156. Дальнейшие сравнения с творчеством Мазаччо (например, сделанные Марио Сальми (Salmi M. Il Sassetta di San Martino // Commentari, N.S. No 17, 1966, pp.73-82) который для реконструкции Распятия предлагал ориентироваться на крест работы Мазаччо из Пизы 1426 года (сейчас в Музее Каподимонте, Неаполь)) нам кажутся избыточными, так как творчество Сассетты все ещё сильно связано с местной традицией, и в качестве образцов с большей вероятностью выбирал местные распятия работы великих сиенских мастеров треченто.

«особый эмоциональный мир» [226], проявившийся в экспрессивных и выразительных лицах и движениях персонажей, и свой неизменный интерес к красоте мира, разнообразию и «визуальной новизне» [227], благодаря которым конь прорисован так же тщательно и изобретательно, как и образ святого.

Образ св. Мартина вдохновлял сиенских мастеров еще со времен треченто, позволяя им, излагая легенду о римском всаднике IV века, обращаться к элегантным мотивам искусства поздней готики[228]. Одним из самых ярких примеров тому может быть оформление капеллы Сан Мартино в Нижней церкви ассизской базилики Сан Франческо – цикл росписей, созданный Симоне Мартини до 1317 года[229]. Традиционная иконография св. Мартина в виде молодого знатного рыцаря на коне, иногда в доспехах, или же в костюме средневекового вельможи, отрубающего часть от своего плаща и благородно делящегося с нищим своей одеждой, служила назидательным примером для сиенской знати. В образах аристократичных рыцарей Сассетта объединял разные идеи, стили и контексты, формируя особый язык сиенского кватроченто, который будет прослеживаться и в работах следующих поколений местной школы живописи.

3.3. Поклонение волхвов (1433-1435)[230]

Среди произведений Сассетты есть одна необычная работа, в которой наиболее полно воплотились эстетические принципы готики. Искусство интернациональной готики в целом было близко сиенским

[226] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 56.
[227] Ibid.
[228] Hoch A.S. St. Martin of Tours: His Transformation into a Chivalric Hero and Franciscan Ideal // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50. Bd., H. 4 (1987), pp. 471-482. – p.475.
[229] Подробнее об этом значимом для сиенского искусства памятнике, сиенском прочтении образа св. Мартина и готических мотивах в сиенском раннеренессансном искусстве – см. Колпашникова Д. Д. Декорация капеллы Сан Мартино в соборе Сан Франческо в Ассизи // Сборник конференции XXXIII Курбатовские чтения. — СПб, 2013. — С. 282–288.
[230] Данный раздел основан на опубликованой статье автора. Выходные даные статьи: Колпашникова Д.Д. Волхвы и вельможи в произведениях Стефано ди Джованни да Кортона (Сассетты) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. — 2018. — № 1. — С. 144–158.

мастерам, тем более что благодаря расположению города на Виа Кассиа, торговом и паломническом пути из-за Альп в Рим, они рано познакомились с ним. Несмотря на то, что Сиена вплоть до конца XV века сохраняла свое республиканское политическое устройство (пусть и тяготеющее к олигархии), ее граждане, как и вся Европа того времени, были очарованы рыцарской культурой. Этот интерес проявился и в главных городских праздниках, похожих на турниры с гонками всадников – палио, и в многочисленных образах благородных воинов и аристократических господ, присутствующих в сиенском искусстве. Святые Мартин и Георгий оказывались не менее реальными персонажами, чем кондотьер Гвидориччо да Фольяно с фрески 1328 года, выполненной Симоне Мартини в сиенском Палаццо Пубблико, а в процессии волхвов, или, как их называют в некоторых католических странах, Трех Царей, мог участвовать вполне конкретный правитель, современник заказчиков.

Сюжет Поклонения волхвов обрел особую популярность в Средневековье благодаря «Золотой легенде» Иакова Ворагинского, сборнику евангельских сюжетов и житий, составленному около 1260 года [231]. С тех пор путешествие трех мудрецов вслед за звездой, приведшей их в Вифлеем, к Богоматери и новорожденному младенцу Христу, стало распространенной темой и для алтарных образов, и для народного благочестия: картинок, духовных хвалебных песен-лауд и церковных представлений на священные сюжеты (*sacre rappresentazioni*).

Культура Ренессанса неотъемлемо связана с традициями праздников. Детально продуманные пышные процессии и мистерии чаще всего устраивались в честь больших церковных событий, реже – по особо значимым для горожан дням или ради почетных гостей. Религиозные торжества сопровождались костюмированными процессиями и театрализованными действами, полными тонких поэтических аллегорий.

[231] Иаков Ворагинский. Золотая легенда. Том 1. – М.: Издательство францисканцев, 2017. 527 с. – С.130-139.

Ради них мастера конструировали сложные аппараты, к примеру, позволявшие актерам, игравших ангелов, «парить» над сценой в окружении сияющих звезд. Флорентийцы, как отмечал историк культуры Якоб Буркхардт, были «впереди всей Италии» [232] в вопросах организации эффектных праздников, а все остальные стремились повторить их успехи. Особенно пышно отмечались праздник Тела Христова, день Иоанна Крестителя и Рождество[233], когда на улицах городов инсценировались все эпизоды этого евангельского события. Несомненно, обширная традиция торжеств со сложной режиссурой действий и особыми ритуалами, присущими определенным праздникам, не могла не повлиять на изобразительное искусство[234]. Мастера сами могли выступать участниками нарядных процессий, и переносили в свои произведения красочные детали, впечатлившие их в дни торжеств. Праздничный театральный характер культуры Возрождения оказал влияние и на художественные традиции эпохи, пробудив в живописцах новое самоощущение и восприятие мира.

Постепенно и сюжет Поклонения волхвов стал обрастать яркими повествовательными подробностями. Европейская традиция отказалась от византийской иконографии волхвов как персидских жрецов-астрологов, и к XV веку канонической традицией в Европе стало изображение волхвов в образе властителей разных частей света – Востока, Запада и Африки, идущих поклониться Царю царей. За волхвами устоялись имена Балтазар, Мельхиор и Каспар, порой их образы трактовали как аллегории трех возрастов. Их окружила свита и многочисленная прислуга на лошадях и

[232] Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – М.: Лики культуры,1996, 591 с. – с. 267.

[233] Trevor D. The Towns of Italy in the Later Middle Ages. – Manchester, Manchester University Press, 2000, 262 p. – p. 131. – Автор цитирует флорентийского купца и хрониста Грегорио (Горо) Дати (1362-1435), в начале XV века описавшего празднования, проводившиеся в честь св. Иоанна Крестителя 24 июня во Флоренции – процессии к баптистерию Сан Джованни с торжественными подношениями, скачки палио, свадьбы, пиры и помилования заключенных.

[234] О влиянии театрализованных представлений на творчество флорентийских кватрочентистов см. Ventrone P. Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento. Firenze, Le Lettere, 2016. 536 p. – pp.77-84.

верблюдах; все более пышными становились их костюмы и традиционные дары – золото, ладан и смирна.

Художников Раннего Возрождения привлекала значительная свобода в интерпретации, которую позволял им сюжет Поклонения волхвов, в том числе, возможность объединить его со сценами Поклонения пастухов и Путешествия волхвов. Более того, многофигурная композиция предоставляла поле для экспериментов в области построения перспективы, так как процессия волхвов предполагала большую протяженность, в том числе и на фоне пейзажа. В то же время, возможность декоративной трактовки многочисленных деталей процессии волхвов соответствовала готическому вкусу, который был близок многим мастерам конца XIV - первой половины XV века. Несомненно, с обширным потоком купцов и паломников, текущим из-за Альп, в Италию ввозились разнообразные моленные образы, в частности, посвященные сюжету Поклонения волхвов, любимому и на севере Европы.

Как уже упоминалось выше, итальянские живописцы Возрождения тяготели к определенной трансформации, осовремениванию антуража, в котором происходили события священной истории благодаря колоритным жизненным деталей – реалиям окружавшей их действительности. Этот прием усиливал занимательность произведений, делая их более привлекательными для зрителей и заказчиков. Но яркой чертой культуры Ренессанса был и интерес к многообразию и причудливости мира, *varietas*[235], в частности, увлечение Востоком. Экзотические товары, которые

[235]Гуманисты Ренессанса хорошо знали крылатую фразу из пролога ко второй книге басен Федра – *varietas delectat* (лат. – «разнообразие доставляет удовольствие»). О комментариях Л.Б.Альберти в его трактате «О живописи» (1435), касающихся передачи «истории» в изображении посредством деталей, жестов, подробностей и разнообразия, *varietas* – см. Leon Battista Alberti. On Painting: A New Translation and Critical Edition. Ed. and trans. Sinisgalli R. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 214 p. – pp. 44-74. Альберти разделял разнообразие (*varieta*) и изобилие (*copia*), причем разнообразие было наделено безусловной ценностью, тогда как изобилие требовало меры. В качестве примера изобилия в изобразительном искусстве М. Баксэнделл приводит капеллу Торнабуони работы Доменико Гирландайо (1485-1490, Флоренция, церковь Санта Мария Новелла), а в качестве примера разнообразия – римскую мозаику «Навичелла» Джотто (сохранилась фрагментарно, около 1298-1300 гг.), и цитирует предостережение Альберти: «изобилию следует быть украшенным определенным

привозили издалека купцы непривычной внешности в затейливых костюмах, пользовались неизменным спросом у итальянской знати [236]. Художники, работавшие над темой Поклонения волхвов, охотно включали в образы свиты Трех Царей атрибуты роскошного и загадочного восточного быта, формулируя таким образом своеобразный миф о Востоке. В целом этот сюжет, предполагавший изображение разноликой толпы, давал простор для фантазии, позволял насытить произведения ювелирно исполненными подробностями и привлекал заказчиков из сходных социальных кругов – и в городах разных регионов Италии, и в Северной Европе[237].

Андреа де Марки писал, что алтарь Строцци, созданный в 1420-1423 годах Джентиле да Фабриано (Флоренция, галерея Уффици) поразил флорентийцев своим «удивительно насыщенным впечатлением новизны и ошеломительного богатства натуралистично, наблюдательно переданных деталей костюмов и природы, чувством того, что вся атмосфера подчинена свободно и мастерски решенной задаче воспеть непомерное материальное богатство» [238]. В те же годы Лоренцо Монако, представитель интернациональной готики, создал свою, более строгую и аскетическую трактовку того же сюжета (около 1422 г., Флоренция, галерея Уффици) – с более условными пропорциями, позами персонажей и абстрактным фоном[239]. В работах итальянских мастеров процессии волхвов все больше напоминали о жизни знати, выезжавшей на охоту в богатых одеждах, на породистых лошадях с плюмажами, в сопровождении многочисленной прислуги, гончих псов, соколов, порой даже под музыку и с экзотическими животными [240]. Подтверждением высокой значимости и популярности

разнообразием». - Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style - Oxford, Oxford University Press, 1972. – 192 p. – pp.133-134.

[236] Jardine L., Brotton J. Global Interests: Renaissance Art Between East and West. – Cornell University Press, 2000. 224 p. – p. 26.

[237] Бутовченко Ю.А. «Поклонение волхвов» во флорентийской живописи XV века // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы. М., 2016. Том 5, 456 с.

[238] De Marchi A. Gentile da Fabriano. – Milano, Federico Motta ed., 2006. 269 p. – P.164.

[239] Арган Дж.К. История итальянского искусства. – М.: Радуга, 1990, 239 с. – с. 213.

[240] De Marchi A. Gentile da Fabriano. – Milano, Federico Motta ed., 2006. 269 p. – P.49.

сюжета поклонения Трёх Царей в Италии стало создание нарядных росписей в Капелле волхвов для семьи Медичи живописцем Беноццо Гоццоли в 1459-1460 годах [241] . Представители флорентийской художественной школы последовательно разрабатывали ясные, гармоничные композиции, следуя законам перспективы. Однако художник и заказчик в Италии периода Ренессанса зачастую выступали как соавторы произведений, совместно формировали их программу, и вкусы донаторов во многом влияли на оформление. Несмотря на устремления основной линии развития искусства Флоренции, Пьеро Медичи распорядился исполнить цикл, обращенный к традициям интернациональной готики [242] . Беноццо Гоццоли создал детализированную, многоцветную и нарядную живописную декорацию в духе алтарей, посвященных Поклонению волхвов, выполненных в первой половине XV века.

В Сиене традиция интерпретации сюжета Поклонения волхвов существовала еще в треченто. Хотя сохранилось не так много примеров произведений местной школы живописи на эту тему, можно выделить отличительные черты сиенских изображений Трех Царей: они более статичные, чем флорентийские, со степенным ритмом и плотной компоновкой композиции. Сюжет Поклонения волхвов давал возможность углубиться в живописный рассказ о рыцарстве и придворных обычаях – непривычных для повседневности города-государства, но крайне привлекательных для сиенцев, а драгоценность исполнения, обильное использование золота, долго сохранявшиеся в сиенской живописи, были особенно созвучны этому сюжету.

На хранящейся в Лувре небольшой вертикальной доске Пьетро Лоренцетти (ок. 1340 г.) художник изобразил волхвов в византийских

[241] Капелла Волхвов – домовая капелла в палаццо Медичи-Риккарди, 1459-60 гг. В процессию волхвов художником включены многочисленные представители семьи Медичи и их современники.
[242] Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. в 2 т., 848 с. – С. 134.

одеждах перед Богоматерью, Младенцем и святым Иосифом. Каспар, сняв головной убор, принимает благословение Христа, пока Бальтазар и Мельхиор в ожидании погрузились в беседу. За пещерой, в которой располагается хлев, их ожидают слуги, придерживающие серого, вороного и гнедого жеребцов. Особым почитанием был окружен алтарь, выполненный Бартоло ди Фреди для кафедрального собора города (1380-е гг., Национальная Пинакотека, Сиена). В верхней части алтаря мастер конца XIV века изобразил, как между холмов тянется вереница всадников на конях и верблюдах, охотничьих собак. Они проезжают через Вифлеем, который Бартоло ди Фреди показал в точности похожим на Сиену с ее крепостными стенами и контрастными полосами мраморных стен Дуомо. Местные мастера испытывали влияние и флорентийской, и северной живописных традиций, а специфика темы позволяла сиенским художникам дать волю своей фантазии и умению создавать тщательно декорированные алтари со множеством деталей и подробностей, демонстрировать элементы светской, мирской жизни в религиозном изображении.

Одно из первых созданных в XV веке сиенских живописных произведений на тему Поклонения волхвов появилось после события, запечатлевшегося в памяти горожан[243]: в Сиене побывал король Сигизмунд Люксембургский. Он останавливался в городе на своем пути в Рим, где ему предстояло стать императором Священной Римской империи [244] . Сигизмунда сопровождала пышная свита, которая могла напомнить зрителям процессии волхвов, текущей по холмам на алтаре Таддео ди Бартоло. Королевский двор обосновался в городе на период с 11 июля

[243] В сиенском кафедральном соборе сохранился частично стершийся фрагмент *pavimento* (напольной декорации), изображающий Сигизмунда, сидящего на троне в окружении торжественной свиты и двух путти-пажей со щитами, поддерживаюшими гирлянды. Доменико ди Бартоло выполнил эту инкрустацию в 1434 году, вскоре после визита будущего императора в Сиену.

[244] 21 мая 1433 года король Сигизмунд был провозглашен императором Священной Римской империи.

1432 года по 25 апреля 1433 года[245]. Вскоре после этого визита Стефано ди Джованни да Кортона получил заказ на создание алтаря, посвященного Поклонению Трех Королей. Обстоятельства заказа и личность самого патрона делают это произведение с неординарной судьбой достоверным свидетельством перемен, происходивших в сиенской культуре второй четверти XV века.

Прежде всего нужно отметить, что эта работа Сассетты не сохранилась в своем первоначальном виде. Около 1829 года небольшой алтарный образ был грубо разделен на части, соответствующие двум эпизодам евангельского сюжета. Семья Франки, в которой хранилось «Поклонение волхвов», для более выгодной продажи произведения распорядилась распилить его на две части – к этому варварскому методу нередко обращались вплоть до начала XX века. Вскоре забылось, что фрагменты некогда относились к одному алтарю, и исследователи, воспринимавшие их как самостоятельные камерные произведения, даже отмечали целостность и гармоничность их композиций [246] . Теперь фрагменты произведения Стефано ди Джованни находятся по разные стороны Атлантики: «Путешествие волхвов» (21,6 x 29,8 см) – в музее Метрополитен, Нью-Йорк [см. Приложение, илл. 6.1], а «Поклонение волхвов» (31,1 x 38,3 см) – в коллекции банка Монте деи Паски да Сиена в палаццо Киджи-Сарачини, Сиена [см. Приложение, илл. 6.2].

«Путешествие волхвов» происходит на фоне зимнего пейзажа: каменистых холмов с увядшей травой, голыми деревьями и кирпичными крепостями, выглядывающими из-за склонов. Причем очевидно, что городские стены, символизирующие вид Вифлеема, на самом деле вполне достоверно изображают въезд в Сиену со стороны Порта Камолия – облик

[245] Scaglia G. An Allegorical Portrait of Emperor Sigismund by Mariano Taccola of Siena. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1968. No.31. – p. 428.
[246] Christiansen K., Kanter L.B., Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. 401 p. – p.80.

города получился одновременно и фантастическим, и узнаваемым [247]. Между потускневшими холмами тянется яркая процессия с элегантными всадниками, пажами, стройными охотничьими собаками и даже сидящей на пестрых одеялах обезьянкой, за которой следят прислужники. Красные, голубые, розовые и золотые оттенки перекликаются в щеголеватых нарядах «придворных», выделяющихся на фоне зимнего тосканского ландшафта. Суровый пейзаж оживлен многочисленными птицами разных видов, следящих за чередой гостей издалека, или улетающими на юг[248]. Взгляды некоторых участников кавалькады прикованы к сияющей звезде в нижней части доски, которая зовет за собой Трех Королей и их свиту и преображает окрестности своим светом.

«Поклонение волхвов» позволяет детально рассмотреть участников процессии: многие персонажи, которых художник поместил в верхней половине доски, изображены повторно, преклоняющимися перед Богоматерью с младенцем. Прежде всего, выделяются сами волхвы в расшитых золотом одеждах, увенчанные нимбами: самый старший, Каспар, предстоит перед будущим Спасителем, тогда как Бальтазар и Мельхиор еще ожидают своей очереди, держа в руках сосуды тонкой работы. Дар Каспара с почтением приняла одна из служанок. Энцо Карли отмечал, что расположение волхвов и служанок и композиция в целом почти зеркально отражают «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано [249], что свидетельствует о влиянии флорентийского изобразительного искусства. В

[247] Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. Milano, Grafiche Amilcare Pizzi, 1967. 315 p. – P.62.

[248] Примечательно, что существуют отдельные исследования Г. Фридмана на тему видов птиц в «Поклонении волхвов» Стефано ди Джованни, где каждый из них определен. Так, две птицы в правой нижней части доски определены им как щеглы (см.: Friedmann H. The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art. Washington, 1946, pp. 36–37). Исследователь идентифицировал журавлей и сокола, изображенных на алтаре, и предполагает, что в конкретном подборе птиц заложен скрытый смысл (см.: Friedmann H. Symbolic Meanings in Sassetta's 'Journey of the Magi // Gazette des beaux-arts. 1956. Vol. 48. P. 143–156).

[249] Carli E. Sassetta e il maestro dell'Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957.120 p. – P.44.

то же время, можно вспомнить и сиенский прототип, о котором шла речь выше, – почитаемый алтарный образ работы Бартоло ди Фреди.

Ничего неизвестно о том, как этот фрагмент попал в коллекцию Киджи-Сарачини, сейчас принадлежащую сиенскому банку Монте деи Паски ди Сиена[250], но показательна история атрибуций, связанная с Нью-Йоркской доской: сначала ее приписывали кисти Пинтуриккьо или Паоло Уччелло[251], потом, к середине XIX века, она была перепродана на аукционе Christie`s как работа Джентиле да Фабриано, и только после 1914 года Лэнгтон Дуглас, автор «Истории Сиены»[252], непродолжительное время владевший этим произведением, на тот момент считавшимся выполненным Фра Анджелико[253], смог распознать в нем руку Стефано ди Джованни[254]. Джон Поуп-Хеннеси в своей монографии, посвященной творчеству художника, определил, что «Путешествие» из Метрополитена является верхней частью «Поклонения волхвов» из сиенского частного собрания семьи Киджи-Сарачини, и датировал ее промежутком между 1432 и 1436 годами[255].

Точное время создания этого алтаря Сассетты долгое время было значительной проблемой для специалистов, очертивших широкий период – 1420-1440-е годы – и по-разному аргументировавших более узкие временные границы; укажем некоторые основные версии. Энцо Карли датировал картину 1428-1429 годами, опираясь на стилистическую близость

[250] Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento / M. Seidel (a cura di). – Milano, Federico Motta editore, 2010. 639 p. – p.236.
[251] Fry R. The Journey of the Three Kings' by Sassetta. // Burlington Magazine (December 1912), No.22. – p. 131.
[252] Douglas R.L. A History of Siena. – London, John Murray ed., 1902. 500 p.
[253] Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento / M. Seidel (a cura di). – Milano, Federico Motta editore, 2010. 639 p. – p.237.
[254] Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Ed. T. Borenius. Vol. 5, Umbrian and Sienese Masters of the Fifteenth Century. London, 1914, p. 170.
[255] Pope-Hennessy J. Sassetta. – London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 77-80. Исследователь обратил внимание на то, что в сиенской и нью-йоркской композициях есть изображения одних и тех же волхвов: направляющихся в Вифлеем и преподносящих свои дары Младенцу. Также он сопоставил изображение небольших черепиц в нижней правой части «Путешествия» и то, что всю правую часть “Поклонения” занимает арка – вход в хлев, предполагающий наличие крыши.

с алтарем Богоматери Снежной (1430-1432 гг., коллекция Контини-Бонакосси, галерея Уффици, Флоренция)[256], целая группа исследователей предполагала, что «Поклонение волхвов» было выполнено около 1432-1436 годов – между «Богоматерью Снежной» и алтарем Борго Сан Сеполькро[257] (1437-1444 гг., для церкви Сан Франческо в Сансеполькро; сейчас разделен на фрагменты, находящиеся в Лувре, Париж, музее Конде, Шантийи, в коллекции Бернсона на Вилле Татти, Сеттиньяно, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва, и в других музейных и частных коллекциях) [258] . Впоследствии Джон Поуп-Хеннесси, поменял предложенную им датировку на поздний период творчества Сассетты – после 1444 года [259]. Однако благодаря масштабной выставке сиенского искусства, прошедшей в Нью-Йорке в 1989 году [260], когда фрагменты впервые за более чем 150 лет были воссоединены и была изучена структура волокон основы, проведены сравнительный химический анализ и другие технико-технологические исследования, стало возможно утверждать наверняка, что мастер выполнил оба сюжета в одно время, после 1432 года, на единой доске[261].

Первоначальная форма алтаря, подробного описания которого в целом виде не сохранилось, на протяжении десятилетий оставалась загадкой для исследователей. В 1967 году было выдвинуто предположение о том, что изначально это произведение Сассетты было круглым, около 68 см в

[256] Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957. 120 p. – pp. 42-46.
[257] Pope-Hennessy J. Sassetta. – London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – Pp.77-80; Brandi C. Quattrosentisti senesi. – Milano, Ulrico Hoepli-ed. 1949. 248 p. – Pp. 55-58; Angelini A., Bellosi L. Sassetta e I pittori tuscani tra XIII e XV secolo. 1986. – p.42.
[258] Подробнее об этом полиптихе – см. в соответствующем разделе нашего исследования.
[259] Pope-Hennessy J. Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine. – Oct., 1956. – Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings. – Pp. 365-380. – P.366.
[260] Christiansen K., Kanter L.B., Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. 401 p. – p. IX. Выставка «Живопись в Сиене в период Ренессанса: 1420–1500» стала самой большой выставкой сиенского изобразительного искусства, проведенной вне Сиены с 1904 года, когда в лондонском Burlington Fine Arts Club прошла выставка «Картины сиенской школы».
[261] Ibid. P. 80–81.

диаметре[262], и принадлежало к типу *деско да парто*. Традиция дарить *desco da parto*, буквально – блюдо для рожениц, в честь рождения ребенка в состоятельных семьях, была широко распространена в эпоху Возрождения [263] . Круглые плоские подносы с росписями, часто – с изображением фамильных гербов, становились семейными реликвиями. Сюжеты на *деско да парто* могли быть различными, и тема волхвов встречалась среди них достаточно часто [264] . Существованию этой заманчивой для исследователей версии способствовало то, что части конкретной работы Сассетты располагались на разных континентах, и зачастую автор версии видел только одну из двух дощечек[265].

Тем не менее, вскоре было определено, что доска с изображением Поклонения волхвов была прямоугольной [266] , причем ее ширина соответствовала размерам доски из коллекции Киджи-Сарачини (31,1 x 38,3 см), так как на краях нет следов резьбы [267] . Изначальную высоту произведения точно определить невозможно, и существуют только приблизительные реконструкции общего вида алтаря, основанные на композициях других «Поклонений волхвов», созданных в те же годы. Есть основания полагать, что алтарь имел фигурное, стрельчатое завершение: глава отдела европейской живописи музея Метрополитен, крупный специалист по искусству Ренессанса Кит Кристиансен ссылается на форму некоторых панелей из алтаря Борго Сан Сеполькро[268].

---

[262] Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. – Siena, 1967, pp. 63–64, 67.
[263] Randolph A.W.B., Gendering The Period Eye: Deschi Da Parto And Renaissance Visual Culture //Art History. – 2004. – No.27. – pp. 538–62.
[264] Одни из самых известных примеров – деско да парто работы Мазаччо (т.н. «Берлинское тондо»), 1427-1428 гг., Берлинская картинная галерея; деско да парто Фра Анджелико и Фра Филиппо Липпи, 1440-1460 гг., Национальная галерея, Вашингтон.
[265] Monferini A. Sassetta. – Milan, 1965, unpaginated; Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. – Siena, 1967. – pp. 61, 63–64, 67; Volpe C. Il gotico a Siena: miniature pitture oreficerie oggetti d'arte. Exh. cat. / Palazzo Pubblico, Siena. – Florence, 1982. – p. 392.
[266] Volpe C. Il gotico a Siena: miniature pitture oreficerie oggetti d'arte. / Exh. cat., Palazzo Pubblico, Siena. – Florence, 1982. – p. 392; Angelini A. Sassetta e i pittori toscani tra XIII e XV secolo. / Exh. cat., Palazzo Chigi-Saracini, Siena. – Florence, 1986. – pp. 37–43.
[267] Christiansen K., Kanter L.B., Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. 401 p. – pp. 80–81.
[268] Christiansen K., Kanter L.B., Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988. 401 p. – p.80.

К моменту создания алтаря Сассетта побывал во Флоренции, где мог видеть и работы Джентиле да Фабриано, в частности, упомянутый выше алтарь Строцци, посвященный сюжету Поклонения волхвов, и примеры флорентийских *деско да парто* (тогда как в Сиене такие дорогие подарки стали относительно привычным явлением лишь к 1460-1470 годам). Вернувшись в родной город, художник мог предложить состоятельным сиенцам, со многими из которых он дружески общался, создание алтарного образа на тему конкретного евангельского события для частного почитания. Таким образом, несмотря на опровержение версии о круглой форме образа, не стоит отказываться от идеи о его «домашнем» предназначении[269]: вполне вероятно, что камерный алтарь «Поклонение волхвов» был заказан Стефано ди Джованни одним из его соотечественников в качестве подарка, причем, как мы предполагаем, именно в честь или с благопожеланием рождения наследника, что подсказывает сам сюжет алтаря.

Заказчика «Поклонения волхвов» было бы логично искать среди тех граждан Сиены, которые особенно отличились во время приема Сигизмунда Люксембургского и получили от него титул *conti palatini*[270]: к ним относились Пьетро ди Бартоломео Печчи и братья Джованни и Гальгано ди Гуччио Бикки. Пьетро Печчи был прекрасно образованным человеком, нотариусом, составившим программу для росписей на тему *uomini famosi* (Доблестных мужей) в антикапелле Палаццо Публико, которые выполнил Таддео ди Бартоло в 1414-1417 гг., а также заказавшим у Джентиле да Фабриано образ Богоматери деи Банкетти[271].

Однако на наш взгляд, более вероятно, что обращение с просьбой о создании алтаря поступило Сассетте от одного из представителей семьи

[269] Zeri F., Gardner E. E. Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Sienese and Central Italian Schools. – New York, 1980. – pp. 85–86. Авторы отмечают, что, ввиду небольшого размера, это произведение Сассетты было создано для частного поклонения.
[270] Пфальцграфов.
[271] Фреска была выполнена Джентиле да Фабриано между 1423 и 1425 годами на фасаде представительства Гильдии нотариусов Сиены, выходившем на пьяцца дель Кампо (см. G. Fattorini. Gentile da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the “Madonna dei banchetti” // The Burlington Magasine. – March, 2010. – No. CLII. – pp. 152-161).

Бикки. Джованни и Гальгано Бикки происходили из старого банкирского рода и являлись одними из наиболее влиятельных и богатых сиенцев[272]. Джованни ди Гуччио (1409-1477 гг.) на протяжении своей жизни четырежды был избран на пост *capitano del popolo*[273], выступал как посол Сиенской республики, которому доверяли вести переговоры с папой римским Николаем V[274], заключать самые важные для города соглашения с Флоренцией и прочими городами-государствами, представлять город на торжественных церемониях, например, в 1465 году он побывал на свадьбе Альфоса II (1448-1495 гг.), герцога Калабрии, будущего короля Неаполя, с миланской принцессой Ипполитой Марией Сфорца. Он был близким другом Энея Сильвио Пикколомини и в 1464 году возглавил корабль, предоставленный Сиеной папе Пию II для его похода против турок[275]. На момент заказа алтаря для домашней капеллы (1433-1435 гг.) значительная часть достижений Джованни ди Гуччио Бикки была еще впереди, но он уже был известным и уважаемым человеком в своем городе.

Известно, что в свой приезд в Сиену в 1432-1433 годах король Сигизмунд Люксембургский (1368-1437 гг.) общался с Джованни ди Гуччио и даже посвятил его в рыцари за особые заслуги в 1434 году (впоследствии титул рыцаря был дарован сиенцу также и неаполитанским королем Фердинандом I в 1465 году), а временные покои для императора и его свиты украшала настенная декорация, предоставленная семьей Бикки. Не сохранились документы, которые бы доподлинно подтвердили, что алтарь был заказан этим представителем рода Бикки, но версия исследовательницы Махтельт Израэлс, впервые выразившей предположение о возможных

[272] Tommasi G. Dell'Historie di Siena // Deca seconda. – 2004. – No. II. – pp. 3–19.
[273] Капитан народа (Capitano dell popolo) возглавлял городское войско, защищал интересы средних слоев горожан: купечества, ремесленников и пр.
[274] Shaw C. Popular government and oligarchy in Renaissance Italy // The Medieval Mediterranean Peoples, Economies and Cultures, 400-1500. Ed. H. Kennedy, P. Magdalino, D. Abulafia, B. Arbel, etc. –Vol.66. – Brill, Leiden, Boston, 2006. – 337 p. – p.20. Так, в 1447 году он возглавлял делегацию, обсуждавшую возможности Сиенской Республики в поддержке Альфонса Арагонского в его противостоянии Флоренции.
[275] Nevola F. Siena: Constructing the City. – Yale University Press, 2007. 303 p. - Pp.53-54.

личностях заказчика[276], кажется нам вполне уместной, и ниже мы приведем найденные нами дополнительные аргументы в ее пользу.

Прежде всего, нужно учитывать, что во второй четверти XV века в Сиене было не так много состоятельных патронов, которые могли бы позволить себе заказ алтаря для личного поклонения – а сам миниатюрный размер алтаря подсказывает, что он не мог бы помещаться в пространстве храма. К тому же, коллективные заказы – от братств или гильдий – традиционно фиксировались в их биккернах, а в них интересующее нас произведение не фигурирует. Немаловажным аргументом в пользу того, что именно Джованни ди Гуччио был заказчиком «Поклонения волхвов», может быть тот факт, что впоследствии он еще несколько раз становился инициатором художественных заказов. Для него были возведены великолепный дворец в стиле поздней готики (палаццо Бикки-Тельяччи[277]), а также капеллы в церквях Сант Агостино в Сиене[278] и Сан Пьетро в Кастельвеккьо.

Все сиенцы многого ожидали от встречи с королем Сигизмундом, рассчитывая на его поддержку в их противостоянии Флоренции, но именно для Джованни ди Гуччио встреча с королем на его пути в Рим, где 21 мая 1433 года тот стал императором Священной Римской империи, оказалась судьбоносной. Банкир, на чьи средства Сиена была украшена к визиту высокопоставленного гостя[279], стал рыцарем, и, вероятно, знакомство с будущим императором в дальнейшем оказало не последнюю роль при выборе этого сиенца в качестве посла республики. Логично, что он пожелал запечатлеть это событие для потомков – пусть и иносказательно, в виде

[276] M. Israëls. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini Altarpiece in Siena // Burlington Magazine. – March, 2010. – No. 152. – p. 169.
[277] Палаццо Бикки-Тельяччи также известен как палаццо Бонсиньори, сейчас в нем располагается часть Национальной Пинакотеки Сиены.
[278] Капелла Бикки (также встречается название Бичи) была оформлена Франческо ди Джорджо Мартини уже после смерти банкира в 1470-е гг.
[279] M. Israëls. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini Altarpiece in Siena // Burlington Magazine. – March, 2010. – No. 152. – p. 170.

торжественной процессии волхвов, так напоминающей помпезную кавалькаду Сигизмунда Люксембургского.

Сигизмунд I Люксембургский всю свою жизнь провел в борьбе за власть, постепенно отвоевывая себе все более значительные владения. Сохранилось множество его портретов: на монетах и медалях, в рукописях и на гравюрах[280], кисти некоторых североевропейских мастеров. Наиболее известные – приписываемый Пизанелло, выполненный как раз во время путешествия Сигизмунда в Италию (ок. 1433 г., Вена, Музей истории искусств), и поздний, созданный Альбрехтом Дюрером (1510-1512 гг., Нюрнберг, Германский национальный музей). Все они изображают немолодого человека со светлыми волнистыми волосами, длинной пышной бородой, узким лицом и тонким длинным носом. Именно такие черты Сассетта придал внешности самого старшего волхва в своем алтаре, и большинство исследователей сходится во мнении, что сиенский художник действительно наделил Каспара обликом будущего правителя Священной Римской империи [281] . Мальчики-пажи за его спиной держат богато украшенный меч и скипетр – дополнительные подтверждения королевского статуса изображенного.

Можно предположить, что Сассетта не случайно изобразил царя-волхва без короны – в момент, когда король побывал в Сиене, ему только предстояло стать императором. Тем самым заказчик хотел подчеркнуть временной промежуток, момент накануне коронации, связанный лично с ним и с его родным городом. Младенец Христос благословляет волхвов и их свиту, но прежде всего молитвенно сложившего руки, стоящего на

[280] Например, сиенец Мариано Таккола, работая в 1430-32 годах над одним из томов своего труда De ingeneis, украсил его обложку портретом Сигизмунда в образе сказочного рыцаря в латах тонкой работы и с короной причудливой формы. – Scaglia G. An Allegorical Portrait of Emperor Sigismund by Mariano Taccola of Siena. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1968. – 31. – p. 95.

[281] М. Босковитц подтверждает высокую вероятность того, что образ старшего волхва на самом деле является портретом Сигизмунда, а также отмечает, что тем самым можно ограничить периодизацию создания алтаря временем после июля 1432 года, когда король уехал в Рим. (См.: Boskovits M. Italian Paintings of the Fifteenth Century. – Washington, 2003. – pp. 625, 627.)

коленях Каспара, а через этот жест – самого Сигизмунда на предстоящее ему правление.

Аналогичное решение прослеживается в работах младшего соотечественника Стефано ди Джованни Джованни ди Паоло. Крупный сиенский художник, он неоднократно повторял основные композиционные решения «Поклонения волхвов» Сассетты в своих более скромных по масштабу и обилию деталей произведениях на ту же тему (1436 г., Кливленд, Художественный музей; около 1450 г., Вашингтон, Национальная галерея). Волхвы в расшитых золотом костюмах уступили старшему из них право первым преклониться перед Иисусом и Богоматерью. За их спинами переговариваются две служанки, в противоположном углу пажи придерживают лошадей и верблюдов.

Не стоит исключать вероятность того, что среди нарядной свиты будущего императора художник мог поместить и заказчика – несмотря на то, что в Сиене эта распространенная во Флоренции традиция еще не получила широкого хождения в начале кватроченто. Мы предполагаем, что человек в красном кафтане с вышитым золотом поясом и в меховой шапке, модной в Европе в первой половине XV века[282], держащий на левой руке, одетой в перчатку, сокола для охоты, – сам Джованни ди Гуччио. Соколиная охота в Средние века и раннее Новое время считалась почетным уделом высшего сословия: содержание птиц обходилось дорого, а управление ими было непростой наукой, и специалистов в этой области – сокольничих – высоко ценили[283]. Молодой блондин, окруженный пажами, прислушивается к разговору волхвов, подняв правую руку в жесте, принимающем благословение Младенца: и по проработке его облика, и по композиционной роли, отведенной этому персонажу, он выделяется среди остальных в свите.

[282] На портрете 1433 года из Венского музея истории искусств, приписываемом кисти Пизанелло, император Сигизмунд изображен в меховой шапке-«ушанке», увенчанной золотой брошью с драгоценными камнями, ее модель похожа на ту, что можно увидеть в «Поклонении волхвов» Сассетты.
[283] Glacier P. Falconry and Hawking. – London, Pavilion Books, 1998. 352 p. – p.102.

Описаний внешности Джованни ди Гуччио не сохранилось, однако можно предположить, что Стефано ди Джованни, знавший, что Джентиле да Фабриано включил в алтарь Строцци портрет заказчика, изобразив его в алом тюрбане, мог предложить молодому банкиру добавить его образ к процессии волхвов, тем самым увековечив его для потомков семьи Бикки.

Сассетта был последователен, создавая свой образ идеального рыцаря: благородного, учтивого и превосходно одетого. К этому мифу о рыцарстве, воплощенному в живописи, безусловно, относятся и образы волхвов, и выполненный им в 1433 году образ святого Мартина Турского (палаццо Киджи-Сарачини, Сиена), о котором мы подробнее написали выше. Изначально созданный как украшение основания распятия для сиенской церкви Сан Мартино, разделенного на фрагменты еще в XIX веке, сейчас он бытует как отдельная небольшая доска. На ней святой Мартин в синем кафтане с широкими, сужающимися к запястью рукавами, и большой шляпе, грациозным движением разрубает свой плащ и передает часть практически нагому нищему. Примечательно, что серая лошадь Мартина с красной упряжью – такой же, как у коней в «Поклонении волхвов» – изображена анатомически правдоподобно.

Рыцари Сассетты чаще всего сидят на конях, и весьма характерно, что художник неизменно проявляет значительное мастерство при проработке поз лошадей в сложных ракурсах. Даже на дощечке «Шествие на Голгофу» (ок. 1437-1444 гг., Детройтский институт искусств), ранее бывшей частью алтаря собора Борго Сан Сеполькро, важной работы Стефано ди Джованни, описываемой нами в соответствующем разделе настоящего исследования, римский всадник в золоченых латах резко разворачивается на возглавляемую им печальную процессию и на замыкающих ее молодых воинов на вороном коне и лошади в яблоках, выполненных реалистично, с большим вниманием к деталям (отметим, что конские сбруи в этой работе также прорисованы алым цветом). Своеобразная интерпретация обликов новозаветных «рыцарей» отличается

мелкой проработкой их облачений, что в целом присуще всем образам благородных воинов, принадлежащих кисти Стефано ди Джованни. Таким образом, основываясь на повторяющихся элементах произведений, доподлинно заказанных у Сассетты, можно убедиться в том, что «Поклонение волхвов» – алтарь, бесспорно выполненный именно этим художником.

В этом заказе, являющимся одной из самых нарядных его работ, сиенский мастер получил возможность проявить свой интерес к придворной рыцарской культуре и наполнить произведение множеством бытовых мотивов, которые он традиционно включал в свои работы, но никогда до этого он не мог делать этого так свободно и изобретательно. «Прозрачный и ясный»[284], типично сиенский метод повествования, присущий Стефано ди Джованни, замечательно проявился в многочисленных необязательных подробностях, делающих его алтарь более декоративным и занимательным для зрителя.

Сассетту отличает особое умение передавать пейзаж: задний план становится дополнительным средством выразительности, оттеняющим общее настроение произведения. В «Поклонении волхвов» нет экспериментаторского азарта, проявившегося в натуралистичном изображении небес в отдельных клеймах пределлы его «Богоматери Снежной». Напротив, художник проявляет свое мастерство, выстраивая четкие ритмы и создавая лиричное настроение лаконичными средствами. Возможно, именно у Джентиле да Фабриано этот сиенский мастер научился вдохновенной, но в то же время деликатной трактовке пейзажных фонов[285].

Удивление и восторг перед миром – особенность культуры Возрождения, отразившаяся в интересе к новеллистичным образам. Художники Ренессанса увлеченно наполняли их бесчисленными

[284] Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. – Milano, Grafiche Amilcare Pizzi, 1967. 315 p. – p.61.
[285] Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento / M. Seidel (a cura di). – Milano, Federico Motta editore, 2010. 639 p. – p.178.

подробностями, оставляя место поэтичным пейзажам. Особенность подхода Сассетты, тонко почувствовавшего тенденции развития современной ему культуры, заключается в том, что в небольшом алтаре он нашел место и строгой набожности, и утонченной рыцарской куртуазности, и живой непосредственности жанровых моментов.

В этом детализированном, похожем на драгоценную миниатюру алтаре Стефано ди Джованни показал себя мастером, умеющим деликатно совмещать традиции сиенской школы живописи и особенно привлекательные для его соотечественников элементы интернациональной готики, присущие как искусству его родного города, так и флорентийскому. В случае с его «Поклонением волхвов» интернациональная готика – больше, чем стиль, распространенный в заальпийских землях. Это художественный язык, позволивший Сассетте и заказчику алтаря Джованни ди Гуччио Бикки ощутить свою близость к международным событиям, мировой истории, частью которой в 1433 году стала Сиена, когда визит короля Сигизмунда придал городу новый импульс к развитию.

3.4. Полиптихи середины 1430-х годов и малые алтари

Одним из убедительных подтверждений тому, что во второй четверти XV века Сиена получила стимул для восстановления прежнего благополучия, и уровень жизни горожан улучшился, могут служить так называемые «малые алтари» – небольшие образа для домашнего поклонения, которые в это время стали заказывать все чаще. В то же время, все чаще к мастерам обращались и с частными заказами на создание полиптихов для оформления частных капелл в соборах.

Сиенские алтари в большинстве своем посвящены Мадонне, и произведения Стефано ди Джованни да Кортона и его мастерской – не исключение. Неудивительно, что именно образы Богоматери чаще всего заказывались и для храмов, и для частного благочестия в городе, который

считался официально преподнесенным в дар Деве Марии. Основные храмы Сиены, включая Дуомо, были воздвигнуты в Ее честь, самые важные праздники проводились в дни, связанные с Ее почитанием, и это «гражданское благочестие» можно считать одной из наиболее показательных особенностей сиенской жизни[286].

Если мы рассмотрим ряд произведений Стефано ди Джованни и его мастерской, выполненных в 1430-е годы, каждый из молитвенных образов окажется по-своему примечательным; они свидетельствуют об активности Сассетты в развитии новых для Сиены иконографических, композиционных, структурных решений в оформлении алтарей. Логическим продолжением этого раздела нашего исследования будет первый параграф следующей его главы, где мы выделим поздний этап деятельности мастерской, связанный с тиражированием одного из образов, разработанного художником ранее, «Мадонны Смирение». Примечательно, что 1430-е годы в итальянском искусстве – время, когда Донателло создавал чрезвычайно разнообразные рельефные образы Мадонн, экспериментируя и каждый раз ища в них новые мотивы и иконографические решения («Мадонна Пацци», 1425-1430 гг., Музей Боде, Берлин, «Мадонна с Младенцем и ангелами», ок. 1430 г., церковь Санта Кроче, Флоренция, «Облачная Мадонна» или «Мадонна Смирение», 1430-е гг., Музей изящных искусств, Бостон), отходя от традиции, тогда как в соседнем художественном центре в тот же период Сассетта разработал новый канон Богородичного изображения, опираясь на уже знакомые его зрителям композиции и образы – своего рода канон, которому затем следовала сиенская школа живописи.

Малые алтари Стефано ди Джованни выполнены на золотом фоне переливающимися красками с использованием драгоценных пигментов, они по-готически нарядны и элегантны, в них есть эмоциональная

[286] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p. – p. 29.

выразительность. При этом их отличают выверенные композиции и тяготение к передаче объемной перспективы. Относительно камерный формат, предполагающий близкое рассмотрение, внимательный подход к декору, тщательность его исполнения, очевидно, свидетельствуют о том, что при выполнении работ мастер ориентировался на приоритеты и пожелания заказчиков. Сиенцы традиционно требовательно относились к техническим качествам произведений искусства: в договорах прописывалась стоимость материалов, включающих золото и серебро для фонов, а иногда уточнялись и конкретные виды пигментов – тогда как о самом изображаемом сюжете говорилось мало[287]. Сассетта был «одним из лучших сиенских кватрочентистов, которому, в отсутствие кафедры, с которой он мог бы провозгласить новые, торжественные истины, потребовались изрядные маневренность, легкость, живость для возможности реализации его воздушной игры фантазии» [288]. Важно понимать, что в случае Сассетты подход художника к своей работе как к ремесленному занятию не противоречил аналитическому, интеллектуальному отношению мастера к своим трудам и высокому качеству их результата.

Исторические документы, известные исследователям на сегодняшний момент, не сообщают, чем занимался Сассетта с 1433 по 1436 годы, и сложно определить наверняка время создания того или иного произведения, поэтому их на стилистических основаниях можно отнести лишь к конкретному десятилетию – 1430-м годам (если быть точнее – к первой половине-середине 1430-х гг.). К работам Стефано ди Джованни, выполненным в этот период, можно причислить монументальное «Вознесение Богоматери» (входила в собрание музея Кайзера Фридриха, погибла во время Второй Мировой войны [см. Приложение, илл. 7]), «Мадонну с младенцем, архангелом Михаилом и тремя

[287] Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p. – p. 62.
[288] Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p. – p. 194.

святыми» (Епархиальный музей, Кортона [см. Приложение, илл. 8]), а также фрагменты, сейчас находящиеся в разных собраниях – их изначальный облик и принадлежность до сих пор остаются спорными, и ниже в некоторых случаях нами будут предложены варианты реконструкции их компоновки.

3.4.1. «Вознесение Богоматери»

По мнению исследователей, вознесение Богоматери и ее коронование были ключевым моментом для богородичного культа в Сиене, потому что именно после своего взятия на небеса Она смогла выступать в качестве святейшей заступницы [289]. Неслучайно именно в честь этого праздника освящен сиенской собор. Сюжет вознесения Богоматери именно в работах сиенских мастеров, как отмечал Хенк Ван Ос, впервые в истории искусства обрел форму «воспарения физического тела Девы Марии» с фокусом на визуализацию Ее вознесения, а не на принятие Христом души Марии[290]. Наиболее ранним примером подобной иконографии считается витраж, выполненный по эскизам Дуччо для сиенского кафедрального собора около 1300-1305 гг. Сассетта несколько раз обращался к этому сюжету в своей жизни[291], и «Вознесение Богоматери» из берлинского музея Кайзера Фридриха [см. Приложение, илл. 7], алтарь, утраченный в 1945 году, был первой известной интерпретацией этой важной для сиенского искусства темы в творчестве художника. Большинство местных мастеров, работавших над подобным заказом, следовали традиции изображения Мадонны в окружении сонма ангелов, часто – в мандорле славы или в кольце из крыльев серафимов. Примером тому могут быть как ранние работы на эту тему кисти Луки ди Томме (1362 г., Художественная галерея

[289] Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. – National Gallery company, London, 2007. – 372 p. – p. 80.
[290] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – pp. 140-141.
[291] Подробнее о сюжете вознесения Богоматери и о последнем заказе Сассетты см. в разделе 4.4. данной диссертации («Росписи Порта Романа»).

Йельского университета, Нью-Хейвен, штат Коннектикут) и Бартоломео Булгарини (начало 1360-х гг., Национальная Пинакотека, Сиена,), так и более поздние «Вознесения» Пьетро ди Джованни д`Амброджо (Музей христианского искусства, Эстергом, 1430-е гг.) и Таддео ди Бартоло (Кафедральный собор, Монтепульчано, 1401 г.).

В работе Сассетты [см. Приложение, илл. 7] поющие и музицирующие ангелы окружают Мадонну, становясь, фактически, орнаментом из-за своей многочисленности. Вся композиция отчетливо напоминает эффектные симметричные театральные декорации, тем более что религиозные представления эпохи Ренессанса отличались своим тщательно продуманным оформлением, включавшим инсценированные репрезентации чудес, сотворенных святыми, и даже вознесений (их получалось разыгрывать благодаря сложной машинерии и фейерверкам). Сонм ангелов выглядит будто выстроенные рядами солисты хора, и «купол» небес, составленный из ангельских фигур, к которому возносится Богоматерь, отчетливо напоминает конструкции, спроектированные Брунеллески для представлений во флорентийских церквях[292].

В то же время, Сассетта натуралистично прописал панорамный пейзаж, над которым, будто видя его с высоты птичьего полета, возносится Дева Мария. Хотя эта полоса пейзажа заимает очень небольшое место на алтаре, ее присутствие создает эффект парения. Даже на тусклых фотографиях первой половины прошлого века (единственных визуальных свидетельствах, которыми мы располагаем ввиду трагического разрушения алтаря) видно, насколько миниатюрно мастер изобразил фигуры скорбящих апостолов среди холмов, тонкие деревца и кустарники. Стилистически нижняя часть алтаря близка к пределле алтаря Богоматери Снежной, выполненного Стефани ди Джованни незадолго до начала работы над этим заказом.

[292] Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991. 294 с. – сс.172-188

Как предполагает ряд исследователей, Сассетта выполнял этот алтарь по просьбе уникального заказчика: Бернардина Сиенского. Францисканский проповедник с юности особенно чтил образ Вознесения Богоматери, который располагался над сиенскими воротами Порта Камолия – фреска, предположительно созданная Симоне Мартини, не сохранилась до наших дней. Он не раз в своих проповедях обращался к тем или иным живописным произведениям в качестве примера для подражания, для усиления его слов. Вероятно, он знал не только мастеров прошлого, но и своих современников – особенно тех, что играли значительную роль в жизни города, таких, как Сассетта. К тому же, донна Людовика Бертини и кардинал Антонио Казини, с которыми Стефано ди Джованни обсуждал оформление алтаря Мадонны делла Неве (1430-1432 гг.), были лично знакомы с Бернардином и могли посоветовать ему талантливого художника для выполнения его замысла[293]. М. Израэлс упоминает агиографические источники середины XV века, в которых говорилось, что святой проповедник лично заказал повторение – или переосмысление – любимого образа с Порта Камолия для главного алтаря в базилике Оссерванца[294]. Исторические документы, в частности, заметки Джулио Пикколомини, сделанные в 1638 году, свидетельствуют, что алтарь был подписным – *«Stephanus de Senis»* [295]. Более того, известно, что алтарь базилики Оссерванца был поврежден ударом молнии в 1494 году, и его пришлось поновлять – а на берлинском «Вознесении» исследователи, располагавшие даже ограниченными технологиями первой половины прошлого века, выделяли руку, отличную от Сассетты, и более свежие слои краски[296].

[293] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – pp.121-124.
[294] Ibid. – p.122.
[295] Piccolomini G. Siena illustre per antichità (1638), Biblioteca Communale di Siena, ms. C.II. 23, fol.91v. – цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.123.
[296]

Таким образом, можно небезосновательно предположить, что алтарь «Вознесение Богоматери» был создан Стефано ди Джованни по заказу Бернардина Сиенского, и художник действительно ориентировался на «Вознесения», созданные его знаменитыми предшественниками, разрабатывая торжественную и величественную композицию для алтаря в базилике Оссерванца. «Вознесение Богоматери» в трактовке Сассетты объединяет в себе традиционную, иератическую, орнаментально-плоскостную структуру и новые веяния флорентийского кватроченто. Кроме того, этот разрушенный в годы Второй Мировой войны памятник был одним из сведетельств деятельности св. Бернардина, одного из важнейших героев сиенской истории в XV веке, использовавшего прооизведения религиозного искусства в качестве инструментов проповеди.

3.4.2. «Мадонна с младенцем, архангелом Михаилом и тремя святыми» из Кортоны

Полиптих Богоматери Смирение из Епархиального музея Кортоны [см. Приложение, илл. 8] – одно из первых произведений Сассетты в этой иконографии [297]. Хенк ван Ос считал его главным сиенским алтарем кватроченто, выполненным на этот сюжет[298]. Не сохранилось документов, связанных с этим полиптихом, но известно, что он был изначально создан для церкви Сан Доменико в Кортоне, города, в котором художник появился на свет. Алтарь был выполнен по заказу богатого аптекаря Никколо ди Анджело ди Чекко, и святые на боковых панелях – это небесные патроны его сыновей, жены и его самого. Алтарь находился в частной капелле собора до конца XVII века, а затем был перемещен в сакристию. В годы Второй Мировой войны местный священник перенес алтарь работы Сассетты, а

[297] О значении этой иконографии для сиенской живописи в целом и для творчества Стафано ди Джованни да Кортона, в частности – см. Раздел 4.1. этой диссертации («Образ Богоматери в позднем творчестве Стефано ди Джованни»).
[298] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 82.

также располагавшийся некогда в капелле напротив него алтарь Фра Анджелико, в колокольню, где произведения серьезно пострадали от плесневого грибка и впоследствии прошли через серьезную реставрацию[299].

Его конструкция – триптих, в котором боковые доски разделены на два отдельных изображения – изначально флорентийская, к 1430-м годам ставшая уже традиционной и даже старомодной. Немногие из работ Сассетты сохранили свое изначальное оформление, тем интереснее сравнить тонко проработанную, но не избыточную резьбу этого готицизирующего алтаря с рамой алтаря Богоматери Снежной, более соответствующей наиболее актуальным флорентийским полиптихам.

На центральной панели изображена Богоматерь с Младенцем, сидящая на подушке, покрытой расшитой тканью. Слева перед ней сидит ангел, второй ангел находится справа за ней. Благодаря такой компоновке фигур на алтарной доске, а также за счет перспективного сокращения орнаментальных плиток пола, Сассетта добился эффекта пространственной глубины даже при учете золотого абстрактного фона.

На левой створке алтаря изображены св. Николай в узорчатой епископской ризе, на груди которой вышит сюжет Оплакивания Христа, с тремя золотыми шарами в руке[300], а также архангел Михаил в рыцарских доспехах, держащий в руках весы, на которых он взвешивает души. На правой створке алтаря располагаются св. Маргарита Антиохийская, в ногах которой свернулся дракон, и св. Иоанн Креститель, который, в отличие от остальных, стоит не фронтально, а в трехчетвертном развороте в сторону Богоматери и молитвенно сложил руки, преклоняясь перед ней и Младенцем. Примечательно, что уровень пола сильно отличается на

[299] Благодаря реставрации исследователи смогли больше узнать о живописной манере Стефано ди Джованни: выяснилось, что он не прибегал к однотонному подмалевку, напротив, он изначально прорабатывал светлые и темные части работы. Подробнее см. Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 87.

[300] Традиционный атрибут св. Николая, золотые шары (иногда вместо них изображают три кошелька) связывают с легендой о том, как святой три ночи подряд подбрасывал в окна бедной семьи с тремя дочерьми на выданье золото, которые могло бы стать их приданным.

боковых и центральной досках полиптиха – это решение мастера, хотя и позволяет создать разницу в глубине пространства, не сразу заметно глазу и с трудом объяснимо. Пропорции изображенных чуть вытянуты в духе позднеготического искусства.

Верхние части алтаря украшены медальонами: на центральной доске в медальоне изображен Божественный Агнец, на боковых – сцена Благовещения. В левом медальоне находится коленопреклоненный архангел в розовых одеяниях на золотом фоне, в правом – Дева Мария, причем правый медальон наполовину разделен линией горизонта. Богоматерь в сцене Благовещения изображена в том же сине-белом мафории, в который она облачена в центральной части полиптиха, что подчеркивает противопоставление зеркальных по отношению друг к другу образов.

Традиционная композиция алтаря трактована Сассеттой сложнее за счет нарушения строгой симметрии и, в то же время, создания внутренней динамики изображенных. Отличительная особенность алтаря из Кортоны заключается в том, что мастер, всегда тщательно оформлявший округлые нимбы декоративными гравировками по золотому фону, здесь добавил к ним лучи, символизирующие сияние, и впоследствии применял этот декоративный прием почти повсеместно. Именно с середины 1430-х годов он все чаще обращался к этому приему. Вряд ли это было связано с общепринятой модой в сиенском искусстве, так как мастера-современники Стефано ди Джованни не меняли свои орнаментальные приемы. Более вероятно, что выделение нимбов – проявление религиозности мастера, на протяжении своей жизни становившегося все более истовым католиком.

3.4.3. Фрагменты полиптихов

Отдельно мы рассмотрим группу произведений, которые в прошлом были частями впоследствии разделенных полиптихов. Не сохранилось документов, благодаря которым можно было бы точно определить, к какому

ансамблю относились те или иные фрагменты, распределенные сегодня по музеям Европы и США. По мере изучения творческого наследия Сассетты различные исследователи, прежде всего, хранители музейных коллекций, в которые входили эти части алтарей, а также крупные специалисты в области сиенской живописи, делали предположения, касающиеся изначального предназначения некоторых досок.

Так, например, хранящаяся в Лувре панель с изображением св. Николая [см. Приложение, илл. 9] считается левой частью триптиха или полиптиха, правой створкой которого называют доску с изображением св. Антония-аббата (коллекция банка Монте деи Паски, Палаццо Киджи-Сарачини, Сиена).

Ранее Сассетта уже изображал св. Антония для пределлы алтаря Евхаристии («Св. Антоний-отшельник, терзаемый демонами», Национальная Пинакотека, Сиена [см. Приложение, илл. 1.13]). Федерико Дзери предлагал идею о принадлежности и образа св. Антония [см. Приложение, илл. 10] алтарю делла Лана, основываясь на описаниях полиптиха, выполненных в XVIII веке, где упоминалась панель со св. Антонием [301]. Однако современная реконструкция алтаря Евхаристии [302] включает панель со св. Антонием из собрания сиенской Национальной Пинакотеки. То, что эти два образа св. Антония-отшельника не относятся к одному алтарю, подтверждается тем, что одежды святого на этих двух панелях отличаются[303].

Пожилой святой в монашеской накидке-домино, надетой поверх лилового плаща, держит четки и посох в форме греческой буквы «тау» с колокольчиком. Заметно, что нижняя часть доски со св. Антонием была переписана. Вероятно, панель была укорочена и, соответственно, облачение

[301] Zeri F. Towards a Reconstruction of Sassetta's Arte della Lana Triptych // Burlington Magazine, No 98, 1956. - p. 36.
[302] Подробнее об алтаре делла Лана – см. в разделе 2.1. (Алтарь Евхаристии (1423-1426)) нашего исследования.
[303] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 65.

святого и пол, на котором он стоит, были поправлены по указанию владельцев произведения (до покупки в коллекцию банка Монте деи Паски образ находился в частном собрании во Флоренции).

Луврская доска с изображением св. Николая, находившаяся на протяжении веков в частном собрании, сначала оказалась в коллекции писателя Анатоля Франса, а в 1981 году была куплена Лувром как произведение венецианской школы живописи конца XV века. Св. Николай изображен в торжественном золотом облачении епископа. Живописный слой сильно поврежден, но он позволяет внимательнее изучить технику, в которой работали многие сиенские мастера, предполагавшую использование листов сусального золота в качестве основы для росписи, а также гравировки по живописному слою, открывавшие слой золота. Тем не менее, образ Николая выполнен гораздо грубее, чем сопоставляемый с ним образ св. Антония из Сиены: даже при учете утраты части лессировок, нельзя не отметитить другой качественный уровень произведения.

У св. Николая из Лувра – такой же гравированный нимб с лучами, как и у св. Антония, что являлось одним из оснований для того, чтобы считать эти доски выполненными приблизительно одновременно (хотя в один и тот же период Сассетта мог создавать образы с разными нимбами, и этот признак нельзя использовать для категоричной атрибуции произведений). Махтельт Израэлс полагает, что панели со св. Антонием и св. Николаем относятся к алтарю, заказанному в середине 1430-х годов у Сассетты для капеллы семьи Петрони в сиенской церкви Сан Франческо[304]. Капелла, посвященная св. Николаю, сгорела в 1655 году, и дальнейшее нахождение фрагментов алтаря Петрони неизвестно. Несмотря на привлекательность перспективы уточнить атрибуцию образов двух святых, сам факт принадлежности парижской и сиенской панелей со святыми к одному алтарю представляется нам сомнительным ввиду их различия в

[304] M.Israëls. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 150.

размерах и, главное, несоответствия между пропорциями фигур святых и качеством их художественного исполнения.

В собрании музея религиозного искусства в Масса Мариттима хранится серьезно поврежденная панель со стрельчатым завершением с изображением коленопреклоненного архангела [см. Приложение, илл. 11.1] – часть композиции Благовещения, которую нередко разделяли на две доски при оформлении полиптихов. И по размерам, и по композиции в пару к произведению из тосканского музея подходит так же плохо сохранившийся образ Богоматери, сейчас хранящийся в художественной галерее Йельского университета, штат Коннектикут [см. Приложение, илл. 11.2]. Ряд видных исследователей (Ф.М. Перкинс, Р. Ван Марле, Дж. Эджелл) после обнаружения и сопоставления этих досок считали эти произведения пинаклями алтаря Богоматери Снежной[305]. Ф. Дзери опроверг эту версию, выдвинув гипотезу, что фрагменты были созданы для алтаря делла Лана, и ссылался на описания полиптиха, выполненные в XVIII веке, где упоминалась композиция Благовещения [306] . М. Израэлс же высказала предположения, что панели предназначались для алтаря Петрони из сиенской церкви Сан Франческо, для которого, как она считает, предназначались и доски со свв. Антонием и Николаем, рассмотренные нами в предыдущем разделе[307]. Мы упоминаем эти произведения отдельно, поскольку не видим достаточных оснований для ее теории относительно принадлежности как больших фрагментов, так и Благовещения, к одному ансамблю.

Композиция Благовещения очень традиционна для местной школы живописи, она близка элегантной и грациозной композиции знакового для

[305] Perkins F.M. Dipinti Italiani nella Raccolta Platt, Parte I. // Rassegna d'Arte No. 11, 1911.: 5, fig. 7. van Marle R. Development of the Italian Schools of Painting. M. Nijhoff Ed., Hague. 1923. Pp. 334–335; Edgell G.H. A history of Sienese painting. New York, the Dial Press Inc. 1932. 302 p. – p. 192.
[306] Zeri F. Towards a Reconstruction of Sassetta`s Arte della Lana Triptych (1423-6). // The Burlington Magazine, Vol. 98, No. 635 (Feb., 1956), pp. 36-39,41. - p. 36.
[307] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 145.

сиенцев алтаря Симоне Мартини и Липпо Мемми (1333 г., Флоренция, галерея Уффици). Отметим, что нимбы у Девы Марии и архангела на панелях из Коннектикута и Тосканы оформлены одинаково – круглые орнаментированные диски окантованы символизирующими сияние лучами. Хотя ранее мы уже выражали подозрения в том, что эта деталь может использоваться в качестве атрибуционного признака при датировке, нам также кажется сомнительным то, что Стефано ди Джованни мог бы совместить разные нимбы в одном произведении. Таким образом, это Благовещение вряд ли относится к алтарям Евхаристии или Богоматери Снежной, но с большой вероятностью действительно составляет пару. Оно могло быть создано для заказа, полученного художником и его мастерской в 1435-1436 годах, – для алтаря Петрони или, что мы допускаем, для другого алтаря, документов об исполнении которого не сохранилось или пока не обнаружено, как это бывает с наследием Сассетты.

До сегодняшнего дня не появилось достаточно веских аргументов, которые позволили бы научному сообществу окончательно принять одну из выдвинутых версий, поэтому мы не относим эти панели ни к одному из описываемых в нашей работе полиптихов, а рассматриваем их отдельно, сохраняя надежду на то, что дополнительные технические исследования досок позволят конкретизировать их датировку и принадлежность.

3.4.3.1. Богоматерь с черешней (алтарь Казини)

Отдельного внимания заслуживает образ, уникальный не только для творчества Сассетты, но для всего итальянского искусства первой половины XV века, – «Богоматерь с черешней» (Музей археологии и искусства Мареммы и епархиальный музей сакрального искусства, Гроссето, [см. Приложение, илл. 12]). На нем на золотом фоне изображена сидящая Дева Мария в алом платье и синем плаще, водрузившая на правое колено на подушечку Младенца и придерживающая Его правой рукой. В левой руке у Нее – полная пригоршня вишни или черешни. Ее взгляд

обращен на сына, который уцепился левой рукой за мафорий матери, а правой вытягивает изо рта черенок ягоды. Мы называем образ «Богоматерью с черешней», так как исследователи, ранее изучавшие его, называли его на итальянском «*Madonna delle cilliegie*», то есть с черешней, а не *delle amarene*, с вишней, хотя визуальная разница между ягодами невелика.

Известный исследователь ботанических мотивов в искусстве Ренессанса Мирелла Леви д`Анкона обращалась к различным источникам и собрала ключевые символические значения этих ягод в религиозной живописи[308]. Изображения плодов в качестве метафоры первородного греха или же Страстей Христовых присутствовало в христианском искусстве еще со Средних веков, но обычно в этих случаях изображались виноград или гранаты. Вишня или черешня – первое дерево, расцветающее весной, и, как его плоды, они символизировали Воскресение; сладкие ягоды изображались в качестве символа Рая. В то же время, из-за цвета сока вишни они могли символизировать кровь Христа. Никогда ранее Стефано ди Джованни не прибегал к подобному решению, более того, он был первым сиенцем, кто обратился к этому мотиву, получившему впоследствии широкое распространение в ренессансном искусстве. Но развитие этого мотива в произведениях как итальянских, так и северных мастеров – Сано ди Пьетро («Богоматерь с Младенцем со св. Иеронимом и Бернадином Сиенским и шестью ангелами», 1460-е гг., Музей изобразительных искусств, Хьюстон; «Богоматерь с вишней», 1445 г., Археологический музей Жилора Каркопино, Алерия, Корсика), Тициана («Мадонна с вишней», 1515 г., Музей истории искусств, Вена), Квентина Массейса («Мадонна с вишней», 1525-1529 гг., Королевская художественная галерея, Гаага), Йоса ван Клеве («Мадонна с вишней», между 1529-1549 гг., частная коллекция, Нью-Йорк) и т.д. – происходило уже значительно позже первой половины кватроченто.

[308] Levi d`Ancona M. The garden of the Renaissance: Botanical symbolism in Italian painting. Firenze, Olschki Ed., 1977. 603 p.- pp.89-93.

К мотиву кормления Иисуса вишней прибегали и мастера поздней готики, но крайне редко. Известно несколько провинциальных храмов, где сохранились фресковые росписи – церковь Санта Мария ди Виатосто (Асти), а также небольшое количество станковых работ – например, «Богоматерь с младенцем» («Мадонна с вишней») пизанского мастера Чекко ди Пьетро, (вторая половина XIV в., Художественный музей, Тур). Мотив сбора вишни и прочих плодов в райском саду был распространен в позднеготическом искусстве («Райский садик», около 1410 г. Из коллекции Штеделевского художественного института).

Не менее примечательной особенностью алтаря Сассетты является ее иконографическое решение. В нем сохраняется мотив взаимодействия Матери и Сына, даже кормление, который считается одной из вариаций иконографии «Богоматерь Смирение» – только в данном случае Мадонна кормит Младенца не молоком, а ягодами. При этом известно не так много работ Стефано ди Джованни, где голова Богоматери была бы покрыта плащом. Среди них – алтарь Богоматери Снежной, рассматриваемый нами в данный момент алтарь для гроссетского кафедрального собора, а также Мадонна из алтаря для Борго Сансеполькро, речь о котором пойдет в следующем разделе. Это решение использовалось обычно в иконографии Мадоннны Маэста, тогда как Богоматери Смирение на алтарях Сассетты все – с непокрытой головой. В центральном образе алтаря Казини Сассетта объединил черты, характерные для двух наиболее важных для сиенского искусства иконографических решений – Маэсты, Мадонны на троне (так как драпировка за спиной Богоматери, скорее всего, обозначает спинку трона), и Богоматери Смирение, сидящей на небольшом возвышении и кормящей или просто следящей за Сыном.

Новизна иконографического решения может объясняться неординарностью заказчика, который уже появлялся на страницах нашего исследования в качестве советника, сумевшего помочь сформировать программу алтаря Богоматери Снежной и отразить замысел заказчицы,

донны Людовики Бертини[309]. Антонио Казини (1378-1439 гг.) в 1427 году сменил пост сиенского епископа на епископат в Гроссето, где остался до своей смерти[310].

Нетрудно предположить, что епископ, посоветовавший вдове Бертини Сассетту как высокопрофессионального художника, мог принять решение обратиться к нему же для создания необычного алтаря для капеллы Казини, получившей название капеллы Распятия. В XVI веке кафедральный собор Гроссето, собор св. Лаврентия, перестраивали, в результате чего поменялось расположение капелл. Вероятно, уже тогда алтарный образ перенесли в сакристию, где он хранился со множеством других вышедших из обращения живописных панелей. Ректор епископской курии Гроссето Франческо Аникини писал в 1751 году, что «стены сакристии полны старых алтарей»[311]. Работа Стефано ди Джованни, обрубленная и поврежденная, была обнаружена только в начале XX века Мэйсоном Перкинсом[312] и показана широкой публике в сиенском Палаццо Пубблико на выставке местного «старого» искусства в 1904 году[313].

Считается, что алтарь Богоматери с черешней был выполнен уже во второй половине 1430-х годов, и в данном случае биография заказчика позволяет точнее очертить границы, когда произведение могло быть создано – не позднее 1439 года, года смерти Антонио Казини и освящения его капеллы в соборе Гроссето – капеллы Распятия[314]. М. Израэлс уточнила датировку этого образа, приблизив ее к середине 1430-х годов (между 1433

---

[309] Подробнее об этом заказе см. раздел 3.1. данного исследования (Алтарь Богоматери Снежной (1430-1432)).

[310] Gnoni Mavarelli C., Martini L. La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo. – Cinisello Ed., Balsamo. 1996. 239 p. - p. 45.

[311] Antichini F. Storia ecclesiastica […] di Grosseto. 1751-1752, Vol.1, fol. 38v. - цит. по Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 145.

[312] Perkins F.M. La pittura alla Mostra d'arte antica in Siena. - Rassegna d'arte, Vol. 4, № 10, 1904. - pp. 145-153.

[313] Gnolli Mavarelli C., Martini L. La cattedrale di San Lorenzo a Grosseto. Arte e storia dal XIII al XIX secolo. – Cinisello Ed., Balsamo. 1996. 239 p. - p. 131.

[314] Детальное рассмотрение обстоятельств заказа капеллы Казини в гроссеттском соборе и завещания епископа – см. у М. Израэлс, цитирующей краеведов, исследовавших историю собора, в главе IX (“Sequel”), Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – pp. 145-163.

и 1435 годами). Она отмечает, что «довольно грубо прописанные волосы Младенца и прозрачная ткань, которую его мать накидывает ему на спину, соотносятся с широкой техникой Распятия Сан Мартино, выполненного в 1433 году» [315], и ссылается на то, что в это время мастер допускал изображение четырех пальцев вместо пяти – как, например, у Богоматери из распятия для церкви Сан Мартино, и как это прописано у Мадонны с черешней. Мы принимаем аргументы исследовательницы, однако нам представляется более значимым основанием для датировки работы ее композиция и общее стилистическое исполнение, которые говорят о том, что алтарь был, скорее, выполнен между 1435 и 1437 годами (до алтаря для Борго Сансеполькро, но позже, чем разрушенное берлинское «Вознесение»). Ввиду того, что нынешние обстоятельства не позволяют нам точнее определить время создания алтаря, мы помещаем его в раздел нашего исследования, касающийся творчества Сассетты в 1430-1436 годы.

В пользу теории о создании алтаря Казини во второй половине 1430-х годов хотелось бы также отметить, что при сопоставлении алтарей Мадонны делла Неве и Мадонны кон Чильеджи становится заметно, насколько более мягкой стала манера художника. Его авторский почерк, проявившийся в этом произведении, несомненен, равно как и эволюция его творчества. Трактовка ликов стала более объемной, яркими высветлениями выделены надбровные дуги, веки, скулы, подбородки Матери и Сына; со временем Сассетта стал реалистичнее прописывать складки тканей. Однако мастер сохранил свое тяготение к нежному колориту, гравировке отдельных частей изображения (нимбов, золотого фона) и тщательно прописанным орнаментальным украшениям или таким деталям, как локоны или атрибуты святых.

Несомненно, что доска «Богоматерь с черешней», обрубленная с четырех сторон, была центральной панелью полиптиха. Нам остается

[315] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 160.

только строить предположения об изначальном облике алтаря Казини. На основании того, как выглядит оборот сохранившейся панели[316], можно заключить, что она достигала около 130 сантиметров в высоту. Вероятно, она обладала цилиндрическим завершением, а целый алтарь по форме и композиции был близок к алтарю Богоматери Смирение из Кортоны. Джон Поуп-Хеннесси полагал, что боковыми сторонами алтаря из Гроссетто могли быть панели со св. Николаем (Лувр, Париж) и со св. Антонием (коллекция Монте деи Паски, музей Сан Донато, Сиена)[317], но не совпадающие по пазам и выемкам от гвоздей оборотные стороны этих трех панелей опровергают его версию[318].

Антонио Казини, прекрасно образованный, умный человек, немало путешествовавший, мог предложить Сассетте создать образ, близкий к северным позднеготическим Мадоннам, но, в то же время, неотделимый от местной художественной традиции. Художник воспроизвел привычный и хорошо узнаваемый его современниками мотив кормящей Боматери. Однако в данном случае Она кормит Младенца не материнским молоком, вопреки одной из традиций изображения, а спелыми ягодами, одну из которых Христос держит во рту, вытягивая черенок черешни, что, казалось бы, придает сюжету непосредственность и достоверность. Однако примечательно, что Энцо Карли сравнивал гроссетскую доску Сассетты с Пизанским полиптихом Мазаччо (1426 г., Национальная галерея, Лондон), где Христос держит в руках гроздь винограда. Произведение Стефано ди Джованни гораздо ближе по духу к северным образцам, но образ Младенца

[316] М. Израэлс ссылается на данные, полученные от М.Г. Челуцца, хранительницы произведения из музея в Гроссетто: центральная панель изначально состояла из центральной большой доски, к которой были прикреплены две боковые планки примерно по 5 сантиметров, она была выше своих нынешних размеров на 35 сантиметров, и была толщиной до 3,7 сантиметров, что недостаточно для того, чтобы считать изначальную форму алтаря Казини близкой форме алтаря Богоматери Снежной. – Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 160.

[317] Pope-Hennessy J., Wyndham J. Italian Paintings. The Robert Lehman Collection. I. New York, 1987. 331 p. - p. 109.

[318] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 161.

с ягодами в руках и в том, и в другом случае очевидно имеет явную страстную коннотацию.

В связи с этим следует отметить, что «Мадонна с черешней» была не единственным образом, заказанным епископом Казини для его капеллы. Специально для нее в конце 1430-х годов в мастерской Веккьетты было изготовлено деревянное распятие, которое и сейчас хранится в кафедральном соборе Гроссето[319]. Таким образом, специфический атрибут в руках Матери и Сына символически дополнял программу капеллы и придавал страстное звучание богородичному образу, в котором мотив поедания черешни можно трактовать не как иконографический признак Мадонны Смирение, но как провозвестие грядущей Жертвы.

3.4.3.2. Реконструкция алтаря Мадонны Смирение

Наиболее распространенной иконографией в творчестве Сассетты 1430-х годов, тем не менее, является именно Мадонна Смирение, к которой и мастер, и его мастерская обращались в разных форматах: и в качестве самостоятельного моленного образа, и в качестве центральной части полиптиха. В рамках настоящей диссертации мы можем предложить вариант реконструкции одного такого алтаря-складня, которая кажется нам вероятной, но никогда не предлагалась нашими предшественниками.

Этот алтарь Богоматери Смирение, как мы полагаем, мог состоять из центральной панели, которой была доска «Мадонна Смирение» из Государственных музеев Берлина [см. Приложение, илл. 13.1], двух образов святых из Национальной художественной Вашингтонской галереи – св. Маргариты на правой и св. Аполлонии на левой створках алтаря [см. Приложение, илл. 13.2, 13.3], а также из сцены Благовещения, разделенной

[319] Как уже отмечалось выше, Дуомо Гроссето подвергался реконструкции в XIX веке, в ходе которой была разрушена старая капелла Распятия, заложенная при Антонио Казини в апсидальной части собора, и план сооружения изменили на соответствующий латинскому кресту. В правом крыле трансепта была освящена капелла, посвященная Распятию, куда перенесли крест, приписываемый мастерской Веккьетты.

на две отдельные панели, хранящиеся сейчас в Художественном и историческом центре Фрик, Питтсбург [см. Приложение, илл. 13.4.1-2]. Размеры панелей практически идеально соразмерны, и небольшие погрешности в 1-1,5 сантиметра легко объясняются тем, что панели были подрублены за время своего раздельного существования и находятся сейчас в поздних рамах.

Сложно определить, предназначался ли этот алтарь для женского монастыря в окрестностях Сиены или для частного благочестия. Нам представляется более вероятным, что компактный полиптих, возможно, даже предназначенный для транспортировки, был создан по заказу одной из представительниц старых сиенских семей. Безусловно, мы не можем утверждать наверняка, но кажется вероятным, что заказчицей алтаря могла быть некая знатная сиенка по имени Маргерита, например, Маргерита Салимбени[320]. Представительница одного из самых знатных и богатых сиенских родов, она была супругой Джованни деи Конти Креди Каччаконти (род. в 1380 г.). Дата ее рождения неизвестна, но в 1425 году у нее появился сын Паоло Антонио деи Конти Креди Каччаконти, что позволяет полагать, что она родилась в конце 1390-х-1400-х годах и вполне могла заказать у Сассетты алтарь в 1430-е годы. Вероятно, у нее могли быть и другие дети, в том числе, дочь по имени Аполлония – имя, достаточно редкое для Сиены того времени. Рождение дочерей зачастую не документировалось – и далеко не все дети доживали до момента крещения, когда их имена регистрировались в церковных книгах. Кристиан Клапиш-Зубер отмечает, что «генеалогические древа нередко были только мужскими: дочери и жены исключались или упоминались лишь тогда, когда связи, которые они помогали приобрести в результате замужества, были особенно полезными для родословной»[321]. Располагавшая, вероятно, значительными ресурсами

[320] https://www.geni.com/people/MARGHERITA-Salimbeni/6000000031200935070 (дата обращения 13.04.2020)
[321] Klapisch-Zuber C. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. University of Chicago Press, 1987. 354 p. – p. 284.

своей семьи, заказчица имела возможность самолично выбрать художника и не ориентироваться на пожелания супруга при определении программы камерного домашнего алтаря[322].

Учитывая недостаточность аргументации, которая позволила бы утверждать, что заказчица алтаря нами действительно определена, мы все же предлагаем рассматривать нашу версию как гипотезу, требующую дальнейшего исследования и работы в сиенских архивах, так как, в любом случае, круг потенциальных заказчиков подобного произведения в Сиене первой половины XV века ограничен. Кроме того, мы считаем небезосновательным полагать, что реконструированный нами складень был заказан именно женщиной, учитывая его программу, композицию и формат.

О значении образа Богоматери Смирение для сиенского искусства более подробно будет рассказано в следующей главе нашего исследования[323], но, как и в предыдущем случае, подчеркнем, что этот мягкий, женственный образ, связанный с темой кормления Младенца и эмоционального взаимодействия Матери и Сына, в сиенском искусстве нередко приобретал более торжественное звучание. В берлинской доске над Мадонной, сидящей на подушке с Иисусом на руках, парят ангелы, держащие в руках венец, а над ними – белый голубь, символизирующий Святой Дух, и поясное изображение благословляющего Христа в окружении серафимов.

«Богоматерь Смирение» из Берлина – один из наиболее качественных и тщательно выполненных образов Сассетты на этот сюжет. Мастер с ювелирным изяществом прописал такие детали, как вышивки на костюмах ангелов, перья их золотистых крыльев, волнистые локоны Девы Марии под почти прозрачной вуалью, ворсинки горностаевого меха,

[322] Подробнее о возможностях патронесс, заказывавших произведения искусства при живом муже, см. Rogers M., Tinagli P. Women in Italy, 1350-1650: ideals and realities. A sourcebook. Manchester University Press, 384 p. – pp. 226, 247.

[323] Подробнее об образе Богоматери Смирение см. раздел этой диссертации 4.1. Образ Богоматери в позднем творчестве Стефано ди Джованни. Тиражирование образа в мастерской.

которым подбит ее мафорий, становящийся, благодаря такому оформлению, королевской мантией. У Сассетты была особенная техника для создания эффекта естественного румянца на щеках и сияния кожи – он добивался его за счет многочисленных тонких слоев лессировок и экспериментов с пигментами, и немногие произведения сохранили эти слои неповрежденными. Берлинская панель – одна из них.

Талант Стефано ди Джованни как создателя женственных нежных персонажей проявился и в образах свв. Маргариты и Аполлонии. Хрупкие златокудрые святые, задумчиво опустившие глаза, окутаны тяжелыми, натуралистично изображенными складками накидок, подчеркивающими их вытянутые пропорции. Их наряды контрастны друг другу: Маргарита облачена в красное платье с некогда синим плащом (пигмент выгорел и кажется буро-черным), Аполлония – в темное платье с пунцовой накидкой. В руках у нее – ее атрибуты, клещи с вырванным зубом, и пальмовая ветвь, символ мученичества. Св. Маргарита держит в руках крест и Священное Писание, а у ее ног свился дракон, выглядящий в трактовке Сассетты больше похожим на лохматую собаку, а не на змея.

Миниатюрные (10 х 14 см каждая) усеченной прямоугольной формы панели с архангелом Гавриилом и Богоматерью из Центра Фрика изначально были несколько другой формы (о чем можно судить по обрезанным крыльям и нимбу архангела). Побывав в коллекции английского писателя Эдварда Хаттона, затем – в немецком частном собрании, они получили новое обрамление. Сассетта изобразил опирающегося на одно колено Гавриила в низком почтительном поклоне со смиренно сложенными руками, в широком белом облачении с вышитым воротом и контрастным подолом нижнего платья. Как и в «Благовещении» из Йельского университета, Дева Мария прервала чтение и опустила книгу, но в питтсбургском «Благовещении» она сидит на невысокой подушке, и, вместо того, чтобы испуганно отклониться, она покорно принимает Благую весть (как в хранящемся в музее Метрополитан «Благовещении» Сассетты

из алтаря Борго Сансеполькро). Между архангелом и Марией стоит частый атрибут сиенских Благовещений – ваза с лилиями, символизирующими чистоту и невинность. Дж. Поуп-Хеннесси полагал, что панели из коллекции Фрика могли быть частью алтаря с центральным образом с Богоматерью с Младенцем из Загреба[324], речь о которой пойдет далее, однако хорватская «Богоматерь Смирение» выполнена значительно грубее по качеству, поэтому согласиться с этой версией мы не можем.

Напротив, одинаково высокий уровень качества живописи, схожие орнаменты, к которым прибег художник, создавая гравированное декоративное оформление нимбов и золотых фонов, соответствие пропорций изображенных фигур и соразмерность тех панелей, которые привели мы, позволяют нам утверждать, что вышеописанные доски являются фрагментами одного переносного полиптиха, посвященного женским святым, выполненного Стефано ди Джованни в середине 1430-х годов [проект нашей авторской реконструкции алтаря – см. Приложение, илл. 13.А].

***

1430-е годы оказались самыми насыщенными в творчестве Стефано ди Джованни. В это время им были созданы такие значимые произведения, как алтарь Богоматери Снежной для сиенской аристократки Людовики Бертини, а также скромные на вид, но уникальные, как мы установили, по своей программе «Поклонение волхвов» для Джованни ди Гуччио Бикки и алтарь «Богоматерь с черешней» для Антонио Казини. Стефано ди Джованни – художник, восприимчивый к миру вокруг, он использовал свежие непосредственнные впечатления (*sacre rappresentazioni* на улицах Сиены, процесс строительства Дуомо, даже сезонные изменения формы облаков), чтобы усилить правдоподобие своих произведений. Интерес Сассетты к жанровым, светским мотивам, нарративности изображения

[324] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 114.

особенно ярко проявился в работах, созданных в этот период. В то же время, уже в 1430-е годы проявляется его умение создавать драматически выразительные моленные образы – свидетельством тому фрагментарно сохранившееся Распятие для церкви Сан Мартино.

Примечательно, что, работая преимущественно по частным заказам, Сассетта демонстрировал гибкость, которая позволяла ему экспериментировать с иконографией, придавая традиционным для сиенского искусства типам и изводам специфические коннотации, связанные с индивидуальной программой. Кроме этого, в эти годы окончательно формируется зрелая манера мастера, в которой соединяются прогрессивные поиски (интерес к перспективному построению пространства, модификация формы полиптиха, интерес к живому детализированному повествованию) и верность основным ценностям сиенской школы живописи: архаизирующим золотым фонам, силуэтной трактовке, изяществу контура, особой декоративности отделки и аристократизму образов. Предельная эстетизация моленного образа отличает берлинскую «Мадонну Смирение», реконструкцию которой мы предлагаем в этой главе. Впервые появившаяся в творчестве Стефано ди Джованни в начале 1430-х годов, иконография Богоматери Смирение впоследствии станет знаковой для его мастерской.

Как мы увидим, в целом «малые алтари» Сассетты подтверждают, что новые веяния флорентийской живописи и скульптуры, а также североевропейского искусства, отразившиеся в живописи Сиены перой половины XV века, не превалировали, но были включены в «сиенский визуальный диалект» [325] , сохранивший мистическую абстрактность произведений предшественников-тречентистов. Исследователь Люк Сайсон отмечал, что нельзя отрицать факт включения натуралистичных, современных элементов – таких, как детали костюма или пейзажа,

[325] Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. – National Gallery company, London, 2007. – 372 p. – p. 111.

выражения лица и правдоподобная анатомия, – как и того, что мастера продолжали уверять зрителя в неземном, духовном происхождении изображенного [326], и это явление было характерно для живописи всего сиенского кватроченто.

[326] Ibid.

Глава 4. Зрелый период творчества Сассетты (1436-1450 годы)

Во второй половине 1430-х годов в творчестве Стефано ди Джованни наметился поворот к более консервативному художественному методу. Он стал уже не просто признанным, именитым мастером в Сиене – он, безусловно, стал одним из лучших, если не лучшим художником города. По всей видимости, его популярностью среди заказчиков объясняется обилие произведений, дошедших от его зрелого периода (вторая половина 1430-х-1450 гг.), и в связи с ними остро встает вопрос о деятельности мастерской. В этой главе мы рассмотрим, как Сассетта и его боттега справлялись с однотипными частными заказами – держа высокую планку качества и предлагая мягкую вариативность в рамках одного и того же привлекательного для публики сюжета. В то же время уникальные произведения подтвердили репутацию Сассетты как наиболее многогранного и прогрессивного сиенского мастера своего времени. Прежде всего, это масштабнейший алтарь первой половины кватроченто – полиптих для Борго Сансеполькро, а также разработка иконографии св. Бернардина Сиенского, нового святого, и оформление Порта Романа, главного въезда в Сиену.

4.1. Образ Богоматери в зрелом творчестве Стефано ди Джованни. Тиражирование образа в мастерской

Со второй половины 1430-х годов мастерская Стефано ди Джованни да Кортона регулярно получала частные заказы на выполнение алтарных образов. В творчестве Сассетты был разработан широкий диапазон трактовок образа Богоматери, однако именно иконография Мадонны Смирение, к которой он впервые обратился в середине 1430-х годов[327], получила в нем наибольшее распространение.

[327] подробнее об алтаре «Мадонна с младенцем, архангелом и тремя святыми» (Епархиальный музей, Кортона) – см. в разделе 3.4. нашего исследования.

Поклонение Богоматери как воплощению покорности и восприятие Ее смирения как одной из важнейших христианских добродетелей – тема, присутствующая во многих богословских текстах позднего Средневековья и раннего Ренессанса. Принято считать, что иконография Богоматери Смирение появилась впервые в произведениях Симоне Мартини, работавшего при папском дворе в Авиньоне: мастер расписал тимпан кафедрального собора Нотр-Дам-де-Дом фреской на этот сюжет (сохранилась синопия – 1341 г., Папский дворец, Авиньон) [328] . В дальнейшем это решение обрело широкое распространение и развитие в работах итальянских художников, произведения с образом Мадонны Смирение заказывали представители различных религиозных орденов (прежде всего, доминиканцы и францисканцы) и частные патроны.

Иконография Богоматери Смирение предполагает изображение Девы Марии, скромно сидящей на земле или на полу на подушке и держащей на руках Младенца; иногда их окружают святые. Символизм названия *Madonna dell'Umiltà* (ит., Богоматерь Смирение) родился из лингвистической связи между латинскими словами *humilitas* (лат., смирение) и *humus* (лат., земля) – эту иконографию еще называли «Мадонна, сидящая на земле»[329]. Один из вариантов данной иконографии, как уже упоминалось, предполагает изображение кормления младенца материнским молоком (пример – «Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и донатором» Джованни ди Паоло из музея Метрополитан, Нью Йорк, ок. 1445 г.).

Учитывая тот факт, что главными молитвенными образами для сиенской культуры были Мадонны типа «Маэста» – композиции, предполагающие изображение Богоматери, сидящей на троне (прежде всего, «Маэста» Дуччо, 1308-1311 гг., музей дель Опера дель Дуомо, Сиена;

[328] Williamson B. The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception, c.1340–1400. // Bristol Studies in Medieval Culture. – Woodbridge, Eng., and Rochester, N.Y.: Boydell and Brewer, 2009. 206 p. – p.115.
[329] Ibid – p.13.

«Маэста» Симоне Мартини, 1315 г., Палаццо Пубблико, Сиена), – менее торжественная, но более лиричная образность, присущая иконографии Мадонны Смирение, появившейся позже «Маэсты», стала ближе и привлекательнее для простых верующих. Можно предположить, однако, что этот образ имел и дидактическую окраску, поскольку позволял молящемуся ощутить особую близость к Богу – пройти через духовный опыт, называемый *«imitatio Mariae»* [330], распространенный в позднесредневековых монастырях и предполагавший попытку духовного восприятия опыта Богоматери – рождения Христа. Хенк Ван Ос, автор масштабного исследования сиенских алтарей, считал это особое отношение к иконографии Мадонны Смирение, связанное с конкретной духовной практикой, одной из причин, по которым эти образы часто включались в монастырские алтари [331]. Также Ван Ос связывает их с погребальным контекстом, обращаясь к гимну «Salve Regina – Mater Misericordiae», связанном с темой человеческой смертности, который как раз был приведен на авиньонской фреске Симоне Мартини[332].

По своему смыслу и композиции эта иконография бывает близка с православным типом изображения «Богоматери Умиление», Елеуса. В обоих случаях подчеркивается нежная безграничная любовь между Матерью и Сыном, Дева Мария держит Сына на одной руке. В случае иконографии «Богоматерь Смирение» отдельно подчеркивается ее скромность, человечность – она сидит на земле или на полу.

Этот образ часто использовался сиенскими живописцами-тречентистами (например, Липпо Мемми – в алтаре «Мадонна Смирение», 1340-1345, Государственные музеи, Берлин). М. Мисс писал о том, что иконография с Мадонной, заботящейся о Младенце, была одним из

[330] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – Pp. 84-85.
[331] Ibid – P. 85.
[332] Ibid.

наиболее значимых вкладов сиенского кватроченто в историю искусства[333]. В XV веке образы Богоматери с Младенцем по-прежнему оставались самыми часто воспроизводимыми из всех прочих жанров [334], однако иконография Мадонны Смирение сохранила свое значение лишь в Сиене (Андреа ди Бартоло, «Мадонна Смирение», около 1410 г., Бруклинский музей; Доменико ди Бартоло, «Мадонна Смирение», около 1433 г., Национальная пинакотека, Сиена; Джованни ди Паоло, «Мадонна Смирение», около 1435 г., Национальная пинакотека, Сиена), не распространившись на другие области Италии[335].

Особое почитание Богоматери в Сиене отразилось на том, что этот образ часто адаптировали, добавляя парящих ангелов, возносящих над сидящей Девой Марией венец – коронующих ее (как в триптихе Таддео ди Бартоло из Музея изобразительных искусств, Будапешт, ок. 1395 г., а затем – в алтаре Малавольти работы Джованни ди Паоло из приходской церкви в Кастельнуово-Берарденга, 1426 г.). Также распространено было дополнение верхней части композиции образом Христа, окруженного серафимами, благословляющего Мадонну и Младенца[336] (как на одной из сторон алтаря кисти Андреа ди Бартоло из Национальной галереи искусства, Вашингтон, 1380-1390 гг.), или же голубем, символом Святого Духа (как в полиптихе Толомеи работы Грегорио ди Чекко ди Лукка, сейчас хранящемся в сиенском Музее делль Опера дель Дуомо, 1423 г.). Впоследствии иконография «Мадонна, сидящая на земле» была развита до изображения Марии с Младенцем, парящих на подушке над землей (например, в алтере,

[333] Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, NJ : Univ. Pr., 1951. 209 p.– p.134.
[334] Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. – National Gallery company, London, 2007. – 372 p. – p. 109.
[335] В период Контрреформации почти забытая иконография Богоматери Смирение вновь стала особо почитаться верующими: иногда из служебных помещений храмов доставались ранее убранные образы XV века, как, например, образ Богоматери Смирения работы Паоло ди Джованни Феи в сиенском Дуомо. - Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 84.
[336] *I*talian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*,* *NGA* Online Editions, https://purl.org/nga/collection/artobject/160 (дата обращения 01.04.2020)

написанном Джованни ди Паоло для сиенской церкви Сан Доменико в 1426 г., сейчас – в музее Нортона Саймона, Лос-Анджелес).

После того, как Сассетта понял, какие именно образы Богоматери привлекают его заказчиков более всего, он – к тому времени, очевидно, обладавший обширной мастерской, – перешел к этапу тиражирования своих работ, а точнее, той развитой им же самим ранее иконографии, что уже была популярна среди сиенских верующих. Весьма показательно, что, достигнув стабильного спроса на конкретную продукцию мастерской, Сассетта перевел ее на уклад, сходный с тем, по которому традиционно функционировали ремесленные мастерские ренессансного типа во Флоренции. Глава мастерской отвечал за уровень качества, взаимодействовал с заказчиками, определял характер композиции и распределял задачи между подмастерьями. Зачастую он намечал по грунту рисунок, и затем кто-то из учеников заполнял изображение красками[337].

В то же время, Сассетту нельзя уличить в снижении качества произведений. Напротив, как отметила Анна-Мария Джудичи, директор Сиенской пинакотеки, «в рамках сиенской традиции, нацеленной на поддержание готического духа, упорно преследовавшейся и гордо воспроизводимой на протяжении веков <…>, своего апогея достигало внимание, уделявшееся структуре художественнного произведения – так проявлялась преданность живописцам-предшественникам и подтверждались высокие технические способности мастерских, славившихся своим умением создавать непревзойденные произведения»[338]. Кроме того, она подчеркнула, что мастера круга Сано ди Пьетро и Джованни ди Паоло, то есть возраста учеников Сассетты, утверждали в своих художественных практиках принципы отточенной изысканности и

[337] Skaug E. Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting, with particular consideration to Florence, c.1330-1430 Vol. 1. Oslo: IIC Nordic Group, Norwegian Section, 1994. 576 p. – p. 313.
[338] Scalini M., Guiducci A.M. Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. - Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014. - 248 p. – p.58.

драгоценности, преемниками которых они являлись, и «живописные поверхности создавались сияющими подобно драгоценным шкатулкам»[339]. Сейчас известны лишь некоторые из малых алтарей Сассетты, точные даты их создания невозможно определить, и исследователи сходятся лишь на том, что они были созданы после 1435 года. Они хранятся в Национальной художественной галерее, Вашингтон; Художественном и историческом центре Фрик, Питтсбург; коллекции Витторио Чини, Венеция; Строссмайеровой галерее старых мастеров, Загреб; музее Метрополитан, Нью-Йорк; Пинакотеке Ватикана [См. Приложение, илл. 14-19].

На первый взгляд, они очень похожи: на всех этих золотофонных панелях изображена Богоматерь с Иисусом на руках, она сидит на невысокой подушке, лежащей на восточных коврах; на ней – синий мафорий, и во всех случаях пигменты поменяли цвет так, что кажется, что накидка – черная, само одеяние не отличается от простых одежд, в которых Деву Марию изображали еще сиенские тречентисты. Одной рукой Богоматерь поддерживает Сына, который трогательно тянется к ней руками, Он сидит на одном ее согнутом приподнятом колене. Красота Девы Марии – отстраненная, воплощающая представление сиенцев об «аристократичной женственности» [340]: она светлокожа, у нее золотые локоны, высокие скулы с бледным румянцем, маленькие губы. Ощущение пространственной глубины создают изображенные в резком перспективном сокращении узорчатые плитки пола или восточные ковры. Как справедливо отмечал Брюс Коул, флорентийское влияние, воспринятое Сассеттой, по-прежнему очевидно, особенно в трактовке ликов; но со временем в его произведениях меньше внимания уделяется рациональному построению фигуры или перспективы, а значение рисунка, колорита и проработанность деталей уравниваются по значению с организацией пространства. «Лишенные веса хрупкие фигуры выделяются на золотом фоне, очевидна миниатюрность и

[339] Ibid. - p. 61.
[340] Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p. – p. 206.

утонченность работы, точеные линии и продуманно миловидные лики <…>. Сассетта не забыл флорентийские уроки, но теперь они казались ему менее важными, поскольку его внимание было сосредоточено на передаче божественных фигур в атмосфере святости и изящества. Он, как и многие другие сиенские живописцы, очевидно двигался от измеримого к непостижимому и сверхъестественному», – отмечал Энцо Карли[341].

Однако при детальном изучении панелей выясняется, что они отличаются и деталями, и качеством исполнения. Прежде всего, можно выделить те образы, в которых к Богоматери и Младенцу присоединяются ангелы, коронующие Ее – это касается панелей из Нью-Йорка, Загреба и Питтсбурга. Пара ангелов будто бы грациозно танцующие нарядные фигуры, протягивающие по одной руке, в которых они держат венец. У панели из собрания музея Метрополитан, которая находится в особенно хорошей сохранности, в отличие от большинства других рассматриваемых нами в этом разделе произведений, уцелела верхняя часть с остроконечным завершением – там написан небольшой поясной образ Христа, окруженного серафимами. Она наиболее близка композиционно и по качеству с берлинской «Богоматерью Смирение», которую мы рассматривали в предыдущем разделе как центральную панель алтаря с женскими святыми [342]. Так как почти эти произведения обрублены по краям и оформлены в поздние рамы (выполненные в XIX-XX веках), мы можем допустить, что «Богоматери Смирение» из Питтсбурга и Загреба тоже могли быть дополнены подобными изображениями Христа. Исключением является доска из Ватикана [см. Приложение, илл. 15], у которой боковые стороны окрашены в красный на уровне изображения ковра, и на торцах нет повреждений[343].

---

[341] Cole B. Sienese painting in the Age of the Renaissance. Indiana University Press, 1985. 189 P. – pp. 51-52.

[342] Подробнее об этом алтаре см. в разделе 3.4.3.2. нашего исследования (Предложение реконструкции алтаря Мадонны Смирение).

[343] Seidel M. (A cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p. – p. 238.

У Мадонны из вашингтонской Национальной художественной галереи [см. Приложение, илл. 16] более лаконичная композиция: вместо ангелов с венцом над головой Богоматери – белый голубь, а над ним – образ Христа. На досках из Ватикана и Венеции представлена самая простая композиция, включающая только Деву Марию с Иисусом на руках. На примере образа из Венеции [см. Приложение, илл. 18] можно отметить, какое значение Сассетта уделял мельчайшим деталям: он прописывал нежные складки на шее Девы Марии и младенческие перетяжки на руках Иисуса, то, как он задумчиво тянет палец в рот. В световых моделировках Сассетта приблизился к «живописи света» Мазаччо[344].

Кроме того, можно выделить по меньшей мере три разные руки мастеров, работавших над этими образами: Богоматери из Ватикана [см. Приложение, илл. 15] и Нью-Йорка [см. Приложение, илл. 14] [345] кажутся наиболее похожими на других Мадонн, выполненных Сассеттой (центральный образ из алтаря Борго Сансеполькро, алтарь из Кортоны, «Мадонна Смирение» из Берлина); Мадонна из Питтсбурга [см. Приложение, илл. 17] – почти прозрачный хрупкий образ, более близкий к образцам северной готики, чем какие бы то ни было другие произведения Стефано ди Джованни, в то же время, с ангелами, изображенными *di sotto in sù*; вашингтонская [см. Приложение, илл. 16] и венецианская Мадонны [см. Приложение, илл. 18], напротив, выполнены мастерами, явно хорошо знакомыми с флорентийскими приемами, связанными с созданием эффекта объема, и стилистически ближе к гроссетской «Мадонне с черешней», а также к «Богоматери Смирение» Доменико ди Бартоло 1433 года (Национальная пинакотека, Сиена).

[344] Bacchi A., De Marchi A. La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d`arte. Venezia, Marsilio Ed., 2016. 492 p. – p. 103.

[345] Об алтаре из Нью-Йорка (в 1939 году находившемся в частном собрании семьи Блюменталь) Дж. Поуп-Хеннесси писал: «то, как она держит худого сына, завернутого в пеструю ткань, как приподняты ее нарисованные карандашом брови, как деликатно вытянуты черты ее лица, создает образ непорочного божества, такой, с которым могут сравниться немногие другие произведения» – Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 69.

Еще Дж. Поуп-Хеннесси в своей монографии 1939 года предпринимал попытку выделить анонимных мастеров, давая им условные имена, связанные с местонахождением их произведений или даже с номером в каталоге галереи, под которым шла та или иная работа[346]. С тех пор многие из этих работ были изучены более глубоко, и для них был определен конкретный автор, а остальные были приписаны к творчеству Сассетты и его мастерской; некоторые из них помечены как выполненные неизвестным художником. Тем не менее, по некоторым произведениям до сих пор нет четкой позиции научного сообщества.

Так, например, образ Богоматери с Младенцем из венецианской коллекции Витторио Чини (также известный как «Мадонна Перриола» по фамилии одного из предыдущих владельцев), был объявлен работой Сассетты Б. Бернсоном[347] и Ф. Дзери[348]. Дж. Поуп-Хеннесси, сопоставив панель с образом Богоматери из сиенской Национальной Пинакотеки, увидел в нем руку «Мастера 185», анонима, которого он сам же и сконструировал и закрепил в историографии[349]. Э. Карли[350] и коллектив авторов каталога «Живопись в ренессансной Сиене» [351] считали, что произведение было выполнено т.н. «Мастером Пиенцы», анонимным последователем или подмастерьем Сассетты (ему приписывались также созданные в середине 1435-1440-е гг. триптих «Богоматерь с Младенцем и свв. Иоанном Крестителем и Екатериной Александрийской» из Епархиального музея, Пиенца, и «Поклонение пастухов и свв. Иоанн Креститель и Варфоломей», Художественный музей Эль Пасо). Сейчас

[346] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – pp. 157-181.
[347] Berenson B. Italian pictures of the Renaissance. – Oxford, Clarendon Press, 1932. – 723 p.
[348] Zeri F., Natale M., Mottola Molfino A. Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini. Vicenza, Pozza Ed., 1984. – 86 p.
[349] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p. 199.
[350] Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957.120 p. – pp. 36-40.
[351] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 87.

принято считать, что все эти работы были выполнены мастером Оссерванцы.

Мы полагаем, наиболее справедливым решением было бы обозначить спорные произведения как работы мастерской Сассетты, так как боттега Стефано ди Джованни действительно имела большое значение для художественной жизни Сиены, и многие художники, работавшие в ней, выполняли часть заказов от имени Сассетты, под его руководством.

В связи с «Богоматерью Смирение» из Загреба уместно обратиться к насущной проблеме определения границ датировки, которые, зачастую, опираются на суждение одного из авторитетных исследователей, и, по ряду обстоятельств, не могут быть окончательно подтверждены и закреплены. Миклош Босковиц, видевший эту доску из Строссмайеровой галереи старых мастеров только на фотографии, предположил, что она была выполнена до 1435 года, скорее всего в 1432 году, ссылаясь на ее «архаическую композицию» по сравнению с Мадоннами из Берлина и Кортоны [352]. Оперируя схожими аргументами, мы не видим причин разделять загребскую панель с остальными схожими по формату, оформлению и предназначению одиночными досками с Мадоннами Смирение, которые относятся к массиву произведений, выполненных мастером и его боттегой в середине-второй половине 1430-х годов. Авторы каталога галереи, соглашающиеся с датировкой Босковица, обращают внимание на орнаменты ковра, на котором сидит Дева Мария, буквально цитирущие традиционные узоры восточного плетения – анималистические мотивы и птиц в восьмиугольниках [353].

Рассматривая сиенские панели с «Мадоннами Смирение», действительно, уместно обратиться к проблеме изображения орнаментированных восточных или местных тканей. Лаконичные образы

[352] Boskovits M., Brown D.A. Italian Paintings of the Fifteenth Century. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art. Washington, D.C., 2003. 778 p. - Pp. 621-622.
[353] Dulibić L., Pasini Tržec I., Popovčak B. Strossmayerova galerija starih majstora. Odabrana djela / Strossmayer Gallery of Old Masters. Selected Works, Zagreb, 2013, pp. 42-45.

Богоматери с Младенцем, находящиеся на абстрактном золотом фоне, украшены благодаря введению нарядных мотивов: пестрых ковров с ритмично повторяющимся рисунком, обивки подушек, иногда, как в образе из коллекции Чини, драгоценых тканей платья и покрывала. Сассетта и его ученики умело передавали разницу фактур в тех случаях, когда, например, тонкая вуаль и плотная роскошная ткань ложились складками рядом. Но откуда сиенский художник мог позаимствовать ориентальные узоры? Восточные ковры и килимы становились распространенными фонами для религиозных образов и портретов в эпоху Возрождения. Ковры, созданные до XVII века, зачастую сохранились лишь фрагментарно или с сильными изменениями цветов, тогда как ренессансная живопись сохранила подробно изображенные орнаменты. Поэтому историки ткани и костюма изучают их по произведениям старых мастеров. Один из стилей ткачества даже получил впоследствие название «ковры Гольбейна» [354] . Габриеле Фатторини предполагал, что сиенские мастера повторяли орнаменты анатолийских ковров[355], и, действительно, сочетание узоров «гюль», ромбов, крестов и восьмиугольников, характерное для ковров из Турции, присутствует в узорах полов в произведениях Сассетты и его коллег – как предшественников, так и последователей.

Торговые связи между Востоком и Италией были тесными, и до Черной смерти сиенские купцы активно, наравне с венецианцами взаимодействовали с восточными странами [356] . Раньше всего в Италию

---

[354] Более подробно об истории изучения коврового искусства в живописи Ренессанса – см. King D., Sylvester D.eds. The Eastern Carpet in the Western World, From the 15th to the 17th century. Arts Council of Great Britain, London, 1983. 112 p.; Brancati, L.E. I tappeti dei pittori: testimonianze pittoriche per la storia del tappeto nei dipinti della pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli di Milano.The carpets of the Painters. - Exhibition catalogue, Skira, Milan, 1999. 95 p.; Spallanzani M. Oriental Rugs in Renaissance Florence. The Bruschettini Foundation for Islamic and Asian Art, Studio per edizione Scelte, Firenze, 2007. 279 p.

[355] Bacchi A., De Marchi A. La Galleria di Palazzo Cino. Dipinti, sculture, oggetti d`arte. Marsilio Ed., Venezia, 2015. 492 p. – p. 110.

[356] Contadini A. Le stoffe islamiche nel Rinascimento italiano tra il XV e il XVI secolo // Intrecci Mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapport economici, culturali e sociali. Ex. Cat. Museo del Tessuto Ed., Prato, 2006. 106 p. – pp. 28-35. – p. 28. https://eprints.soas.ac.uk/4507/1/intrecci_contadini2006.pdf (дата обращения: 01.04.2020).

начали завозить анатолийские ковры и ткани из Сельджукского султаната [357], но круг государств, с которыми торговали итальянцы, становился все шире. Уже в XIII веке сиенские мастера могли видеть многие предметы роскоши, к которым относились шерстяные и шелковые ковры и дорогие ткани, но и после трагических событий середины XIV века торговые отношения сохранялись. Пестрые ковры оставались в домах знатных горожан, по особым поводам они заказывали себе костюмы из заморских тканей[358], которые порой значительно превышали местные по качеству, многоцветности и сложности плетения [359]. Также ковры принадлежали некоторым из церквей – их доставали по большим праздникам и украшали ими алтари[360].

Можно отметить, что представители сиенской школы живописи очень рано начали реалистично воспроизводить узоры ковров – например, Симоне Мартини в алтаре св. Людовика Тулузского, около 1317 г., Национальный музей Каподимонте, Неаполь. Липпо Мемми изобразил один из традиционных орнаментов мусульманского искусства с ромбами и стилизованными птицами и ветвями на ковре, на котором сидит Богоматерь в алтаре «Мадонна дель Латте» (1340-1350-е гг., Государственные музеи Берлина) [361]. В панели «Святое семейство» Пьетро Лоренцетти присутствуют анималистические мотивы, часто встречающиеся в анатолийском искусстве – белые и черные животные в цветных восьмиугольниках (около 1340-1345 гг., Музей ткани, Риггисберг)[362], тогда

[357] Mack R.E. Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600. University of California Press, 2002, 257 p. – p. 60.
[358] Особенно активным был импорт турецких тканей çatma и nihale.
[359] Wearden 1985 p. 27. – По Contadini A. Le stoffe islamiche nel Rinascimento italiano tra il XV e il XVI secolo // Intrecci Mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapport economici, culturali e sociali. Ex. Cat. Museo del Tessuto Ed., Prato, 2006. 106 p. – pp. 28-35. – p. 32.
[360] Seidel M. (A cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p. – p. 238.
[361] Mack R.E. Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300-1600. University of California Press, 2002, 257 p. – pp. 74-75.
[362] Burke S. M. Mary with Her Spools of Thread: Domesticating the Sacred Interior in Tuscan Trecento Art // Garton J., Wolfthal D. eds. New Studies on Old Masters: Essays in Renaissance Art in Honour of Colin Eisler. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011, 407 p. – p. 295

как мастера из других итальянских центров и из Северной Европы стали не просто украшать свои произведения орнаментальными тканями, а осознанно, досконально повторять оформление восточных тканей и ковров, к середине XV века. Со временем ритмичные рисунки тканей, сплетенных на Востоке, стали обычным украшением европейских религиозных образов и портретов[363].

Помимо панелей, рассматриваемых в этом разделе нашего исследования, в различных источниках упоминаются панель «Мадонна Смирение» из Башиано, сейчас хранящаяся в сиенском музее Опера дель Дуомо, которую также приписывают мастерской Сассетты или полагают основанной на его рисунке[364]. Впрочем, есть основания думать, что этот образ был выполнен Сано ди Пьетро в 1430-е годы, учеником Сассетты, который в это время уже работал самостоятельно[365].

В музее Амадео Лиа в Специи хранится доска «Мадонна с младенцем, свв. Екатериной Александрийской, Маргаритой Антиохийской, ангелами и сценой Распятия» [см. Приложение, илл. 20]. Несмотря на нетипичную для произведений Сассетты плотность композиции и архаичность поз, сотрудники музея, ссылаясь на атрибуцию авторитетных исследователей Ф. Дзери и А. Де Марки[366], утверждают, что в коллекцию их музея входит произведение Стефано ди Джованни. За недостатком аргументов в пользу этой позиции мы склонны считать, что этот образ был выполнен анонимным сиенским художником, тяготеющим к большему архаизму и воспроизводящему образы, ориентированные на условность византийских икон.

---

[363] Seidel M. (A cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p. – pp.238, 240, 286-287.

[364] Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII. Palazzo Pretorio, Certaldo. – Ex. Cat. Firenze, S. T. I. A. V., 1963. 102 p. – p. 40; Zeri F. La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo // Bollettino d'arte. - Firenze. - 1963. - 48.1963, pp. 245-258. – p. 249.

[365] Bacchi A., De Marchi A. La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d`arte. Venezia, Marsilio Ed., 2016. 492 p – p. 109.

[366] Zeri F., De Marchi A.G., Dipinti. La Spezia Museo Civico Amedeo Lia. Milano, Silvana, 1997. 431 p. – p. 310.

Подобные произведения, для которых не подтверждено надежным источником ни авторство мастера, ни соответствие историческим описаниям конкретных заказов Сассетты, и которые представляются нам сомнительными с точки зрения стилевого соответствия его творческой манере, мы не будем вносить в каталог достоверных работ Стефано ди Джованни, однако упомянем некоторые из них. Систематизация малоизученных произведений сиенского кватроченто по-прежнему остается значительной проблемой для специалистов и, безусловно, заслуживает отдельного исследования.

«Богоматерь Смирение» из Вашингтона отличается от всех остальных образов, рассмотренных нами ранее, так как Дева Мария сидит не на ковре или плиточном полу, а на лугу с цветами. Кит Кристиансен полагал, что однажды Сассетта отошел еще дальше от типичной для него схемы оформления «Мадонны Смирение», поместив Богоматерь в цветущий розовый сад: «Это произведение не сохранилось, но его внешний вид может быть реконструирован по двум работам Джованни ди Паоло из Музея изящных искусств, Бостон, ок. 1442 г., и из Национальной пинакотеки, Сиена, ок. 1444 г.), и, даже с еще большей степенью вероятности, по работе Сано ди Пьетро из Городского музея в Монтальчино (1440-1445 гг.), которая должна более или менее точно воспроизводить утраченную композицию»[367] (у Сано ди Пьетро Дева Мария с сыном на руках сидит на покрывале в окружении пышно цветущих кустов и хора музицирующих ангелов на золотом фоне).

Тиражировавшиеся в мастерской Сассетты образы Богоматери «могут показаться шаблонными и нуждающимися в изобретательности интерпретаций», писал Кит Кристиансен, однако «эти опасения беспочвенны, так как там, где произведениям недостает естественности и непосредственности, это компенсируется утонченностью деталей и

[367] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.88.

сверхчувствительностью к абстракции», под которой исследователь подразумевал соотношение пустого пространства золотого фона и «орнаментов, сформированных контурами симметричных ангелов и очертаниями округлой головы Богоматери», уточняя, что «это тяготение к абстракции, в свою очередь, связано с желанием выйти за пределы чисто человеческого и приблизиться к образу "непорочного божества"», и будет присутствовать в последних двух заказах Сассетты[368].

Впоследствии ученики знаменитого сиенца, воспитанные в его мастерской, продолжали воспроизводить образы, тиражировавшиеся ими 1430-1440-е годы: золотофонные, готические по духу, с иконографией, имеющей особое значение для сиенского искусства. Местная история почитания образа Богоматери Смирение продолжилась, причем на основе того решения, которое было разработано и развито Стефано ди Джованни и его мастерской. В первой половине XV века, период, когда итальянские мастера находились в поисках новых форматов и визуальных решений для каноничных сюжетов, сиенские художники мягко варьировали уже имеющиеся в их художественной традиции образы, балансируя между строгой золотофонной набожностью и включением в произведения декоративных необязательных, но радующих глаз мотивов.

4.2. Алтарь св. Франциска для Борго Сансеполькро (1437-1444)

На пике своей карьеры Стефано ди Джованни получил заказ на создание полиптиха, который стал одним из самых больших и величественных алтарей раннего Ренессанса в Италии. Алтарь св. Франциска – это «один из самых дорогих и тщательно продуманных алтарей всего XV века, и <…> это главный шедевр Сассетты» [369] . Двусторонний полиптих состоял из шестидесяти отдельных фрагментов.

[368] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 88.
[369] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.63.

Сейчас известны двадцать семь из них, они распределены между разными континентами и коллекциями (Лувр, Париж; музей Конде, Шантийи; коллекция Б. Бернсона на Вилле Татти, Сеттиньяно; ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва; Детройтский институт искусств, Лондонская Национальная галерея, и в других музейных и частных коллекциях). Достигавший шести метров в ширину и почти пяти – в высоту, алтарь из Борго Сансеполькро, небольшого тосканского городка в провинции Ареццо, стал памятником исключительного значения для культуры Возрождения и за счет своих формата и оформления, и благодаря тому влиянию, которым он обладал на последователей сиенского художника и тех итальянских мастеров, которые были знакомы лишь с этим произведением Сассетты, но восприняли особый, «выразительно сиенский, мистический, оттого ностальгически готический, <…> аналитический, поэтому определенно прогрессивный»[370] характер его искусства.

Несмотря на ценность – как эстетическую, так и материальную – этого памятника для современников, полиптих был разделен последующими поколениями священнослужителей на части, которые долгое время хранились в кладовой церкви, а в 1810 году были проданы семье Серджулиани – и потом из их коллекции они разошлись по собраниям в разных частях мира. До сих пор нет точного мнения по поводу того, когда же алтарь св. Франциска был разделен на части: Дж. Поуп-Хеннесси полагал, что это могло случиться после 1751 года, так как тогда началась реконструкция церкви[371], однако более свежие исследования позволяют заключить, что уже между 1578 и 1583 годами полиптих убрали с того почетного места, на которое его установили летом 1444 года[372].

[370] Sassetta the Borgo San Sepolcro altarpiece / ed. by Machtelt Israëls. - Florence: Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2009. – 4636 pp. – vol.1, p. 26.
[371] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – p.97.
[372] Scapecchi P. La rimozione e lo smembramento della pala del Sassetta di Borgo San Sepolcro // Prospettiva, No. 20 (Gennaio 1980), pp. 57-58. – p.57.

В различных исторических источниках сохранились описания алтаря для Борго Сансеполькро, однако они, в большинстве своем, описывают лишь основное посвящение алтаря, его внушительные размеры и структуру, и то, что он был покрыт позолотой[373]. Этой информации было недостаточно для объективной реконструкции его изначального облика, которую предпринимали еще Б. Беренсон, в 1900 году обнаруживший во флорентийской антикварной лавке три панели Сассетты[374], и Л. Дуглас[375], и и к ним же на протяжении всего столетия обращались другие историки искусства[376]. Фрагменты полиптиха для Борго Сансеполькро на протяжении долгого времени были сенсацией и привлекали внимание исследователей[377].

После долгих лет изучения группа специалистов, работавших для Гарвардского университетского центра, основываясь на технико-технологическом анализе фрагментов полиптиха и на документальных свидетельствах, смогла в 2009 году сформировать наиболее достоверную схему, по которой был собран алтарь Сансеполькро [см. Приложение, илл. 21 А и 21 Б]. Выпущенный под редакцией М. Израэлс двухтомный труд[378], в котором опубликованы результаты проведенных исследований и

---

[373] Ibid.

[374] Впоследствии они вошли в его коллекцию и стали первыми атрибутированными частями алтаря – это образы св. Франциска во славе, блаженного Раньери, св. Иоанна Крестителя (вилла Татти, Сеттиньяно).

[375] Douglas R.L. A forgotten painter // The Burlington Magazine, 1903, I. Pp. 306-307+309-311+313-315+317-319. – p. 314; Berenson B. A Sienese painter of the Franciscan Legend. New York, J. Lane, 1909. 74 p. - pp. 3-35.

[376] Среди исследователей, делавших предположения об изначальной конструкции алтаря св. Франциска, были Дж. Поуп-Хеннесси (1939), Энцо Карли (1951), Марио Сальми (1971), Сильви Бегуин (1978), Аллан Брэхам (1978), Кит Кристиансен (1988), Доминик Тьебо (1990), Джеймс Бэнкер (1991), Диллиан Гордон (2003) и др. – см. репродукции их реконструкций: Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 636 p. – pp. 162-164.

[377] Как нескромно отмечал Б. Бернсон в своем дневнике 25 октября 1953 г.: «Сегодня маленькое Распятие Сассетты стоит 30 тыс. долларов. Пятьдесят лет назад его можно было купить за какую-нибудь сотню франков. И этими заоблачными ценами мы обязаны более чем чему-либо другому моим сочинениям...». — Berenson B. Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947–1958. — Milano: Feltrinelli, 1966. 499 p. – p. 453. Цит. по Назарова О. А. Итальянские полиптихи конца XIII — начала XV века: от предмета культа к музейному экспонату // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 497–506. - с. 502.

[378] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 636 p.

организованной Гарвардом тематической конференции, дает исчерпывающую информацию, касающуюся его конструктивных и технических аспектов; он включает статьи, затрагивающие различные проблемы, связанные с заказом и бытованием алтаря. В этом разделе мы будем в основном опираться на материалы, подготовленные соавторами этого издания, и кратко резюмируем те их основные положения, которые важны для общего понимания эволюции творчества Сассетты и того места, которое в нем занимает алтарь св. Франциска. Кроме того, мы уточним некоторые программные аспекты этого полиптиха.

Борго Сансеполькро расположен между двумя важными францисканскими центрами – Ассизи и Ла Верна[379], и сам св. Франциск неоднократно бывал в этом городке. Неудивительно, что большинство жителей Борго Сансеполькро разделяли идеи францисканского ордена, и, при поддержке местной коммуны францисканская община учредила несколько церквей и монастырей. В нескольких нищенствующих орденах, имевших представительства в Борго Сансеполькро, примерно в одно и то же время (в 1304-1315 гг.) появились свои блаженные: блаженные францисканец Раньери, августинец Анджело Скарпетти, сервит Андреа[380], что подтверждает истовость местного гражданского благочестия и важность для горожан факта обретения собственных святых – явление, в целом присущее итальянским городам-государствам в XIV-XV веках. Блаженный Раньери Разини (около 1250-1304 гг.) был послушником во францисканском монастыре Борго Сансеполькро. Он провел смиренную и кроткую жизнь, посвященную служению бедным, а после его смерти стало известно о чудесах, сотворенных им при жизни и после смерти, так как считалось, что вплоть до похорон его дух парил и творил добрые дела. Слава его, как

[379] В 1213 году граф Орландо из Кьюзи-делла-Верна, проникшийся идеями св. Франциска, подарил ему гору Пенна. Там святой провел 40 дней в отшельничестве, именно там он принял стигматы. Впоследствии в тех местах выросло поселение Ла Верна и с 1260 года находится монастырь.

[380] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – p.57.

отмечал Хенк Ван Ос, никогда не выходила за пределы его родного городка[381]. Ранних агиографических источников, которые позволили бы узнать больше о жизни блаженного, не сохранилось – есть только косвенные и более поздние ресурсы, из которых можно узнать о ней (среди них – пределла рассматриваемого нами алтаря, созданного Сассеттой). Даже фамилия блаженного остается предметом споров, среди распространенных версий: Разини, Разина и дель Бамбино[382]. В память о Раньери в 1304 году местная община заказала престол для главного алтаря церкви св. Франциска – он был вырезан из камня в готическом вкусе, с витыми колоннами и стрельчатыми трехлопастными арочками. Алтарь был установлен над местом упокоения забальзамированного тела блаженного. В 1314 году было сделано другое пожертвование в честь блаженного – колокол, который прозвали «Раньера». Почитание блж. Раньери в городе сделалось настолько широким, что у францисканского ордена появилось много новых приверженцев. Все больше людей уходило во францисканские монастыри или жертвовало деньги в пользу ордена св. Франциска, в том числе, посвященной ему церкви, которая, к тому же, до начала XV века была самым большим храмом нищенствующего ордена в долине верхнего течения Тибра. В городке останавливались паломники на пути между Ассизи и Ла Верной и также вносили свою лепту в развитие францисканской общины.

Церковь св. Франциска, построенная между 1258 и 1321 годами, подвергалась реконструкциям на протяжении своей истории, но неизменными остались алтарь и центральная капелла, в которой до сих пор сохранились фрагменты росписи, выполненной в 1403 году анонимным

[381] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 90.

[382] В действительности, у него могло вообще не быть фамилии, так как, судя по документам, только состоятельные семьи купцов или аристократов Борго Сансеполькро носили фамилии в начале XIV века – Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – pp.58-59.

местным мастером, и которая была фоном для главного алтаря. Возможно, с этим фресковым циклом должна была частично перекликаться программа алтаря, который был заказан у Стефано ди Джованни – но описания росписей в полном изначальном объеме не сохранилось, сейчас на стенах можно выявить только фрагменты из жития св. Екатерины Александрийской и образы отдельных святых. Так, параллель можно провести между сюжетом мистического брака св. Екатерины во фресках хора и сценой мистического обручения св. Франциска с Бедностью в полиптихе. Кроме того, в церкви до сих пор есть отдельные росписи начала XV века, изображающие Мадонну с Младенцем в иконографии Млекопитательница, а также свв. Антония Аббата, Иоанна Евангелиста и Гонория[383].

Ко второй четверти XV века францисканцы из Борго Сансеполькро собрали достаточно денег, чтобы заказать большой двусторонний алтарь – но, вероятно, никто тогда не предполагал, что конечным результатом их заказа станет один из самых дорогих полиптихов кватроченто. Живописный алтарь должен был стать логическим завершением ансамбля, посвященного почитанию блаженного Раньери, так как увенчал бы престол, установленный над криптой с его мощами.

Деревянную основу алтаря выполнил плотник Бартоломео ди Джованни д`Анджело [384] в 1426 году по указанию попечителя церкви Антонио Маринелли ди Монтонеи под контролем монаха Даниэле ди Стефано[385], ориентируясь, как предполагают исследователи, на архаичный алтарь Никколо ди Сенья (около 1340-1350 гг., церковь Сан Джованни

[383] Подробнее о росписях церкви св. Франциска см. Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – pp.76-87.
[384] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 90.
[385] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – p. 110.

Эванджелиста, Борго Сансеполькро)[386] и учитывая, что его живописное оформление будет двусторонним. Сейчас полиптих Сеньи может показаться излишне тяжеловесным по своим пропорциям, но следует учитывать, что за время его бытования его рама несколько раз менялась, и нынешняя упрощает формы. Стоит обратить внимание на верхний ряд зубчатых пинаклей с изображениями святых, который был не типичен для XIV века и получил свое распространение в Тоскане ближе ко второй четверти кватроченто (примером тому может быть выполненный Сано ди Пьетро алтарь Джезуати, 1444 г., Национальная пинакотека, Сиена); таким образом, можно предположить, что нынешняя рама алтаря из церкви Сан Джованни Эванджелиста появилась не раньше этого времени.

Сассетта был не первым художником, которого привлекли к созданию нового алтаря. Несколько лет деревянная конструкция, *tabula*, созданная Бартоломео ди Джованни д`Анджело, стояла в качестве главного алтарного образа в церкви св. Франциска, ожидая, когда ее распишут[387]. В 1432 году Антонио ди Джованни д`Ангиари с подмастерьем Пьеро ди Бенедетто (никем иным как юным Пьеро делла Франческа) взялся за оформление полиптиха, однако они только загрунтовали доски и не успели приступить даже к разметке рисунка, когда работа была прервана[388]. От

[386] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – p. 244.
[387] О традиции изображения и бытования «пустых алтарей» подробно рассказала М. Израэлс в своей статье «Полиптихи без живописи: Сассетта, Пьеро делла Франческа, и отказ от нерасписанных алтарей». К причинам помещения *tabulae non pictae* в качестве алтаря автор приводит промедление между выполнением заказа художником по причине сложных переговоров с живописцем, необходимостью адаптации или отказом исполнителя и поиском ему замены, а также финансовыми сложностями заказчика, и упоминает, что в творчестве таких мастеров, как Пьетро Перуджино, Пинтуриккьо, Карло Кривелли и Козимо Росселли, случались заказы, когда им нужно было расписать давно стоявшие «чистыми» доски вырезанного полиптиха. Молитвенная практика поклонения нерасписанному алтарю известна лишь условно, но о ее допустимости говорит, в частности, фреска-тромплей из капеллы в сиенской церкви Сант` Андреа, на которой намеренно изображена нерасписанная деревянная основа готического алтаря (неизвестный художник, 1370-е годы). Автор предлагает считать нерасписанные алтари самостоятельным объектом поклонения, подобно храмовой архитектуре или скульптуре. См.: Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – pp.243-253.
[388] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – p. 166.

услуг малоизвестного местного мастера, видимо, отказались по той причине, что к тому моменту коммуна смогла собрать еще больше средств и получила возможность обратиться к более известному художнику из Сиены. Достоверных документальных свидетельств о сборе средств нет, но очевидно, что в нем участвовали различные благочестивые благотворители, а также мы знаем, что часть денег поступила от продажи имущества, которую проводил операйо церкви св. Франциска между 1437-1443 годами[389].

Так или иначе, Сассетта отказался ехать в Борго Сансеполькро и настоял на том, чтобы ему позволили выполнять заказ в Сиене на других досках, но – ориентируясь на уже существовавшую структуру полиптиха[390]. Из этого мы можем заключить, что художник не мог себе позволить покинуть Сиену, чтобы полностью сосредоточиться на заказе из Борго Сансеполькро, и вместе со своей боттегой продолжал выполнять другие заказы на протяжении всех лет работы над полиптихом св. Франциска. В договор с сиенцем была внесена фраза о соответствии алтаря образу и форме – *«modo e forma»* [391] – того полиптиха, который уже был принят францисканцами и устраивал их. Неизвестно, кто конкретно выполнял плотницкую работу для Сассетты, но исследователи предполагают, что это был некий Чекко ди Джованни Маньянезе, с которым Сассетта уже

[389] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.111.
[390] Примечательно, что впоследствии оригинальные доски, вырезанные Бартоломео ди Джованни д`Анджело, в 1451 году перепродали в церковь св. Августина в Борго Сансеполькро, где эту «табулу» предложили Пьеро делла Франческа для оформления алтаря, известного как «Алтарь августинцев» (1459-1469 гг., от этого полиптиха осталось всего восемь панелей, распределенных по разным собраниям: Национальный музей старинного искусства, Лиссабон; Национальная галерея, Вашингтон; Национальная галерея, Лондон; музей Польди-Пеццоли, Милан; коллекция Фрика, Нью-Йорк). Этому нет прямых доказательств, но ряд фактов и косвенных свидетельств позволяют исследователям сойтись на том, что, действительно, Пьеро делла Франческа работал с той самой основой под полиптих. См.: Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.111.
[391] Цит. договор с художником на создание алтаря (от 5 сентября 1437 года) по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.II, 636 p. – p.569.

сотрудничал ранее[392]. О нюансах его работы сложно говорить наверняка, ведь после того, как полиптих разделили на части, исчезли такие элементы, как пинакли и декоративная резьба рамы. Однако исследователи полагают, что по своим пропорциям алтарь был стройным, вытянутым вверх, чему способствовали остроконечные пинакли и дополнительные резные шпили и фиалы, подобные готической декорации главного алтаря собора Санта Мария Ассунта в Монтепульчано, созданного Таддео ди Бартоло в 1401 году и до сих пор находящегося на своем изначальном месте[393].

Масштаб работ, которые, по настоянию Стефано ди Джованни, велись в Сиене, а не в Борго Сансеполькро, а также их стилистическое единство при наличии разницы в манере исполнения подтверждают, что под руководством художника работала обширная слаженная мастерская. Когда к нему обращались с заказом, то ожидали получить *omni suo conato*[394], продукт «его усилий», а не обязательно физически выполненное лично им произведение[395]. Впрочем, нужно отметить, что качество сохранившихся до наших дней панелей полиптиха столь высоко и равнозначно, что лишь при большом усилии можно различить отдельные руки; в нашей работе мы будем рассматривать его как целостное произведение, принадлежащее замыслу Сассетты.

Сассетта подписал контракт на создание алтаря в 1437 году, спустя год получил первую выплату, но, как стало известно по архивным документам, в начале 1439 года он еще не приступил к росписи: два монаха из Борго Сансеполькро, Франческо д`Ашиано и Микеланджело ди

---

[392] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.I, 396 p. – pp.166-167.

[393] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – pp.192-202.

[394] «все его усилиями», цит. договор с художником на создание алтаря (от 5 сентября 1437 года) по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.II, 636 p. – p.569.

[395] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.396.

Симоне[396], приезжали в Сиену, чтобы убедиться, что полиптих вырезан в соответствии с их пожеланиями, и обсудить программу оформления с художником. Документ, который стал результатом этой встречи, называют *scripta*, с лат. «описание», и в нем встречаются такие характерные фразы, как «*si come pare a noi et al maestro insiemi*» («как кажется нам и мастеру вместе») и «*la virgine Maria col figliolo <...> come al maestro parrà che stia meglio*» («/изобразить/ Богоматерь с Младенцем <...> в наилучшем виде, как покажется мастеру» [397]). Это означало, что художник, по меньшей мере, участвовал в разработке концепции полиптиха, и детали иконографии отдавались на его усмотрение. В остальном документ представляет собой перечисление святых и житийных сюжетов, требовавших отображения. На одной его стороне должны были быть изображены Богоматерь с Младенцем в окружении ангелов, по сторонам – свв. Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист, помимо них – свв. Раньери, Антоний Падуанский, Петр, Павел, Людовик, Кьяра. На колоннах – свв. Лаврентий, Стефан, Христофор и архангел Михаил, а также полуфигуры свв. Бенедикта и Доминика. Над центральным образом – сцена Распятия. С обратной стороны алтаря центральным образом должно было стать изображение св. Франциска на троне с аллегориями добродетелей и грехов. О святом должны были рассказывать 8 «историй». Жизнь св. Раньери должна была быть проиллюстрирована на 4 фрагментах пределлы. Кроме того, эта сторона полиптиха должна включать образы свв. Николая, Августина, Елизаветы, Эдуарда, Лючии, Маргариты, Григория, Иеронима, Власия, Ансана, Петра Сиенского, Доната, Сильвестра, Андрея, епископа Флоридо, блаженных Руберто, Маргариты Кортонской и кардинала Бонавентуры. На пилонах должны были располагаться образы свв. Матфея, Варфоломея, Екатерины и

[396] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.111.
[397] ASF, NA 19310, fol. 14r-v – цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – pp. 571-572.

Агаты, полуфигуры свв. Антония Аббата и Амвросия. Сам факт, что Стефано ди Джованни не просто получил список указаний от заказчиков, но стал непосредственным участником утверждения программы, говорит о высоком уровне доверия к мастеру и его бесспорной компетентности.

Описание столь значимого полиптиха представляет собой непростую задачу, тем более что он, несмотря на его внушительные размеры, выполнен с ювелирной тщательностью и вниманием к деталям. Разрозненность фрагментов алтаря, разошедшихся по музейным коллекциям всего мира, делает общую картину еще более дробной. Кроме того, не стоит исключать, что в дальнейшем еще могут быть обнаружены хотя бы некоторые из многочисленных (тридцати трех) не дошедших до наших дней деталей полиптиха, которые могли бы углубить понимание его программы. Всего на известных фрагментах алтаря св. Франциска изображены тридцать девять святых и блаженных, и изначальный живописный ансамбль, соответственно, был существенно шире и мог включать до ста фигур. В этом разделе мы даем описание известных на 2020 год панелей полиптиха в порядке, соответствующем актуальной реконструкции: сначала те части, что сохранились от лицевой стороны алтаря, затем – фрагменты его оборота.

Впечатляющий по своим масштабам полиптих св. Франциска был двусторонним – как и «Маэста» Дуччо ди Буонинсенья (1308-1311 гг., музей Опера дель Дуомо, Сиена), величественный алтарь, обладавший исключительным значением для сиенской школы живописи (который был меньше алтаря для Борго Сансеполькро по своим пропорциям – 213 х 396 см.[398]). Двусторонние многочастные полиптихи – относительно редкое явление, так как такой заказ был вдвойне дорогим, поэтому особенно интересно рассмотреть алтарь Сассетты в этом контексте. Хенк ван Ос выделяет сохранившийся фрагментарно полиптих, который Таддео ди

[398] Размеры алтаря для Борго Сансеполькро – 604 см. в высоту (или около 10 сиенских браччиа), около 450 см. в ширину (7,5 сиенских браччиа).

Бартоло выполнил в 1403 году для главного алтаря в церкви св. Франциска в Перудже (сейчас он хранится в Национальной галерее Умбрии, Перуджа)[399]: на одной его стороне изображены Богоматерь с Младенцем и музицирующими ангелами и святые на отдельных панелях, а на обороте центральной панели – св. Франциск в мандорле славы, окруженный парящими серафимами и попирающий персонификации грехов гордыни, похоти и алчности. Вероятно, эта работа, относящаяся к началу сиенского кватроченто, могла повлиять на предпочтения заказчиков алтаря св. Франческа в Борго Сансеполькро: помимо сходства конструкции можно проследить ряд совпадений в решении центральных створок двух полиптихов.

Для центрального образа лицевой стороны алтаря («Богоматерь с Младенцем с младенцем и шестью ангелами», Лувр, Париж) Сассетта выбрал иконографию Богоматери на троне, «Маэста», ключевую для сиенской школы живописи [см. Приложение, илл. 21.1]. Но по сравнению с работами его предшественников – Дуччо, Симоне Мартини, где Мадонна с Сыном были изображены строго и торжественно, с благословляющими жестами, – в своей доске Стефано ди Джованни предлагает более мягкую, лиричную трактовку, созвучную его образам Мадонны Смирение. Младенец трепетно обнимает Богоматерь одной рукой, Она придерживает складки синего мафория, подбитого горностаем, и прикрывает стоящего на Ее коленях Сына прозрачной вуалью. Длинные полы мафория, прописанные с высокой степенью правдоподобия, стекают на пол из пестрых плиток, имитирующих своим орнаментом павлиньи перья – в христианстве их узоры, похожие на «глаза», принято ассоциировать с идеей «всевидящей» церкви; также павлин стал символом бессмертия, вечного обновления – воскресения[400]. За золоченым троном с вышитой подушкой видны заросли

[399] Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. – Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 85.
[400] Fergusson G.W. Signs & Symbols in Christian Art. Oxford University Press, 1961. 183 p. – p. 23.

роз, бутоны которых перекликаются с нежным румянцем на щеках Девы Марии. Сияющим обрамлением для трона Богоматери стали шестеро ангелов: у четверых из них в руках – лютня, псалтерий, арфа и колесная лира, и двое держат над Ее головой венец, украшенный драгоценными камнями. Каждому из ангелов Сассетта придал индивидуальные черты, хотя мягкие улыбки и схожие по цветам, немного отличающиеся друг от друга по фасонам облачения объединяют их. В этом образе, хранящемся в коллекции Лувра, заметно, насколько свободно Стефано ди Джованни освоил приемы создания пространственной глубины, развивавшиеся во Флоренции в 1410-1420-е годы – он правдоподобно изобразил удаляющиеся от зрителя плитки пола и трон, складки и фактуру тканей, нашел грациозные и естественные позы для всех фигур. В то же время, образ сохранил готическую нарядность и детализированность.

Во всех панелях полиптиха прослеживается, с какой тщательностью Сассетта оформлял покрытые позолотой части, но особенно показательной для его ювелирной техники стала центральная доска алтаря: как уже отмечалось нами ранее, на позднем этапе своего творчества художник обращается к мотиву сияющих лучей, исходящих из нимба, и здесь он применяет сразу несколько орнаментов для их декорации, а также дополняет нимб Богоматери надписью *«Ave, Regina cælorum, ave, Domina angelorum»* (с лат. – «Радуйся, Царица небесная, радуйся, Владычица ангелов»)[401], чем подчеркивается тема Маэсты, Мадонны в окружении ангелов. Отметим, к слову, что гравировка и штамповка позолоченной поверхности позволили художнику добиться в некоторых случаях дополнительного объема – то есть служили не только в декоративных целях, но и позволяли усилить пластическую моделировку живописи[402].

[401] Начало Богородичного антифона Ave Regina cælorum VI тона, исполняемого от окончания Рождественского времени и до Великой Среды.
[402] Технологические подробности см. Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.450.

Младенец Христос смотрит и из-за плеча Богоматери указывает правой рукой в сторону – туда, где на фланкирующих эту доску панелях изображены св. Иоанн Евангелист и, за ним, св. Антоний Падуанский (обе доски – Лувр, Париж [403]). Св. Антония Падуанского (1195-1231 гг., канонизирован в 1232 году) называли «Светочем» францисканского ордена. На доске из алтаря св. Франциска [см. Приложение, илл. 21.3] он изображен в традиционном облачении – шапероне из грубого сукна, перевязанного поясом из веревки с тремя узлами, символизирующими три монашеских обета. В руках у него – книга, символ его проповедничества, и пылающее сердце, знак пылкого духовного рвения, который также трактуют как «жертвенное сердце Христа». Взгляд святого направлен в сторону от Мадонны с Младенцем – и можно отметить, что подобную композиционную схему со взглядами святых, направленными в разных направлениях, Сассетта уже применял в алтаре, который он делал в середине 1430-х годов для собора Сан Доменико в Кортоне («Мадонна с Младенцем, архангелом Михаилом и тремя святыми», Епархиальный музей, Кортона). Для языка сиенского искусства в принципе характерна сложная драматургия взгляда, и, продолжая традицию, присутствующую уже в работах Пьетро Лоренцетти (фреска «Закатная Мадонна», 1330 г., Нижняя церковь св. Франциска, Ассизи), Стефано ди Джованни подтвердил, насколько тонким нюансированным художником он стал к зрелому этапу его творчества.

Св. Иоанн Евангелист представлен как седовласый старец, одетый на античный манер, – в зеленом хитоне и розовой тоге [см. Приложение, илл. 21.2]. Он смотрит в сторону Мадонны с Сыном, источников его «божественного вдохновения»[404], и держит в руках раскрытую книгу и перо.

[403] В настоящий момент панели, хранящиеся в Лувре, экспонируются как триптих [см. Приложение, илл. 21.1А]; наше описание основывается на реконструкции, которую мы считаем достоверной.

[404] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.467.

Иоанн Богослов считался святым покровителем Борго Сансеполькро, и многократно изображался на алтарных образах в церквях города. Однако местным жителям он был более привычен в иконографии юноши-ученика Христа – таким, как его представил Никколо ди Сенья в полиптихе, о котором мы уже упоминали выше, выполненном в середине XIV века для церкви, посвященной ему же, Сан Джованни Эванджелиста в Борго Сансеполькро. Здесь же его старческий облик может указывать на его статус как автора «Апокалипсиса». Нетипичная для города иконография, скорее всего, объясняется тем, что, как предполагают исследователи, что он мог быть изображен на алтаре св. Франциска дважды, также и в юном возрасте, на одной из досок, примыкавших к «Распятию»: от верхнего регистра полиптиха сохранилась только одна панель со сценой Распятия, где Христа оплакивает св. Франциск. Вероятно, на двух панелях, располагавшихся по краям от этой доски, Сассетта изобразил скорбящих Богоматерь и юного Иоанна Евангелиста – подобно тем, что он создал в Распятии для сиенской церкви св. Мартина (1433 г., палаццо Киджи-Сарачини, Сиена).

По левую сторону от центральной панели должны были располагаться доски с образами св. Иоанна Крестителя и блаженного Раньери, те самые, которые были куплены знатоком Бернардом Бернсоном в начале прошлого столетия и сейчас хранятся на вилле Татти в Сеттиньяно. Для образа св. Иоанна Крестителя [см. Приложение, илл. 21.4] Сассетта нашел элегантное решение: святой отшельник в соответствии с традицией изображен в тунике из верблюжьей шерсти, перевязанной ивовым прутом, у него молодое лицо со свежим румянцем, но испещренное морщинами, негустая борода, жилистая шея. Но грубая одежда подбита шелком нежного небесного оттенка – и художник прописал даже то, как ворсинки шерсти бликуют на фоне гладкого шелка. Его плащ – кораллово-розового цвета, и на его фоне, звонко перекликаясь с голубым шелком, выделяется тонкий крест того синего цвета, который потом появится в произведениях Пьеро делла Франческа. Святой Иоанн Креститель занимал важное место среди

особо почитаемых францисканцами святых, так как при рождении мать св. Франциска крестила его под именем Иоанн, а его отец впоследствии переименовал сына Франциском. Кроме того, отмечает Махтельт Израэлс, он был покровителем монаха Баттисты ди Джованни, который в момент заказа алтаря был монастырским казначеем и мог влиять на распределение денежных средств[405].

Почитание блаженного Раньери Разини, как мы уже говорили выше, обладало большим значением для францисканской общины Борго Сансеполькро – оно напоминало, что местный житель стал заступником города на небесах. К тому же, алтарь, заказанный у Стефано ди Джованни, располагался в церкви Сан Франческо над криптой, где был погребен блаженный, и существенная часть полиптиха посвящена скромному Раньери. Сассетта изобразил его с тонким нимбом, отличающимся от нимбов святых, чтобы подчеркнуть его иной иерархический статус – в отношении Раньери не было установлено общецерковное почитание, лишь местное. Он облачен в монашескую рясу, босым – по францисканским традициям [см. Приложение, илл. 21.5]. В руках он держит четки – не только символ его благочестия, но и обозначение того, что Раньери был послушником, а не монахом, и не имел права петь на службах часов[406]. Хотя Мэри и Бернард Бернсоны, покупая во флорентийской антикварной лавке этот образ, атрибутировали его как св. Бернардина Сиенского, можно отметить разницу трактовки обликов этих двух святых в творчестве Сассетты: Бернардин у него неизменно аскетичен, строг и суров[407]; Раньери с его белым пухом волос, голубыми глазами и по-юношески пухлыми розовыми губами выглядит кротким и смиренным. Волны мелких морщин, расходящихся от его глаз и на лбу, а также вспухшие вены на висках –

[405] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.461.
[406] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.455.
[407] В дальнейшем мы более подробно рассмотрим иконографию св. Бернардина в творчестве Сассетты – см. раздел 4.3 главы IV.

детали, добавляющие образу блаженного глубины и выразительности. То, что образ блж. Раньери расположен в полиптихе зеркально по отношению к образу одного из самых почитаемых в католичестве святых, св. Антония Падуанского, укрепляло статус местного святого, ставило его в один ряд с великими францисканцами.

Нарративная часть лицевой части полиптиха, пределла и пинакли, была посвящена Страстному циклу. Первый фрагмент пределлы – «Моление о чаше» (Детройтский институт искусств, [см. Приложение, илл. 21.6]). Сассетта изобразил укрывшихся от ветра за скалой спящих учеников Христа в разноцветных плащах, также поддавшихся сну Его ближайших последователей, Петра, Иакова и Иоанна, и – чуть крупнее, чем остальных персонажей – молящегося на коленях Христа. К нему спускается ангел, очертания его тела видны на три четверти – остальное скрыто облачной дымкой (в дальнейшем мы убедимся, что это стандартный для алтаря св. Франциска прием, обозначающий парение). В руках ангела – чаша с крышкой с красным крестом, на котором закреплен миниатюрный терновый венец, божественный ответ на молитву Христа. Ангел упоминается только в Евангелии от Луки: «Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (22:40-46). Также только у Луки говорится о кровавом поте Иисуса: «был пот Его, как капли крови, падающие на землю». Сассетта учел и эту особенность трактовки сюжета в Евангелии от Луки, вероятно, потому, что к ней давал отсылки св. Бернардин Сиенский – святой, который, в чем мы еще убедимся, обладал большим значением для своего современника, художника Стефано ди Джованни: Бернардин говорил, что кровь символизирует терзания Иисуса Христа между ужасом и любовью[408]. Лик и руки Христа покрыты мелкими пятнышками красной краски – так Сассетта обозначил капли проступившей крови. Равномерным точкам кровавого пота вторят крупные

[408] Авторы коллективной монографии ссылаются на проповедь 50 из «De passioni domini nostril Iesu Christi» Бернардина Сиенского. См.: Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.413.

звезды, неправдоподобно равномерно распределенные по темному небосводу.

Ученики Христа изображены в сложных позах – они задремали, опираясь на колени, согнутые руки, колени, запрокинув головы; использованные Сассеттой ракурсы сложно сравнить с теми, что через почти пятнадцать лет после создания алтаря для Борго Сансеполькро появятся у Андреа Мантеньи («Молитва в Гефсиманском саду», 1458-1460 гг., Национальная галерея, Лондон), но они существенно более естественные и разнообразные, чем те позы, которые до этого были знакомы сиенским художникам. Более того, они очень близки к тем, что изобразил Мазаччо в его состоящем из двух панелей образе «Молитва в Гефсиманском саду» (1426 г., музей Линденау, Альтенбург): у Стефано ди Джованни повторены и поза Иоанна, уткнувшегося лицом в колени (зеркально), и поза спящего на согнутом локте Петра (в алтаре Борго Сансеполькро так изображен Иоанн). Даже в незначительных деталях Сассетта демонстрирует свой интерес к созданию пластически сложных композиций и ориентируется в этом на приемы ведущих флорентийских мастеров.

Если сравнить эту композицию с той, что примерно в то же время создал другой значимый сиенский живописец, вышедший из мастерской Сассетты[409], Джованни ди Паоло («Христос в Гефсиманском саду», 1445 г., Пинакотека Ватикана), то можно отметить, насколько версия Стефано ди Джованни более темная и скорбная. Вместо сияющего золотыми плодами лимонного сада с пышными пальмами у Сассетты – голые скалы и одинокое дерево без единого листа, вместо военного отряда, идущего среди холмов и деревень из Иерусалима с фонарями, освещающими путь – римский воин и первосвященник, следующие за Иудой из темноты. Композиция с тремя ближайшими учениками, не сумевшими удержаться от сна, у Джованни ди Паоло настолько буквально, вплоть до оттенков одеяний, повторяет группу,

[409] О сиенской школе живописи, существовавшей вокруг мастерской Стефано ди Джованни да Кортона, будет рассказано в следующей главе.

изображенную Сассеттой, что не остается сомнений – Джованни ди Паоло посещал мастерскую старшего коллеги во время его работы над заказом, поступившим из Борго Сансеполькро.

Следующая сцена, «Предательство Иуды» («Поцелуй Иуды», Детройтский институт искусств, [см. Приложение, илл. 21.7]), также разворачивается в темноте под тусклыми россыпями звезд. Она напоминает фрагмент росписей Нижней церкви Сан Франческо в Ассизи – Пьетро Лоренцетти также поместил эпизод предательства Иисуса Христа (1320 г.) под темно-синее небо с мерцающими звездами. Иуда привел недоброжелателей Христа в Гефсиманский сад («множество народа с мечами и кольями, от первосвященников и старейшин народных», Мф. 26:47-49) – и тот же пейзаж, что и на предыдущей панели пределлы, созданной Сассеттой, наполнился движением. Сливающаяся в единую массу толпа вооруженных воинов и первосвященников будто бы захлестывает Иисуса Христа, в то время как Его ученики разбежались по сторонам с развевающимися полами плащей. Единственный, кто остался защищать Учителя – Петр, он в драке отрубает ухо Малху, рабу первосвященника. На что Иисус, которого в этот момент стягивал веревками римский солдат в золоченых доспехах (подобное облачение Сассетта изображал на рыцарях в сцене «Сожжение еретика» из алтаря Евхаристии, Национальная галерея Мельбурна), произнес: «Возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26:51-54), и исцелил рану – и этот эпизод Сассетта, очевидно, очень серьезно подошедший к следованию священным текстам в этом заказе, включил в композицию небольшой панели пределлы. М. Израэлс предлагает трактовать роскошные бархатные одеяния первосвященников, подкупивших Иуду за тридцать серебренников, как предостережение францисканцам в контексте противостояния обсервантов и конвентуалов[410].

[410] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.419.

Третья сцена Страстного цикла (и последняя из сохранившихся сюжетных досок пределлы; четвертая ее часть пока не обнаружена) также хранится в коллекции Детройтского институт искусств [см. Приложение, илл. 21.8]. Несмотря на заметную условность пропорций и подробность, присущую скорее книжной миниатюре, а не масштабным полиптихам, Сассетта смог добиться яркого эмоционального эффекта за счет композиции: Христос с тяжелым крестом, в венце на голове, стоит по центру доски, прямо за Ним – голая гора, вероятно, Голгофа. К Нему с одной стороны тянет руки безутешная Богоматерь, которую придерживает одна из Марий, и позади стоит скорбный апостол Иоанн, скретсив руки и опустив голову, а с другой стороны – его за веревки тащит палач практически зеркальным по отношению к Деве Марии движением выпрямленной руки. Христос бросает взгляд на Мать и учеников, за которыми следует толпа горожан. Их окружают римские воины, на чьих щитах и стягах начертаны традиционные буквы S.P.Q.R. – *«Senatus Populusque Romanus»* («Сенат и народ Рима»). Сцена происходит на фоне городских ворот Иерусалима, показанных условно. Отметим, что страстные сюжеты получают свое продолжение не в следующей по порядку доске пределлы, а наверху – в традиционном пинакле с Распятием, венчающем алтарь. Таким образом, верующим нужно было, следуя Страстному циклу, тоже подниматься на Голгофу – взглядом.

Пинакль со св. Франциском, предстоящим перед Распятием (Художественный музей Кливленда), упомянутый нами выше в контексте утраченного образа юного Иоанна Богослова, – единственный образ учредителя монашествующего ордена на лицевой части полиптиха [см. Приложение, илл. 21.9]. Св. Франциск стоит на коленях: одной рукой он благоговейно касается крови Христа, текущей по кресту, другую прикладывает к сердцу. Традиция изображения коленопреклоненного молящегося у креста относится к еще проторенессансным «Распятиям», но сохранилась на протяжении всего Ренессанса, в частности, этот мотив есть

у Джотто в «Распятии» из фрескового цикла капеллы Скровеньи в Падуе (1303-1305 гг.) – там к кресту склонилась Мария Магдалина, как и в «Распятии» Симоне Мартини из полиптиха Орсини (около 1333 г., Королевский музей изящных искусств, Антверпен) и в «Распятии» Мазаччо (1426 г., музей Каподимонте, Неаполь); у флорентийского современника Сассетты, Фра Беато Анджелико, на фреске из монастыря Сан Марко, Распятию предстоят коленопреклоненные Дева Мария и свв. Косьма, Иоанн Евангелист и Петр (1441 г., Флоренция), а в другой росписи на тот же сюжет, также из монастыря Сан Марко, Фра Анджелико особенно явно подчеркнул важную и для францисканцев, и для доминиканцев тему почитания Крови Христовой[411] – во фреске «Распятие со св. Домиником» (1442 г.). Кроме того, существовала традиция изображения донаторов, которые предстоят перед Распятием (Мазаччо, «Троица», 1425-1426 гг., церковь Санта Мария Новелла, Флоренция).

На обеих руках видны его стигматы, так называемые «раны Христа», принятые Франциском в момент религиозного экстаза в память о Его мучениях. Святой в рясе из мешковины на три четверти повернут к зрителям спиной, лицом к Христу: этот сложный ракурс выполнен Сассеттой не вполне анатомически точно, но выразительно и понятно. Его гравированный нимб не повторяет поворот святого. Часть композиции со св. Франциском и Распятием, судя по сохранившимся документам, как мы уже говорили, фланкировалась изображениями скорбящих Богоматери и св. Иоанна Евангелиста[412]. Конструктивно эта часть могла выглядить схоже с

[411] Теологический диспут о Крови Христовой, пролитой во время распятия, разгорелся в середине XIV века: францисканцы полагали, что кровь пролилась на землю и потеряла свое священное значение, а доминиканцы призывали к почитанию фрагментов крови, которые, подобно другим святыням, хранились в соборах.Споры продолжались вплоть до 1464 года, когда папа Пий II (Энеа Сильвио Пикколомини, 1405-1464) издал буллу о том, что святость Крови Христовой неотделима от святости самого Иисуса Христа – Католическая Энциклопедия. М., Издательство францисканцев, 2005. Т. 2 (И-Л). 1000 с. – Сс. 1400-1402; Fleury C. Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury. Tomo primo: Dall'anno 1460 al 1478. Siena, Vincenzo Pazzini Carli, 1780. 384 p. – p. 51.

[412] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.535.

«Распятием» Андреа Ванни (1396 г., Национальная пинакотека, Сиена)[413]: наложенные колоннки рамы визуально разделяли единую панель, собранную из нескольких досок, на три сегмента – центральную часть с крестом, боковые – со скорбящими. Действие происходит на золотом абстрактном фоне, который истерся со временем и позволяет увидеть, что листы сусального золота укладывались поверх красного подмалевка – он давал особенно насыщенный оттенок. В то же время, пустошь Голгофы, на которой стоит крест, передана в виде лещадок. На вершине креста, который порой сравнивали с деревом, пеликан свил свое гнездо, где кормит птенцов своей плотью и кровью. Богословы сравнивали пеликана и его самоотверженность с жертвой Иисуса Христа, вынесшего мученическую смерть ради людей. Таким образом, тема самоотверженности, жертвенности венчала алтарь, придавая в духе францисканской проповеди более торжественное и назидательное значение всему живописному ансамблю. Молитвенные образы Стефано ди Джованни в конце 1430-х-1440-х годах становились все более сложными и глубокими, что позволяет предположить: он находился под влиянием того религиозного подъема, который происходил в Тоскане в то время благодаря активной проповеднической деятельности фраанцисканцев, в том числе его современника, харизматичного оратора Бернардина Сиенского[414].

Центральная панель, располагающаяся на обороте алтаря Борго Сансеполькро, посвящена св. Франциску во славе (коллекция Бернсона, вилла Татти, Сеттиньяно, [см. Приложение, илл. 21.13]). Иконография этого произведения Стефано ди Джованни примечательна в нескольких аспектах[415]. Как и в ранее упомянутом алтаре Таддео ди Бартоло 1403 года,

[413] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1. – p.195.
[414] Francis H.S. Sassetta: Crucifixion with St. Francis // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 50, No. 3, 1963. Pp. 46-49.
[415] На данный момент есть достоверная информация лишь о тех образах св. Франциска, которые были созданы Стефано ди Джованни и его мастерской для алтаря Борго Сансеполькро. Однако в приходской галерее городка Корридония в итальянской провинции Марке хранится панель с изображением св. Франциска, которую приписывают Сассетте. Мы не смогли получить от

на обороте центральной доски полиптиха Сассетты св. Франциск демонстрирует стигматы на руках – это было новым и редким в первой половине XV века иконографическим решением. Его связывают с развившейся со временем среди богословов традицией представления Франциска Ассизского в качестве «второго Христа»[416]. До начала XV века св. Франциска зачастую изображали принимающим стигматы или уже проповедующим с ними. А вот живописные интерпретации темы *«Franciscus alter Christus»*, которые были бы созданы сиенской школой живописи в первые десятилетия XV века, крайне редки – среди них фреска «Св. Франциск» Таддео ди Бартоло (1406-1407 гг., зал Совета, палаццо Пубблико, Сиена), которую мог видеть Стефано ди Джованни. В дальшейшем этот мистический мотив *«imitatio Christi»,* «имитации Христа», который проявлялся в и в иконографии «Франциск – второй Христос», где святой распахивал руки, повторяя очертания креста, и в проведении визуальных параллелей и отсылок к сюжетам Евангелия, обрел более широкое распространение, в том числе благодаря проповедям Бернардина Сиенского (подтверрждением тому могут служить произведения, созданные впоследствии: Беноццо Гоццоли, фресковый цикл в церкви Сан Франческо в Монтефалько, 1451-1452 гг.; Антонио Леонелли, «Св. Франциск», 1490-е гг., Художественный музей Принстонского университета, Принстон) [417]. В этом контексте сближение фигуры Франциска с распятым Христом на лицевой стороне полиптиха в венчающей его части, которая была видна не

сотрудников галереи уточнения, кем была проведена атрибуция, и не обнаружили в публикациях исследователей творчества художника упоминаний об образе святого, который хранился бы в Корридонии. Само произведение выполнено примитивно, и, хотя допустимо, что оно относится к сиенской школе живописи XV века, несомненно, оно не имеет никакого отношения к мастерской Сассетты.

[416] Подробнее о становлении традиции почитания св. Франциска как «второго Христа» см. Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – pp. 86-87.

[417] Об особенностях иконографии *«Franciscus alter Christus»* и о развитии мистической религиозной составляющей в искусстве см. Van Os H. W. St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 7, No. 3, 1974, pp. 115-132; Mundy E. J. Franciscus Alter Christus: The Intercessory Function of a Late Quattrocento Panel // Record of the Art Museum, Princeton University. Vol. 36, No. 2, 1977, pp. 4-15.

только монахам, искушенным в богословских вопросах, но и всем прихожанам, проще и нагляднее выражает эту мысль о сопоставлении св. Франциска с Христом.

Также при обсуждении иконографии центрального образа заказчики могли ссылаться на достаточно редкие примеры иконографии Франциска в окружении добродетелей и ангелов, прославляющих святого – с большой вероятностью, и художник, и представители ордена из Борго Сансеполькро видели их или хотя бы были о них наслышаны. Например, в одном из сводов Нижней церкви Сан Франческо в Ассизи есть роспись, выполненная мастерской Джотто около 1315 г., изображающая сонм ангелов, собравшийся вокруг св. Франциска на троне, «Апофеоз св. Франциска», – так, как до этого изображали только Богоматерь в иконографии «Маэста». Еще одно произведение со схожим сюжетом – фреска из церкви Сан Франческо в Кастельфьорентино работы Ченни ди Франческо ди сер Ченни (около 1410 г.), где Франциск Ассизский сидит на затейливом готическом троне, окруженный тремя персонификациями добродетелей (Бедностью, Кротостью и Целомудрием) и четырьмя ангелами с атрибутами Страстей Христовых, и вручает свой устав трем монашеским орденам. Специалисты также предполагают, что образ св. Франциска в мандорле славы, который мог повлиять на композицию Сассетты – не дошедшая до наших дней доска Спинелло Аретино (после 1346-1410 гг.), которую он делал по заказу жителей Читта ди Кастелло[418]. Помимо работ других мастеров, эта доска Сассетты напоминает о его более раннем произведении – «Вознесении Богоматери» (середина 1430-х годов, произведение не сохранилось)[419]: композиционно, эмоционально, даже поднятые к небу лики Мадонны и Франциска изображены в похожих ракурсах. Образу св. Франциска кисти Сассетты было посвящено немало пылких слов исследователей: они отмечали, что его «экстатическая фигура, со всей ее тщательной

[418] Cooper D. Spinello Aretino in Città di Castello: the Lost Model for Sassetta's Sansepolcro Polyptych // Apollo, No.154: 474, 2001. Pp. 22-29.
[419] Об этом образе мы рассказывали выше, в разделе 3.4.1 III главы нашего исследования.

стилизацией, геометрической абстрактностью, наделена странной выразительностью и ирреальностью – или нематериальностью – ослепительного видения»[420].

Несмотря на то, что даже в *скрипте* было оговорено, что св. Франциск должен быть изображен «на троне…с добродетелями над ним и пороками под его ногами»[421], для центральной панели Сассетта выбрал другую иконографию: святой стоит в сияющей мандорле с серафимами, он распахнул руки в молитвенном принимающем жесте, а его взгляд направлен в небеса. Он облачен в грубую монашескую рясу, на теле в прорези ткани и на босых ступнях и ладонях краснеют стигматы. Над головой святого парят крылатые персонификации трех францисканских добродетелей – Целомудрие в белом платье с красным поясом, держащая в руках пышную ветку лилии, Кротость в красном платье с двойным ярмом на шее, древним символом послушания (Иер. 2:20), и Бедность в платье из мешковины со множеством заплат, сложившая руки в молитвенном жесте.

Под ногами св. Франциска – персонификации пороков: слева – Сладострастие со светлыми локонами и в розовом платье держит в одной руке зеркало, а другой – опирается на тосканского черного кабана, который считался символом тщестлавия и лени; справа – Алчность во вдовьем черном платье зажимает прессом кошелек, ее охраняет волк, который, как считалось, не умел поворачивать голову, что позволяло авторам средневековых бестиариев трактовать это животное как анималистическое воплощение упрямых грешников[422]. Между ними в нелепой позе дезертира, бегущего с поля сражения, на животе с упором на локти лежит Гордыня,

[420] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.25.
[421] Документ цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. –p.112.
[422] Подробнее о значении образа волка см. Самарина М.С. Символика волка в культуре: от Капитолийской волчицы до волка Франциска Ассизского // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2012. №4. Сс.216-223. Далее мы рассмотрим другую панель полиптиха, рассказывающую о том, как св. Франциск смог приручить свирепого и прожорливого волка из Губбио.

бородатый воин в золоченых доспехах с мечом и отвернувшимся от него львом, символом мужества и доблести. Пороки, которые попирает Франциск, иногда сопоставляются с аллегориями трех возрастов человека: цветущая девушка-Сладострастие, полный сил мужчина-Гордыня и стареющая Алчность, но нам эта версия представляется несколько надуманной, тем более, что вдова-Алчность не кажется по-настоящему пожилой [423] . Скорее, Сассетта расположил фигуры именно так, чтобы противопоставить нарядную и кокетливую девичью фигуру строгой и скорбной женской.

Позади них – пейзажный фон с золотыми небесами, компромисс между абстрактным священным светом, к которому устремлен взор святого, и почти топографическим озерным пейзажем, который позволяет перенести события в конкретную местность. Весьма вероятно, Сассетта, изображая крутые берега, погруженные в гладь чистой воды, подразумевал окрестности озера Тразимено, находящегося неподалеку от Борго Сансеполькро [424] . Примечательно, что даже в сложной композиции, насыщенной говорящими деталями и одновременно пронизанной экстатической атмосферой, Стефано ди Джованни уделил внимание натуроподобным живописным эффектам. Так, фигуры Пороков и их животных-атрибутов будто бы находятся на отмели, и воды озера частично закрывают их тела, меняя цвет и текстуру ткани или шерсти зверей. Сами волны расходятся и, чем ближе к линии горизонта, тем более светлыми и дробными они становятся. Одиночные деревья и крепость в дали холмов на заднем плане напоминают о фрагментах раннего произведения Сассетты –

[423] Cohen S. Titian's London Allegory and the three beasts of his selva oscura // Renaissance Studies. Vol. 14, No. 1, 2000. Pp. 46-69. - pp.54-58. – автор также отмечает, что триада животных-аллегорий (лев, волк и кабан) встречались и ранее – в «Аду» Данте Альгьери, и впоследствии – в частности, в произведениях Бронзино и Тициана.

[424] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.479.

алтаря Евхаристии (1423-1426 гг.), где художник также отразил знакомые ему пейзажи[425].

Важность иконографии, выбранной Стефано ди Джованни для образа святого Франциска, может подтвердить тот факт, что неизвестный местный мастер в конце XV века выполнил фреску в пристройке церкви Сан Франческо, в которой по-своему воспроизвел образ с оборота центральной панели полиптиха Сассетты[426]. Эта роспись была поновлена в XVI веке, что подтверждает – еще в начале сеттеченто живописный главный алтарь находился на своем месте и сохранял свое значение для францисканцев.

Конструкция этой стороны полиптиха отличается от более стандартной организации его фронтальной части, с центральными образами и пределлой. Оборот целиком посвящен францисканским сюжетам: вокруг центральной панели – доски с эпизодами из жития св. Фраанциска[427] (их описание будет идти в соответствии с порядком, предложенным реконструировавшими алтарь гарвардскими специалистами), а в пределле – история блж. Раньери.

Цикл открывает сцена, в которой св. Франциск изображен дважды: бодрствующим на улице, где он встречает бедного рыцаря и делится с ним плащом, и в его комнате во сне (Национальная галерея, Лондон, [см. Приложение, илл. 21.14]). Стройный Франциск с золотыми кудрями выглядит по-настоящему контрастно рядом с изможденным босым рыцарем средних лет. Юноша, хоть и являвшийся купеческим сыном, изображен подобным готическим воинам или св. Мартину в трактовке Сассетты[428]: с

[425] См. раздел 2.1. главы II нашего исследования.
[426] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – pp.86-87.
[427] Все восемь панелей из житийного цикла св. Франциска были проданы монастырем в 1810 году аретинцу Кавальере Серджулиани, а тот, в свою очередь, перепродал их в 1819 году флорентийскому антиквару Карло дель Кьяро, который отреставрировал их. Далее они оказались в коллекции А.Н. Демидова, князя Сан-Донато. После этого панели разделились, и последовали долгие годы перепродаж, до тех пор, пока семь из них не перешли в коллекцию Лондонской Национальной галереи в 1934 году, а одна – в музее Конде в замке Шантийи.
[428] Об этом фрагменте Распятия для церкви Сан Мартино (1433 г.) говорится в разделе 3.2 III главы нашего исследования.

конем в традиционной для произведений Стафано ди Джованни алой упряжи, в вышитом золотом сюрко, со шпорами-звездочками. Он протягивает бедняку свой плащ, переливающийся оттенками голубого и фиолетового. Не менее нарядна и спальня молодого Франциска – кровать на возвышении с изголовьем, расписанным золотыми звездами по синему фону, разнообразные подушки, мягкое алое одеяло. Над ангелоподобным спящим юношей парит настоящий ангел. Сон Франциска прорывается в реальность – над постройками и лесом, над невольным очевидцем – фермером с осликом, – парит крепость с флагами со знаком креста Христова, который, как сообщил Франциску ангел, за его милосердие по отношению к нищему рыцарю будет принадлежать ему и его воинству. Замок веры в представлении Сассетты оказался куда более скромным и, в то же время, надежным и крепким, чем тот, что изобразил Джотто в фресковом цикле в Верхней церкви Сан Франческо в Ассизи (1297-1300 гг.) – многоэтажный и резной, роскошный. Объемы лаконичных архитектурных построек построены с очевидным стремлением соответствовать законам перспективы. Их строгому ритму вторит ровный ряд стволов в лесу, расположенном по обе стороны от дороги в «дневной» части доски.

Следующая панель, «Святой Франциск отрекается от своего земного отца» (Национальная галерея, Лондон, [см. Приложение, илл. 21.15]), также разделена на отдельные участки архитектурными кулисами – характерно «картонными», как всегда в работах Сассетты. Но по сравнению со светлыми и от этого более ирреальными постройками на предыдущей доске, здесь архитектура пестрая и более дробная: розовые стены и пилоны, голубые своды, зеленые карнизы и детали – так Стефано ди Джованни изобразил дворец ассизского епископа Гвидо II (ум. 1228 г.). На этой доске изображен драматичный и самый «мирской», по сравнению с другими сценами цикла, эпизод: успешный купец Пьетро ди Бернардоне в сопровождении встревоженных товарищей с отчаянием и недоумением прорывается к своему сыну, который должен был стать его наследником. У

их ног смята одежда Франциска, и Пьетро поднял и взял в руки нарядный сюрко сына, в котором он был изображен на первой доске. Их разделяют ряды колонн, за которыми вдалеке стоит задумчивый монах с молитвословом. Отца сопровождают три мужчины, и Франциск тоже окружен тремя служителями церкви, сочувственно, снисходительно смотрящими на отца. Лица всех изображенных прописаны тонко, индивидуально и выразительно. Будущий святой обнажен, его одеяния остались в левой части сцены, связанной с его мирской жизнью, а наготу его скрывает часть облачения епископа, отечески приобнимающего юношу рукой, придерживая ризу, расшитую золотом и драгоценными камнями. Смущенный Франциск прижимает руки к груди, отказываясь возвращаться с пути бедности и лишений – таков идеал непреклонного нищенствующего монашества[429].

На протяжении долгого времени сюжет следующей по очереди панели полиптиха толковался как признание францисканского ордена папой римским Иннокентием III (1161-1216 гг., понтификат: 1198-1216 гг.). Однако благодаря исследованиям Дж. Бэнкера удалось определить, что на самом деле Сассетта изобразил события, случившиеся в другой визит Франциска Ассизского в Ватикан: «Св. Франциск предстоит перед папой римским Гонорием III. Папа дарует индульгенцию Порциунколе» (Национальная галерея, Лондон, [см. Приложение, илл. 21.16]) [430]. Порциункола – так называли каменную часовенку XI века в Ассизи[431], обладавшую исключительным значением для францисканцев: именно в ней Франциск Ассизский нашел себе пристанище, там он осознал, что его ждет путь проповеди и подвижничества. В 1216 году он попросил у папы Гонория

[429] van Os H. W. St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 7, No. 3, 1974, pp. 115-132. – p. 126.
[430] Banker J.R. The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, No. 4, 1991. Pp.11-58; Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.499.
[431] Сейчас вокруг часовни построена церковь Санта Мария дельи Анджели (1569-1679 гг.).

III полную индульгенцию для всех, кто направится в паломничество до часовни – и с тех пор ежегодно 2 августа в Ассизи проводится праздник Прощения.

Этот сюжет встречается в искусстве крайне редко и считается подтверждением того, что обсерванты, а, возможно, и св. Бернардин лично, были вовлечены в обсуждение живописной программы пределлы и могли оказать непосредственное влияние на ее детали, исполненные Сассеттой. Время создания алтаря для Борго Сансеполькро как раз пришлось на разгар противостояния трех ветвей францисканского монашествующего ордена (конвентуалов, обсервантов и капуцинов), которые, среди прочего, с разной степенью строгости относились к заветам св. Франциска, учившего отшельничеству и отказу от богатств. Конвентуалы (к которым относились заказчики алтаря для церкви св. Франциска) не считали зазорным сохранять имущество монахам и поддерживать благополучное состояние церквей, объединяться в монастыри и общины, тогда как более радикальные обсерванты воспринимали сбор пожертвований на необязательные вещи греховным излишеством и предпочитали исключительно нематериальные блага, такие, как прощение.

По другой версии, которой придерживаются К. Гарднер фон Тойфель и хранители Лондонской Национальной галереи, францисканцы включили этот эпизод в полиптих, потому что по какой-то причине полагали (ошибочно, что подтверждают даже годы жизни блаженного Раньери – 1250-1304 гг.), что при встрече Франциска и папы римского мог присутствовать столь почитаемый ими блж. Раньери[432].

Можно предположить, что в основе композиции этой панели кисти Стефано ди Джованни лежит фреска Амброджо Лоренцетти «Св. Людовик

[432] Gardner von Teuffel C. Niccolo di Segna, Sassetta, Piero della Francesca and Perugino: Cult and Continuity at Sansepolcro // Städel-Jahrbuch, Neue Folge Band 17, hg. v. Herbert Beck, Frankfurt am Main 1999, pp. 163-208. – p.198; Сайт Национальной галереи https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sassetta-saint-francis-before-pope-honorius-iii (дата обращения 20.05.2020).

Тулузский перед папой римским Бонифацием VIII» (1336-1340 гг., церковь Сан Франческо, Сиена): Сассетта будто бы зеркально отразил сводчатый зал с папой римским на троне, тот благочестиво склонился перед святым на глазах у многочисленной папской свиты, священников и мирян. Выразительная деталь, отличающая панель из Борго Сансеполькро и, в то же время, ставшая парадоксом, озадачившим исследователей разных лет, – белоснежные перчатки папы римского окрасились кровью, будто бы от стигматов св. Франциска, руки которого он сжимает, там самым подтверждая свое одобрение. В 1216 году, когда Франциск Ассизский был в Ватикане, он еще не принял стигматы – это произошло в 1224 году. Однако перчатки Гонория III, будто печатью, отмечены характерным красным пятном. При этом технико-технологический анализ оборотных сторон панелей полиптиха подтвердил, что эта панель оборотом к обороту соприкасалась с образом св. Антония Падуанского, расположенным на лицевой стороне полиптиха. Таким образом, она точно располагалась в нижнем левом углу оборота, по левую сторону от центрального образа св. Франциска, и хронологически этот сюжет действительно предшествует стигматизации св. Франциска[433]. Объяснение, которое представляется нам допустимым для изображения св. Франциска, уже отмеченного стигматами, – Сассетта к моменту создания заказа все глубже проникался идеями францисканцев и даже, возможно, склонялся к движению спиритуалов[434], для которых были присуща некоторая экзальтация культа. Кроме того, в этом можно видеть и акцент на теме «Франциск – второй Христос», и на культе Крови, важном для Сансеполькро. Алтарь св. Франциска отвечает самым высоким идеалам францисканцев – он воспевает чистоту и непорочность, отрешение от мира, осуждает пороки.

[433] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1. – pp.180-181.
[434] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1. – p.142.

Непосредственно с левой стороны к образу св. Франциска во славе примыкает «Стигматизация св. Франциска» (Национальная галерея, Лондон [см. Приложение, илл. 21.17]). Это чудесное событие произошло после сорокадневного поста и непрерывной молитвы Франциска Ассизского на горе Верна. Традиция, идущая еще от житий Франциска, составленных Томазо да Челано и св. Бонавентурой, связывает отшельничество и последующее мистическое откровение Франциска, оставившее на его теле стигматы, с Евангельским сюжетом моления в Гефсиманском саду, что подтверждало для теологов идею *«Franciscus alter Christus».* Сассетта подчеркивает эту связь, изображая Франциска с тем же принимающим жестом, что и Христа в сюжете «Моление о чаше» (Детройтский институт искусств [см. Приложение, илл. 21.6]) в пределле фронтальной стороны алтаря – но будто бы в зеркальном отражении, и над Франциском парит не ангел, а серафим в мандорле света. Серафим, который, в отличии от традиционной иконографии для этого ангельского чина, обладает телом, руками и ногами – и, более того, он в полете повторяет очертания тела распятого Христа, то есть это, как сформулировал Койчи Тояма, «Христос-серафим»[435]. Подобные «серафимы» встречаются и в других ренессансных произведениях, посвященных св. Франциску Ассизскому (Джотто «Стигматизация св. Франциска», 1295-1300 гг., Лувр, Париж; в полиптихе Валле Ромита Джентиле да Фабриано, 1410-1412 гг., пинакотека Брера, Милан, Фра Беато Анджелико, «Стигматизация св. Франциска», около 1440 г., Ватиканская пинакотека) – причем не только в Италии, но и в Северной Европе, например, в доске «Св. Франциск принимает стигматы» Яна ван Эйка, 1430-1432 гг., Художественный музей Филадельфии[436].

[435] Toyama K. The Headless Cast Shadow: Cast Shadows in 15th Century Sienese Painting and the Case of Sassetta's "Stigmatization of St. Francis" // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69. Bd., H. 4, 2006, pp. 531-540. – p. 536.

[436] Эта латинская традиция, сопровождающая сюжет стигматизации св. Франциска и основанная на «Цветочках Франциска Ассизского», повлияла даже на православную Троичную иконографию «Распятие в лоне Отчем» («Христос Распятый Серафим», «Душа Христа»).

Многократное приближение доски из алтаря св. Франциска Сассетты позволяет увидеть почти прозрачное сияние, исходящее из стигматов святого – и технический анализ выявил, что лучи прописаны поверх тонких полос сусального золота, которые придавали особенный блеск[437]. Похожие вкрапления позолоты окружают серафима.

Свидетелем чуда стал монах, сопровождавший Франциска, брат Лев, который, по преданию, трижды открывал Евангелие по просьбе святого на случайной странице – и трижды попадал на страницы, где говорилось о Молении о чаше (таким образом, эпизод из жития св. Франциска становится буквальным отражением Евангельских событий: и по смыслу, и физически в алтаре Сассетты). Распятие в нише, выбитой прямо в скале, с терновым венцом на перекладине, кровоточит – напоминая о сцене Распятия на пинакле лицевой части полиптиха, где св. Франциск преклоняется перед крестом.

Исследователи предполагают, что необычная тень за спиной святого (деталь, которая при первом рассмотрении кажется вполне заурядной) – не вольность художника, относящегося к первым поколениям итальянских живописцев, последовательно, по примеру Мазаччо изображавших *ombra portata*, или отраженную тень, которая позволяла создать более естественный объем и передать нюансы освещения[438]. Тем более, что сиенские мастера вплоть до середины XV века крайне редко обращались к этому сложному приему, хотя Сассетта, несомненно, был с ним знаком. И в данном случае изображена не просто отраженная тень, «первая и единственная»[439] подобная тень отдельно стоящей человеческой фигуры в произведениях Стефано ди Джованни – у этой тени нет головы. Тем самым

[437] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.507.
[438] Baxandall M. Shadows and Enlightenment. Yale University Press, 1997. 224 p. – pp.14-15.
[439] Toyama K. The Headless Cast Shadow: Cast Shadows in 15th Century Sienese Painting and the Case of Sassetta's "Stigmatization of St. Francis" // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69. Bd., H. 4, 2006, pp. 531-540.

художник обозначил, что нимб святого излучал свет, и поэтому голова св. Франциска не отражала тени.

Благодаря исследованиям, проведенным сотрудниками Национальной галереи, теперь можно проследить, насколько кропотливым и тщательным был процесс подготовки Стефано ди Джованни к росписи полиптиха. Он прочерчивал вспомогательные линии для того, чтобы добиться точных линий архитектурных объемов и элементов пейзажа, порой по несколько раз незначительно менял композиции и расположение фигур – и, в частности, он много раз менял очертания тени св. Франциска[440]. Также на его досках видны тонкие насечки – вспомогательные линии, за счет которых он создавал эффект перспективной глубины. То, как Сассетта изобразил горный пейзаж, отсылает одновременно и к условным «горкам» и «лещадкам» византийских икон и досок великих сиенских мастеров треченто, и к трепетно прописанным травинкам и листочкам североевропейской живописи. Горы освещены теплым сиянием, исходящим от шестикрылого серафима – на востоке лишь брезжит бледный рассвет.

«Волк из Губбио» (Национальная галерея, Лондон [см. Приложение, илл. 21.18]) рассказывает о том, как св. Франциск в 1220-е годы смог укротить – а если точнее, увещевать, – свирепого волка. Зверь держал в ужасе весь город и съел немало горожан, которые осмеливались покинуть крепостные стены. Франциск Ассизский попросил «брата волка» и жителей Губбио простить друг другу обиды. На панели изображен момент примирения: волк по просьбе святого смиренно протягивает переднюю лапу, демонстрируя, что принял условия уговора – он никого не будет убивать, а его за это будут кормить. За ними – наглядная демонстрация кровавой деятельности дикого зверя, который традиционно считался символом алчности. Весь лес усыпан обглоданными костями, дорога к нему – окровавленными фрагментами тела недавней жертвы волка-людоеда.

[440] Подробнее о технических исследованиях, позволивших больше узнать о методе работы мастера см. Billinge R. Some panels from Sassetta's Sansepolcro altarpiece' revisited //National Gallery Technical Bulletin, №30. 2009, pp.8-25. – p.14.

За спиной у Франциска столпились мужчины Губбио: богатые и скромно одетые, купцы и монахи (в том числе – обязательный по уставу францисканского ордена спутник Франциска), некоторые из них оживленно обсуждают случившееся на их глазах удивительное событие, другие – вытягивают шеи, чтобы лучше разглядеть происходящее. С высоты крепостной стены, выглядывая между зубцов, за действиями Франциска следят горожанки с разными прическами или в платках. Кажется, что взгляд Франциска направлен не на толпу зрителей, а на сидящего на переднем плане мужского персонажа в мантии и красном марцокко, который держит в руках мелко исписанный свиток и перо с чернильницей. К. Гарднер фон Тойффель предполагает, что этот персонаж, не появляющийся в «Цветочках Франциска Ассизского» [441] и в других изображениях на этот сюжет – аллюзия на конкретного человека, а именно на нотариуса Стефано ди Джованни [442] . Франческо де Ларги отвечал за все договоры и счета, касавшиеся заказа из Борго Сансеполькро[443].

Фигура св. Франциска делит доску на две условные части – путь (буквальный – изображенная дорога) порока и разрушения, которые нес волк, и мирные тосканские склоны с парящими над ними птицами в голубом небе, символизирующие примирение и гармонию, привнесенные святым. Технический анализ доски позволил выяснить, что, по изначальному плану художника, птицы летели не закругленным клином, а ровной линией[444]. Пейзаж с лесом и холмами, появившийся на заднем плане этой панели, получил свое продолжение в следующем эпизоде, «Св. Франциск перед Султаном» [см. Приложение, илл. 21.19] – что символично, так как обе

[441] «Цветочки Святого Франциска Ассизского» https://religion.wikireading.ru/28319 (дата обращения: 18.05.2020).
[442] Gardner von Teuffel C. From Duccio`s Maestà to Raphael`s Transfuguration: Italian Altarpieces and Their Settings. The Pindar Press, London, 2005. 734 p. – p.422.
[443]Документация, проходившая через руки нотариуса, частично воспроизведена в приложении к исследованию гарвардских ученых – Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – pp. 568-573.
[444] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.513.

доски посвящены теме примирения. Тем самым прослеживается и визуальная связь фрагментов алтаря – для знатоков сюжетов, и визуальная, для тех, кто только знакомился с житием святого.

Более сложная параллель между этими двумя сюжетами связана с волками: когда св. Франциск решил принять путь мученичества во имя веры[445] и направился проповедовать на Восток, он и его спутник брат Иллюминато оказались во дворце султана Египта – были схвачены, «как овечки волками»[446], писал Бонавентура. Однако на самом деле ситуация, скорее всего, была несколько сложнее. Как считается, эти события происходили в 1219 году во время Пятого крестового похода (1217-1221 гг.), и Франциск находился в августе или сентябре в лагере крестоносцев, которые держали в осаде Дамиетту (или Думьят) – египетский порт на берегу Средиземного моря в дельте Нила. Султан, к которому привели св. Франциска – Аль-Камиль Насир ад-Дин Мухаммад ибн Ахма (Малек Аль-Камиль, 1177-1238 гг.), всего за год до того вступивший на престол, считался одним из самых просвещенных восточных правителей своего времени. На протяжении долгого времени он вел из осажденного города переговоры с крестоносцами, и к компромиссу прийти не удавалось[447]. Франциск Ассизский оказался в его дворце одновременно с проповеднической и дипломатической миссией: увещевать султана и привести его к христианству. Вместо агрессии, с которой могли столкнуться проповедники за то, что они представились посланниками Бога перед правителем-мусульманином, их ожидал увлекательный философский

[445] Франциск Ассизский и его ближайшие последователи искали возможности повторить крестный мученический путь Иисуса Христа, поэтому были готовы к паломническим и проповедническим путешествиям на Восток, которые порой действительно заканчивались для францисканцев мученической смертью. Сам Франциск неоднократно бывал на Востоке.

[446] Цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.517.

[447] Humphreys R.S. From Saladin to the Mongols: The Ayyubids of Damascus 1193-1260. State University of New York Press, 1977. 504 p. - p.163

диспут с султаном[448]. Св. Франциск, стремясь доказать свою веру в Богу и истинность христианской религии, вызвался пройти через огонь, но ни один мусульманский теолог, ни один придворный, ни сам султан не согласились на это испытание, чтобы отстоять их веру. На панели из алтаря для Борго Сансеполькро изображен как раз момент спора, когда святой, повернувшись спиной к султану, приглашает его приближенных имамов пройти через пламя, искрящееся позолотой и точечной гравировкой. Св. Франциск, огонь, разведенный прямо посреди тронного зала, и окно с полукруглой аркой, за которой – пустыня и, вдалеке, тосканские холмистые пейзажи, – визуально занимают центральную часть пространства и разделяют зал на две части. С одной стороны оказался монах, взволнованно следящий за действиями св. Франциска, и восточные богословы в розовых тюрбанах, а также озадаченный султан Малек Аль-Камиль, изображенный как златокудрый юноша в длинном одеянии и в чалме. По другую сторону от пламени – имамы и придворные, в ужасе жмущиеся к стене. Как гласит легенда, султан был настолько впечатлен убедительными речами святого, что он отпустил францисканцев, попросив их молиться о его душе[449].

Нижний ряд правой стороны полиптиха начинается с панели «Мистический брак св. Франциска» (Музей Конде, Шантийи [см. Приложение, илл. 21.20]). Фома Челанский писал, что незадолго до своей смерти Франциск терял зрение и путешествовал из Риети в Сиену в поисках лечения. В долине Валь-д`Орча между деревнями Кампилья и Сан Квирико-д`Орча и произошло это чудесное событие[450]. Сассетта знал и достоверно, учитывая даже архитектуру местных городков-борго и очертания горы Амиата, изобразил местность, в которой, по преданию, произошла встреча

[448] Самарина М. С. Францисканские рукописи эпохи крестовых походов: встреча Франциска Ассизского с султаном Египта // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2007. №3-II. Сс. 78-83.
[449] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.517.
[450] Fr. Thoma de Celano. S. Francisci Assisiensis: vita et miracula. Roma, Desclée, Lefebure et soc., 1906 [1257]. 481 p. – pp.239-240 (LX:93 – Quomodo tres mulieres apparuerunt sibi in via, et post novam salutationem disparuerunt).

св. Франциска и Госпожи Бедности в сопровождении Целомудрия и Послушания. Их наряды мы описывали выше, в контексте центральной панели оборота. На доске из музея Конде Стефано ди Джованни изобразил рядом сразу несколько событий, сосуществующих в одном пространстве, как миражи. Светловолосые девушки-аллегории следят за тем, как Франциск обручается с Бедностью, и взмывают в небеса, держа в руках свои атрибуты, также известные нам по центральному образу полиптиха – невеста бросает прощальный взгляд на жениха. Пейзаж с ромбами полей, отдельными деревьями и холмами, и даже ворота крепости на переднем плане изображены так, как будто бы мы видим их с высоты полета аллегорий добродетелей.

Сюжет обручения Франциска был довольно редок в искусстве. Сассетта наверняка видел то, как Джотто трактовал мистический брак строгой Бедности в платье заплатах и святого, свершаемый самим Христом (1315-1320 гг., средокрестие Нижней церкви Сан-Франческо, Ассизи). Оттавиано Нелли, мастер из Губбио, много работавший в качестве монументалиста, был среди первых художников, кто предложил иконографию обручения св. Франциска в присутствии «свидетельниц», аллегорий Целомудрия и Послушания (около 1415 г., Пинакотека Ватикана) [451] , и поместил их в пейзаж, намекающий на конкретную местность. *Скрипта*, составленная францисканцами, учитывала сюжет «когда он обручился на трех добродетелях» [452] . Спустя годы сиенец Франческо ди Джорджо Мартини повторил скорее атмосферу произведения Сассетты – с трепетным и уединенным обручением, но более консервативно, «старомодно»: на его доске святой надевает кольцо Госпоже Бедности без свиты и на золотом фоне (1458-1460 гг., Старая Пинакотека,

[451] Первым, кто обнаружил преемственность сюжета и композиции, был Б. Бернсон – Berenson B. Sassetta. Firenze, A. Malavasi Publ., 1946. 286 p. – fig.24.
[452] Перевод цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.523.

Мюнхен). К аналогичному решению прибег и Веккьетта для его золотофонной дощечки с обручением св. Франциска (около 1460 г., Старая Пинакотека, Мюнхен).

За сценой, в которой святой мистическим образом связал себя с той, которой посвятил всю свою жизнь, с Бедностью, следует заключительная панель житийного цикла, «Похороны св. Франциска и подтверждение стигматов» (Национальная галерея, Лондон [см. Приложение, илл. 21.21]), разительно отличающаяся от нее и по настроению, и по организации пространства: вместо тосканских просторов – своды трехапсидной церкви. Это художественное решение Сассетты противоречит исторической правде, так как прощание с Франциском, умершим 4 октября 1226 года, происходило в его любимой Порциунколе – камерной скромной церквушке, куда стремились жители Ассизи, чтобы в последний раз взглянуть на него[453]. А некоторые спешили увидеть стигматы и укрепить свою веру, так как при жизни святого не успели убедиться в их существовании.

На этой доске изображена также римская вдова Джакопа деи Сеттесоли, которую Франциск попросил позвать, когда только почувствовал, что через несколько дней силы покинут его. Но эта терцианка из знатного семейства чудесным образом приехала раньше, чем послание было отправлено, и смогла попрощаться со своим другом-отшельником. По другую сторону к телу склоняется рыцарь Джеронимо, который сомневался в подлинности стигмат вплоть до того момента, пока не удостоверился лично, увидев и прикоснувшись к ранам, которые со смертью святого не перестали кровоточить[454]. Их окружают поющие и молящиеся монахи, священнослужители и простые горожане. За ними возвышается золотофонный алтарь с образами Богоматери с Младенцем, свв. Петра, Павла, разделенной на две панели сценой Благовещения и образом

[453] Buonaventura, Legenda maior, XIV:3-6 – цит. по Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.529.
[454] Ibid.

Спасителя. Панель отчасти перекликается с композицией второго сюжета из житийного цикла: в обоих случаях в правой части стоит епископ, но, если в первом случае он принимал Франциска в лоно церкви и, фактически, помогал ему, нагому, обрести вторую жизнь – то теперь он отпевает святого, провожая его к вечной жизни.

В пределле алтаря св. Франциска рассказывается история другого одного францисканского праведника, о котором уже говорилось ранее, впрочем, обладающего гораздо меньшей славой в большом мире за пределами Борго Сансеполькро, – блаженного Раньери. Он представлен на обеих сторонах полиптиха самым почетным образом: с лицевой стороны – в ряду больших створок, наравне со св. Антонием Падуанским, на обороте же под историей св. Франциска в подробностях рассказывается история чудес блж. Раньери. Сохранилось только три доски из этой пределлы: «Блж. Раньери показывает братьям, как черти тащат в ад душу скупца из Читерны» (также известная как «Проклятие души читернского скупца», Лувр, Париж [см. Приложение, илл. 21.22]), «Явление блж. Раньери кардиналу» (Берлинская картинная галерея, Государственные музеи Берлина [см. Приложение, илл. 21.23]), «Блж. Раньери освобождает бедняков из флорентийской тюрьмы» (Лувр, Париж [см. Приложение, илл. 21.24]).

Что касается предсказания блаженного, которому посвящена первая панель цикла, не сохранилось ранних источников, которые позволили бы в подробностях представить себе обстоятельства, при которых Раньери произнес перед монахами пророчество о скорбной судьбе скупца – монаха родом из Читерны, который своей жизнью порочил один из важнейших принципов францисканского ордена. В качестве одного из источников авторы монографии, посвященной алтарю для Борго Сансеполькро, приводят текст *sacra rappresentazione*, представления, состоявшегося в 1532

году[455]. На доске из пределлы, в первом эпизоде, рассказывающем о жизни блаженного, Раньери изображен дважды: в правой части композиции он делится своим пророчеством с двумя монахами, которые, не поверив, спорят с ним, жестикулируя, а слева блаженный, стоя уже ближе к переднему плану, повернутый на три четверти спиной к зрителю, смотрит на монаха-скупца. Он также присутствует на доске в двух моментах одновременно: и в хабите из грубой шерсти, выходящим из дверей церкви, и обнаженным, уже в окружении чертей, которые за пределами монастыря тащат его в ад. За сценой наблюдают девять монахов, сидящих в хоре, а два юных послушника отвернулись к алтарю, погрузившись в молитву.

Мотив чудесного откровения, которое совершается во сне, присутствует в полиптихе дважды: выше мы уже рассматривали панель из житийного цикла св. Фрранциска, а второй схожий по нарративной структуре сюжет – «Явление блж. Раньери кардиналу». Как и в предыдущей сцене, повествование в этом фрагменте ведется справа налево. После смерти Раньери монахи приняли решение направить посланников к кардиналу, чтобы испросить разрешения бальзамировать тело почившего и почитать его. Однако, когда представители Сансеполькро приехали, кардинал уже знал об их просьбе: к нему во сне явился Раньери. Более того, по одной из версий, кардинал на тот момент тяжело болел, и Раньери во сне пообещал ему, что, если он разрешит бальзамирование, его недуг пройдет[456]. Раньери изображен по пояс, парящим в мелких облачках, подобно добродетелям из панели «Св. Франциск во славе» [см. Приложение, илл. 21.13]. Он склоняется над грузным пожилым кардиналом, трогательно опирающимся

[455] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.429.

[456] Парадокс работы с источниками в случае жития блж. Раньери заключается в том, что, как предполагают авторы монографии о полиптихе для Борго Сансеполькро, большинство текстов, составленных со второй половины XV века, и, в том числе, сценарий sacra rapprezentazione, основываются на цикле Сассетты как на основном визуальном образце и источнике, а более ранних текстов не сохранилось. – Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2. – p.435.

во сне щекой на левую руку. Даже во сне тот облачен в красную сутану. Раньери указывает пальцем на бутылочку с бальзамом, стоящую в изголовье кровати, обозначая предмет своей просьбы.

Нимб, который мы видим над головой кардинала – позднее дополнение, сделанное, как предполагают исследователи, чтобы уточнить личность кардинала – что это св. Бонавентура (кардинал Джованни Фиданца, 1218-1274 гг.), канонизированный в 1482 году. Более вероятно, Сассетта, изображая служителя церкви, подразумевал кардинала Наполеоне Орсини (1263-1342 гг.), покровительствовавшего Борго Сансеполькро, или кардинала Маттео Россо Орсини (1230-1305 гг.), который поддерживал францисканский орден в то время, когда почил блж. Раньери[457]. Ни тот, ни другой кардинал Орсини не были в тот момент в Риме – оба были в Перудже, поэтому у нас нет четкой уверенности, какой же город условно представил Стефано ди Джованни в этой панели. Впрочем, об этом действительно сложно судить, так как пространство левой части панели, на которой как раз изображены посланники из Борго Сансеполькро, ожидающие аудиенции у кардинала – это условный переулок с серыми трехэтажными палаццо с закрытыми ставнями. Делегация из двух благородных господ с парой пажей и парой слуг – будто бы отголосок процессии из сцены «Поклонения волхвов» Сассетты (1433-1435 гг.). Два «посла» Борго Сансеполькро, зрелый мужчина и юноша, одеты в подбитые мехом плащи (хуки, как их называли на севере от Альп, или *giornea*, более распространенное в Италии название этих распашных верхних одеяний) и в штаны-чулки, у них на головах береты-марцокко[458]; подростки-пажи в остроконечных охотничьих шляпах из фетра держат в руках мечи своих господ. Чуть поодаль слуги в шаперонах придерживают коней в традиционной для Сассетты алой упряжи. Посланники разговаривают со стоящим в дверях озадаченным

[457] Gardner von Teuffel C. From Duccio`s Maestà to Raphael`s Transfuguration: Italian Altarpieces and Their Settings. The Pindar Press, London, 2005. 734 p. – pp.425-426.
[458] Frick C.C. Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes, & Fine Clothing. Baltimore, London, JHU Press, 2002. 347 p. – pp.145-150.

слугой, который, вероятно, уже предупрежден об их просьбе. Золотой абстрактный фон вместо небес – еще одно указание на то, что события на доске происходят одновременно и во сне кардинала, и наяву, перед его дворцом.

Заключительная панель цикла, располагавшаяся следом за утраченными фрагментами, содержание которых неизвестно, посвящена одному из посмертных чудес блж. Раньери – освобождению бедняков из флорентийской тюрьмы (Лувр, Париж [см. Приложение, илл. 21.24]). Это чудо произошло в 1304-1305 гг.: по преданию, около девяносто нищих, за долги содержавшихся в тюрьме, узнали о смерти блаженного и о том, что он не покидал молившихся ему даже после окончания его жизни – являлся и помогал им. Молитвы бедняков также были услышаны, и их оковы растворились, а они смогли преодолеть толстые стены тюрьмы и выйти на свободу незамеченными охраной.

Сассетта изобразил сам момент бегства из тюрьмы с маленькой дверью и без окон. Судя по сохранившимся изображениям (например, Ф. Борботтони, «Тюрьма Стинке», XIX в., коллекция Сберегательного банка Флоренции), художник весьма достоверно запечатлел конкретную флорентийскую тюрьму – Стинке, которая находилась на улице Гибеллина и считалась одной из самых суровых тюрем Тосканы. Изначально в нее помещали военнопленных, но потом все чаще она стала ассоциироваться с местом заточения банкротов и должников. Ее единственная дверь называлась *«Porta della miseria»* – врата скорби[459]. В нижней части глухой стены Стинке – пробитая дыра с высыпавшимся из нее щебнем. Из нее выбирается бородатый мужчина в рубахе без рукавов и шапочке из той же ткани, он виден только наполовину. Его собратья по несчастью разбегаются в разные стороны от тюрьмы – и их облачения весьма примечательны с точки зрения истории народного костюма, ведь не так часто тосканские

[459] Wolfgang M. A Florentine Prison: Le Carceri delle Stinche // Studies in the Renaissance, vol.7, 1960, pp. 148-166.

художники изображали разновозрастную толпу, преследуя задачу подчеркнуть невысокий достаток людей. Среди них – юноша в коротком камзоле и узких чулках *calzabraca*, которые доходили до верхней части бедра, а поверх них надевался дополнительный слой ткани, старик в кафтане и с босыми ногами. Стефано ди Джованни придал динамизма сцене побега, обрезав некоторые фигуры, оставив только ноги в движении, и распределив беглецов на разных уровнях изображения, а также сконструировав такое пространство флорентийской улицы, по которому фигуры бедняков можно было бы сориентировать в разных направлениях. Единственная неподвижная фигура, обращенная в противоположную всем остальным беглецам сторону – нищий в одежде из мешковины, стоящий на коленях и погруженный в молитву. Только он видит блж. Раньери, который парит в облаках, наблюдая за беглецами и защищая их. Интересно, как перекликается его тело, изображенное по пояс, с руками в благословляющем жесте, с так же вытянувшим руки бедняком, готовым полностью выбраться из своей тюремной камеры и раствориться среди улиц Флоренции.

Некоторые специалисты предполагают, что в алтаре Сассетты вместо центральной части пределлы было специальное сквозное отверстие для потира – как в полиптихе, созданном Сано ди Пьетро для сиенской церкви Сан Бонда (конец 1440-х гг., Национальная пинакотека, Сиена)[460]. Вероятно, оно могло быть украшено небольшими досками с образами ангелов и серафимов. Кроме того, некоторые части пределлы могли быть заняты не сюжетными изображениями, а лепными орнаментальными декорациями в технике пастилья[461]. Если следовать этой версии, то сокращается количество утраченных сюжетных панелей обеих пределл, и усиливается звучание темы Крови Христовой – важнейшего мотива, который мы проследили во многих досках полиптиха.

[460] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.173.
[461] Ibid.

Центральная часть верхнего яруса оборотной стороны полиптиха сохранилась не полностью; если следовать актуальной реконструкции, от нее уцелела только сцена Благовещения (музей Метрополитан, Нью-Йорк [см. Приложение, илл. 21.25]). Дрругое, состоящее из парных панелей, Благовещение, созданное Сассеттой в середине 1430-х годов (Художественный центр Фрика, Питтсбург) композиционно цитирует «Благовещение» Симоне Мартини, а эта, более поздняя версия, является и более самостоятельной. Вытянутая вертикальная панель диктует особый ритм и утонченные пропорции для фигур с выразительными кистями рук и мягкими позами. Благодаря смиренной склоненной позе архангела благая весть воспринимается как первое поклонение Деве Марии, принимающей его стоя и, подавшись вперед, пытливо прислушивающейся к Гавриилу, стоящему на одном колене. Ваза с лилиями, держащая баланс композиции, одновременно символизирует чистоту Девы Марии и воплощение Христа[462].

В верхнем регистре полиптиха на пинаклях, вероятно, должны были располагаться погрудные образы святых, из которых доподлинно известен один – «Св. Августин» из частного собрания [см. Приложение, илл. 21.26]. Он облачен в епископскую митру и ризу и смотрит сверху вниз, будто бы выглядывает из стрельчатого окна, а стопка его книг изображена таким образом, как если бы святой положил их на подоконник – в духе заальпийских живописных «обманок». «Этот удивительно утонченный образ сочетает в себе декоративное чутье и техническую точность, характерные для лучших образцов готического искусства, с интересом к пространственным экспериментам, присущим ренессансной живописи», – писал Кит Кристиансен[463].

[462] van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. The Hague, 1927, 624 p. – p.360; Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. – pp. 194.
[463] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 371 p. – p.84.

Существует влиятельная гипотеза, что все те, кто активно участвовал в разработке программы полиптиха или вкладывал средства в его создание, могли быть условно «помянуты» на алтаре благодаря изображениям их святых-покровителей на опорах и боковых пилонах. Выше в этом разделе нашего исследования мы уже перечисляли святых, которые с большой вероятностью были включены в состав изображенных на полиптихе персонажей. Так, некая благочестивая вдова Лючия, чье имя впервые появляется в платежных документах в 1430 году[464], и которая, вероятно, пожертвовала значительную сумму на работу Сассетты, увековечена благодаря панели с изображением св. Лючии, которая изначально не значилась в программе алтаря. Однако от всех пилонов сохранились лишь доски с изображениями следующих святых: свв. Христофора (музей базилики Сан Франческо, Ассизи [см. Приложение, илл. 21.12]), Лаврентия и Стефана (обе доски – ГМИИ имени А.С.Пушкина, Москва [см. Приложение, илл. 21.10 и 21.11]), располагавшиеся на фронтальной части полиптиха, и св. Матфея (частная коллекция [см. Приложение, илл. 21.27]), которая, как предполагают реконструировавшие алтарь исследователи, была частью «францисканского» оборота алтаря.

Образ св. Матфея известен нам только по черно-белой фотографии посредственного качества, сделанной до 1963 года, когда Витторио Чини, венецианский коллекционер, владевший несколькими досками Сассетты, перепродал его в другое частное собрание. Тем не менее, даже те сведения, которыми располагают специалисты, позволили им заключить, что, с большой вероятностью, эта панель с остроконечным завершением располагалась во втором ярусе пилона алтаря[465], в пандан ей на другой опоре должен был находиться образ св. Варфоломея. Евангелист Матфей держит в руках перо и книгу – свои традиционные атрибуты.

[464] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.111.
[465] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.2 – p.563.

Образ св. Христофора [см. Приложение, илл. 21.12], судя по тому, как сделана его оборотная сторона, находился на пилоне лицевой стороны полиптиха в нижнем ряду. Великан Христофор переносит на плечах Христа, который явился ему в образе мальчика, оказавшегося тяжелее всего, что только существует на свете, – на своих плечах св. Христофор ощутил вес всего мира. В правой руке Христос держит шар, похожий на мячик, – но с отчетливо выделяющимися континентами и островами на голубом фоне. Хотелось бы обратить на эту деталь особое внимание в силу того, что алтарь был создан во второй четверти XV века, когда далеко не все разделяли теорию о сферической форме Земли. Однако богословы и Отцы Церкви, изучавшие античные тексты (прежде всего, блж. Августин, Григорий Нисский, Иоанн Дамаскин), соглашались с ними. Впрочем, латинское слово *orbis* может трактоваться и как шар, и как диск. Иоанн Сакробоско (1195-1256 гг.), математик и астроном, преподававший в Сорбонне, написал «*Tractatus de sphaera» («De sphaera mundi»)* – «Трактат о сферах», основанный на трудах Клавдия Птолемея и его арабских комментаторах[466]. В нем он рассказывал об устройстве Вселенной, о вращении планет и о гелиоцентрической системе мира, о причинах смены дня и ночи, зимы и лета. На основе этого трактата астрономия преподавалась на протяжении нескольких веков – и, учитывая беспрецедентность этого мотива, можно вообразить, что Стефано ди Джованни или кто-то из его заказчиков или членов его боттеги слышал лекцию по астрономии – одну из тех, которые иногда давали на площадях города преподаватели, приезжавшие в Сиенский университет, основанный еще в 1240 году.

Чудесным образом и в доказательство божественной природы Христа посох Христофора процвел пальмовыми листами – так в одной истории происходят отсылки и к евангельской истории (посох Иосифа), и к античной мифологии (миф о титане Атланте, державшем на плечах

[466] Pedersen O. In quest of Sacrobosco // Journal for the History of Astronomy, №16, 1985. Pp. 175-221.

небосвод). Сассетта облачил мученика III века в плащ с серо-белым орнаментом, характерным для шерстяных сиенских тканей, которые ткали современники художника[467]. Для того, чтобы подчеркнуть рост великана Христофора, Сассетта изобразил в реке у его ног, которая кажется ручейком, угря и рыбу – совсем крошечных. Пленительный пейзажный мотив сочетается с иллюзионистическими увлечениями Сассетты, и во второй раз в этом полиптихе он изобразил прозрачную воду, через которую видны ноги великана и обрывистый берег реки. Имя Кристофоро носили несколько человек, непосредственно связанных с созданием алтаря, – один из братьев монастыря, Кристофоро ди Массо да Борго Сансеполькро, и один из мирских патронов, кто следил за расходами монастыря Сан Франческо, – Кристофоро ди Франческо ди сер Фео. Возможно, один из них и стал причиной, по которой образ св. Христофора был включен в полиптих[468].

Святых Лаврентия и Стефана (ГМИИ имени А.С. Пушкина [см. Приложение, илл. 21.10 и 21.11]) нередко изображают вместе как первомученников и перводиаконов, они оба были погребены в базилике Сан Лоренцо фуори ле Мура на Тибуртинской дороге. В алтаре для Борго Сансеполькро их фигуры располагались зеркально по отношению друг к другу, на пилонах лицевой стороны полиптиха в верхнем регистре. Св. Стефан-первомученик, один из первых семи дьяконов, назначенных апостолами, был забит камнями – Сассетта изобразил своего святого-покровителя в облачении священника, с Евангелием и пальмовой ветвью, символом мученичества, которую тот держит, будто перо. У него открытое юношеское лицо и светлые волосы, с которых на высокий лоб стекают крупные капли крови. У св. Лаврентия, помимо книги и пальмовой ветви, есть традиционный атрибут его мученичества – железная решетка, на

[467] Подробнее о сиенских тканях и их орнаментах см. статью М. Аскери в сборнике Ciatti M. ed. "Drappi, velluti, taffettà et altre cose": Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio. Siena, Nuova immagine, 1994. 272 p. – pp. 239-244.

[468] М. Израэлс ссылается на документы с упоминанием этих имен – Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.559.

которую он опирается. Он, как и св. Стефан, облачен в расшитый далматик с выглядывающим кружевным воротом рубашки. У досок из собрания Пушкинского музея, несмотря на утраты живописного слоя и поврежденное обрамление, все же сохранились фрагменты позолоченной стуковой декорации с живописными вставками в квадрифолиях.

В целом стоит обратить особое внимание на то, с какой декоративной изысканностью и изобретательностью Сассетта трактует поверхности: это касается и гравированных нимбов (у каждого святого они индивидуальны), и других покрытых позолотой элементов изображения, где художник прибегал к технике сграффито, и разнообразных тканей с их фактурами и оттенками, и таких, казалось бы, незначительных деталей, как, например, миниатюрно прописанные роундели окон в сцене встречи св. Франциска с папой Римским – там краска уложена поверх тончайших листов серебра. Тем самым молитвенный образ приближался к произведению ювелирного искусства – в духе самых ценных произведений интернациональной готики.

Отдельным испытанием стал монтаж алтаря. Все его части, вопреки обыкновению, были привезены в отдельных ящиках и собраны в церкви под контролем Сассетты. Горожанам полиптих представили в начале июня, в Троицын день, который в Борго Сансеполькро праздновали и как день поминовения блаженного Раньери, упокоенного под главным алтарем (напомним, что его почитание отразилось в рассматриваемом алтаре). Считается, что алтарь был подписным, с указаанием имени не только Стефано ди Джованни да Кортона, но и ответственных за этот заказ *операйо*, Кристофоро и Андреа (судя по списку святых на пилястрах, они оба получили подобающие почести за свой вклад – изображения их святых покровителей в полиптихе), а также датой – MCCCCXXXXIIII, 1444 год. Этот полиптих обладал огромным значением для францисканского ордена

в Тоскане, он был окружен особенными почестями[469] и сделал Борго Сансеполькро более важным городом для паломников на их пути в Ассизи.

Программа и композиция полиптиха Сансеполькро во многом архаичны для середины XV века[470]. Однако то, каким образом художник трактует каждый отдельный фрагмент, обращаясь и к сценографии театрализованных праздников, и к декоративным решениям интернациональной готики, и к подлинно ренессансным приемам передачи светотени, адаптируя традиции XIII-XIV веков, делает памятник уникальным и актуальным для своего времени. Как сформулировала К.Г. фон Тойффель, этот памятник «суммирует традиции создания алтарей в центральной Италии»[471]. Сассетта живописными средствами – звонкостью колорита, живостью движений и говорливостью деталей – смог передать просветленную радостную интонацию францисканской литературы, на основе которой было интерпретировано большинство нарративных сюжетов алтаря, – житий, рассказывающих о чудесах св. Франциска, и «Цветочков Франциска Ассизского». Б. Бернсон, рассуждая об алтаре для Борго Сансеполькро, отмечал, что «вероятно, никто из тосканских современников, кроме Мазолино, не сравнится с Сассеттой качеством работ и тщательностью их исполнения»[472], а «по чистоте линии, не менее ясной и деликатной, чем его колорит», Стефано ди Джованни, как считал знаток, мог сравниться с Сандро Боттичелли[473].

---

[469] Дж. Б. Бэнкер приводит документальное подтверждение тому, что для освещения алтаря Борго Сансеполькро из городской казны пожертвовали церкви св. Франциска 25 фунтов воска – в пять раз больше, чем это делалось обычно в других церквях города. – Banker J.B. The Conventual and Observant Franciscans and Sassetta`s Altarpiece in San Francesco in Borgo San Sepolcro // Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.141.

[470] De Marchi A. Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato // Prospettiva, Firenze. №139/140, 2010 (2012). – Pp.115-130.

[471] Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. – Vol.1, 399 p. – p.260.

[472] Berenson B. A Sienese painter of the Franciscan legend. London, J.M. Dent & sons, ltd. 1909. 74 p. – p. 53.

[473] Ibid. – p. 52.

Алтарь св. Франциска, помимо его очевидного значения для сиенского искусства, оказал влияние на одного из главных новаторов всей итальянской живописи кватроченто. Молодой Пьеро делла Франческа (около 1415-1492 гг.), выросший в Борго Сансеполькро, безусловно, мог видеть фрагменты алтаря по мере его создания и установки в церкви Сан Франческо. Более того, вероятно, он был знаком с Сассеттой и, когда мастер приезжал встречаться с заказчиками или привозил фрагменты алтаря для монтажа и останавливался в городе, общался с ним. «То, как Сассетта использует цвет, его переливы, как он очарован проблемами тона и света, должно было стать бесконечно привлекательным для молодого Пьеро, чьи интересы пролегали в тех же направлениях»[474]. Ранний образ Пьеро делла Франческа, полиптих «Мадонна Мизерикордия» (1444-1462 гг., Городской музей, Сансеполькро), близок к эстетике Сассетты, все более отдалявшегося со временем от основного русла развития искусства Ренессанса в пользу своей индивидуальной манеры[475].

4.3. Святой Бернардин[476]

Заря Возрождения была ознаменована появлением нового святого, св. Франциска, и тщательно разработанного культа его почитания. В дальнейшем, на протяжении всей эпохи продолжалась канонизация недавно почивших современников, отличавшихся благочестием, ярких проповедников и чудотворцев. Феномен «новых святых» спровоцировал значительный духовный подъем. Каждый итальянский город стремился к обретению святого-покровителя, жившего там недавно, речи, дела и

[474] Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - Indiana University Press, 1985. 216 p. - p.55.
[475] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.63.
[476] Текст настоящего раздела основан на опубликованной статье автора. Выходные данные статьи: Колпашникова Д. Д. Святой соотечественник. К вопросу о формировании иконографии святого Бернардина в сиенском изобразительном искусстве середины xv в // Клио. 2018. № 3. — С. 149–156.

реальный облик которого еще помнили жители[477]. Активно строились храмы, заказывались новые произведения искусства во славу новых святых. Таким образом, сложилась беспрецедентная ситуация: художники, будучи современниками святых и очевидцами их духовного подвига, могли создавать их достоверную иконографию, основываясь на собственном впечатлении, опыте общения или воспоминаниях тех, кто лично знал их. Этот подход принципиально отличался от исконного, когда изображения святых были типизированными, абстрактными, с идеализированными и благородными тонкими ликами, которых определяли прежде всего по атрибутам: мучеников – по орудиям их страстей, евангелистов – по их символам, и так далее.

Но и этот процесс развивался не вполне линейно. Так, облик св. Франциска, который первоначально изображался предельно натуроподобно и почти портретно, вскоре, с развитием францисканской агиографии, был подвергнут «облагораживанию»[478]. В зрелом XIV веке, даже в том случае, когда художник был лично знаком с «портретируемым», он сглаживал его черты, приближая портрет к идеализированной условности иконы. Например, святая Екатерина на фреске кисти ее знакомого, сиенского художника Андреа Ванни (1380-е гг., Сиена, церковь Сан Доменико, капелла делла Вольте), не наделена конкретными индивидуальными чертами, ее внешность максимально приближена к традиционному типизированному образу местных святых.

Всплеск интереса к индивидуальности, характерный для культуры Ренессанса, естественным образом послужил к развитию портретного жанра, который, формируясь первоначально внутри сакральных образов[479], сначала робко и утрированно, затем все более открыто и явно отражал

[477] Burke P. Culture and Society in Italy 1420-1540. London, B.T. Bastford Ltd., 1972. 341 p. – p. 59.
[478] Bellosi L. La pecora di Giotto. Torino, Einaudi, 1985. 219 p. – pp 5-7
[479] Подробнее о формировании портретного жанра и его связи с развитием идей гуманизма см. J. Pope-Hennessy. The portrait in the Renaissance. Part 3. Bollingen Series XXXV - 12. Princeton University Press, 1989. 348 p. – pp.3-100.

антропоцентрические взгляды эпохи. Новый взгляд на человека вновь поставил вопрос о портретности изображений «святых современников». Однако, в то же время, выявление характерных, естественно узнаваемых черт у «новых святых» было непростой задачей для мастеров XIV-XV веков: зачастую они относились к монашеским орденам и вели тихий, скромный образ жизни. Счастливым исключением были харизматики, обладавшие характерной наружностью и становившиеся символами эпохи, изменявшие сознание многих современников, от простых горожан до представителей светской и духовной власти.

Как уже говорилось выше, быть родиной «нового святого» было почетно для любого итальянского города. Известность, добрую молву городу приносили и выдающиеся события, и уникальные постройки, и драгоценные произведения искусства, и благополучие – но главным образом «знаменитые мужи»: концепция *uomini illustri* обладала высоким значением в эпоху Возрождения. В их числе репутацию города упрочивали и те его уроженцы, которые своей набожностью и благими деяниями приносили ему право называться родиной святого.

Культура Возрождения ценила устное слово. В это время не только ученый филологический диспут, но и искусство проповеди, обладавшее большой популярностью и востребованностью и в Средневековье, обрело новое значение. Проповеди были и инструментом воздействия, и развлечением для широкой публики, которую привлекала подчеркнутая эмоциональная составляющая, индивидуальный характер и высокое перформативное мастерство проповедников. Пока народ с энтузиазмом наводнял площади, чтобы послушать их, гуманисты скептически оценивали результативность и мораль их речей [480] . Тем не менее, для ордена францисканцев, особенно для наиболее строгого их течения – обсервантов, принципиально важным было просвещение народа, во многом, в гуманистической манере. Теологическая концепция и стиль проповедей

[480] Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М., «Юристъ», 1996. 591 с. – с.308.

францисканцев были нацелены на перемены в социальном и нравственном поведении паствы, и первым среди таких новых францисканских проповедников считается Бернардин Сиенский (1380-1444 гг.) [481], яркий оратор, неутомимо странствовавший и широко продвигавший францисканское учение[482].

Когда в мае 1444 года Бернардин заболел и умер, находясь в монастыре Сан Франческо в Аквиле, между Сиеной и Аквилой началась шестилетняя борьба за его мощи – а значит, и за возможность получить для города знак его покровительства и все преимущества нового паломнического центра, которым он, безусловно, должен был стать в связи с почитанием Бернардина. В Аквилу сразу после смерти потянулись

[481] Cobianghi R. Fashioning the imagery of a Franciscan observant preacher. Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 2009. Vol. 2. Pp. 55-83. – p. 59.

[482] Бернардино дельи Альбиццески родился в 1380 году в тосканском городке Масса Мариттима. В шесть лет Бернардино остался сиротой, и его воспитанием и образованием стала заниматься набожная тетка, жившая в Сиене. Он изучал в сиенском университете гражданское и религиозное право, с 1397 года состоял в благотворительном обществе, организованном при госпитале Санта Мария делла Скала. В 1400 году очередная эпидемия чумы охватила Сиену, и юному Бернардину пришлось возглавить отряд добровольцев, помогавших смертельно больным. Спустя три года он принял постриг, примкнув к францисканцам-обсервантам. В свой двадцать четвертый день рождения, в праздник Рождества Богородицы, он провел свою первую службу в качестве священника. С 1405 года молодой человек, уже высоко проявивший свои ораторские таланты, стал выступать с проповедями по окрестностям Сиены. Основными темами его пламенных речей было осуждение мелких пороков, присутствовавших в повседневных жизнях тосканцев, утверждение семейных ценностей, а также борьба против ведьм и еретиков.
Со временем сам Бернардин и обсерванты, к которым он принадлежал, становились все более заметны простым итальянцам: Бернардин путешествовал с проповедями по разным регионам Италии. В те годы в католической церкви существовали противоречия между строгими монашествующими обсервантами и конвентуалами, ратовавшими за смягчение правил монашеской жизни, и папа Мартин V (период понтификата: 1417-1431 гг.) высказывал поддержку идеям, которые проповедовал Бернардино и его последователи. Когда в 1426 году Бернардина впервые обвинили в ереси из-за его истового поклонения имени Христа, Мартин V вызвал его в Рим, но не осудил, а попросил выступить с циклом проповедей в Вечном городе. Спустя год Бернардину было предложено стать епископом Сиены, города, в котором он вырос, но тот отказался, предпочтя выступать на центральных площадях с речами, неизменно собиравшими толпы слушателей. Впоследствии он также отклонил приглашение на пост епископа Феррары, а еще через несколько лет – Урбино. В 1428 году папа римский дал ему разрешение на основание новых францисканских монастырей, в которых должен был соблюдаться строгий устав. Новый папа, Евгений IV также поддерживал проповедника-обсерванта. Помимо неизменно активной, вплоть до последнего дня жизни, проповеднической деятельности и странствий между разными приходами, Бернардин большое значение уделял политической ситуации в Италии и стремился влиять на нее. В 1442 году он сопровождал короля Сигизмунда из Сиены в Рим, где тот получил титул императора Священной Римской империи. Бернардин неоднократно выступал как официальный представитель Сиенской республики, в частности, участвовал в переговорах между Сиеной и Миланом.

верующие, приписывая чудотворную силу мощам. Уже в 1445 году папа Евгений IV (период понтификата: 1431-1447 гг.) по многочисленным просьбам верующих инициировал процесс канонизации Бернардина, но потребовалось время для проведения досконального расследования и уточнения фактов состоявшихся чудес, для анализа его жизни представителями католической церкви, и, главное, для определения места, которое получит возможность хранить священные останки.

Канонизация нового святого, уже при жизни любимого в народе, могла укрепить положение Церкви, и для нее было важно, чтобы его образ активно репродуцировался и распространялся. Сиенские художники принялись за эту задачу уже в первые годы после его смерти: это подпитывало уже сложившуюся практику почитания проповедника, служило «заменой» все еще находившимся в Аквиле святым останкам и было веским аргументом для ускорения процесса канонизации. В конце концов, почитание Бернардина и радость по поводу провозглашения его святым были столь велики, что 27 мая 1450 года сиенское правительство предложило объявить его еще и вечным защитником города («*advocatus et protector in perpetuum*»[483]) – ранее сиенцы так называли только Богоматерь.

Свойственный эпохе интерес к портретности вкупе с неординарностью францисканского проповедника и названными благочестивыми устремлениями сиенцев привели к тому, что облик Бернардина, начиная с самых ранних его изображений и впредь, отличался подчеркнутой индивидуальностью. Примечательно, что Бернардин был первым святым, с кого сняли посмертную маску (она хранится в Аквиле, в Национальном музее Абруццо), и сама по себе классическая традиция снятия посмертных восковых масок, возрожденная в XV веке под влиянием гуманистической культуры, подчеркивала важность сохранения реального облика исторического персонажа, желание узнавать его в лицо, а в случае

[483] Arasse D. Saint Bernardin ressemblant: La figure sousble portrait // D. Maffei-P. Nardi / Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena,17-20 aprile, 1980). Siena, 1982. pp. 311-320. – p.312.

церковного деятеля – чтить не абстрактный типизированный образ, но конкретного человека, известного благодаря его деяниям.

Кроме того, Бернардина неоднократно запечатлевали при жизни – для хроник, в манускриптах и личных заметках, – но немногие из этих дошли до наших дней (примером тому могут быть два рисунка из блокнота Якопо Беллини, сейчас находящиеся в собрании Британского музея (fol. 82v, 80v): на них святой изображен во время проповеди на венецианской площади[484]). По наиболее ранним изображениям Бернардина Сиенского как святого можно выявить становление его иконографии в его родном городе.

В качестве символической подмены тела святого, все еще находившегося в Аквиле, сиенцы сразу с 20 мая 1444 года стали создавать панели, на которых Бернардин был изображен в полный рост. Некоторые исследователи предполагали, что подобные большие вертикальные доски могли быть частями алтарей, но доказано, что эти образы были самостоятельными [485] . Их решение, с одной стороны, характерно для сиенских изображений ренессансных проповедников в первой половине XV века – стоящих строго, в трехчетвертном повороте, облаченных в скромную рясу из грубой шерсти. Бедность одеяния и босые стопы напрямую отсылают к традиции изображения святого Франциска Ассизского. С другой стороны, облик Бернардина сразу создавался выраженно индивидуальным, без попыток приукрасить его: с глубоко посаженными глазами, впалыми щеками из-за отсутствия зубов, длинным тонким носом, острым выступающим подбородком. Подобный достоверный иконографический тип нес важную функцию сохранения исторической памяти. Запрос на правдоподобие подтверждает комментарий, который

[484] Cobianghi R. Fashioning the imagery of a franciscan observant preacher. Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy. // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 2009. Vol. 2. Pp. 55-83. – p.61.
[485] Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta). // I Tatti Studies, 2008. Vol. XI. Pp.77-114. – p.82.

сопровождал заказ Джованни да Капестрано[486], в 1445 году обратившегося к одному из сиенских художников для создания образа Бернардина для францисканского монастыря в Аквиле: он отметил, что хотел бы видеть его «настолько близким к его природному подобию, насколько это возможно, высотой с рост упомянутого блаженного отца»[487].

Самым первым дошедшим до нас моленным образом Бернардина [488] считается доска, созданная Стефано ди Джованни в 1444 году для *Compagnia della Morte,* так называемого «Братства смерти» (сейчас – Сиена, Национальная пинакотека [см. Приложение, илл. 22]). Сассетта был, несомненно, знаком с Бернардином и его идеями, присутствовал на его проповедях в Сиене, возможно, был даже знаком с ним лично (чего, напомним, не исключают исследователи алтаря для Борго Сан Сеполькро, о чем говорилось в предыдущем разделе нашего исследования) и мог опереться на свои впечатления, выполняя этот заказ. В шестиугольной вертикально вытянутой доске прорезана стрельчатая арка, в которой представлен изможденный пожилой Бернардин с монограммой IHS в руках[489]. Для сиенцев было внове то, что Бернардин призывал к истовому поклонению Христу, а не Деве Марии[490]. Он выстраивал драматургию своих выступлений перед верующими, используя дополнительные атрибуты –

---

[486] Джованни да Капестрано (также известен как Иоанн Капистран, 1386-1456) – соратник Бернардина Сиенского, францисканский проповедник, политический деятель. Известен инквизиторскими гонениями на еретиков и поддержкой крестовых походов. Канонизирован католической церковью в 1690 г.

[487] Arasse D. Saint Bernardin ressemblant: la figure sous le portrait // Maffei D., Nardi P. / Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Siena, 17-20 April 1980). Siena, 1982. Pp. 311-332. – p.318.

[488] Cyril, J.W. The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500: an iconographic study. The University of Michigan, 1991. 221 p. – p.22.

[489] По преданию, впервые святой обратился к поклонению имени Христа, когда пытался направить на путь истинный человека, зарабатывавшего на жизнь созданием игральных и гадальных карт. Тот спросил Бернардина, каким образом ему прокормить семью, не склоняя других к греху, и святой начертал буквы IHS (Iesus Hominum Salvator, с лат. «Иисус, спаситель человечества») и предложил продавать подобные объекты для поклонения. Впоследствии в живописи этот атрибут интерпретировался либо буквально – как обрамленная расписная доска размером с книгу, либо иносказательно – как парящий в воздухе над ладонью Бернардина мистический солнечный диск со священной монограммой.

[490] Guminger G. St. Bernardine of Siena. The popular preacher. // Franciscan Studies, New Series, 1942. Vol. 2, No. 1. Pp. 12-34. – p.30.

такие, как табличка с золотым солнцем или распятие[491]. На панели Сассетты рядом с его левым ухом парит голубь – символ Святого Духа, внушающего Бернардину верные вдохновенные слова, но это не входило в изначальный замысел художника: изображение было добавлено в ходе поновления произведения в 1456 году[492]. Святой стоит босыми ногами на мраморном полу [493] . У стоп Бернардина мелко выписана многочисленная коленопреклоненная паства, внимающая проповеди будущего святого, старика, выступающего с кафедры и указывающего на распятие. На переднем плане из толпы горожан выделяются последователи религиозного общества *Compagnia della Morte.* Они носили белые рясы с нашивками в виде черепа, часто – с прорезями на спине для самобичевания[494]. Одной из главных миссий этого общества была помощь заключенным и осужденным на смертную казнь. В равномерный, на первый взгляд, ритм фигур, предстоящих Бернардину, Сассетта внес разнообразие за счет варьирующихся поз и ракурсов, в которых изображены члены *Compagnia della Morte* – погруженные в молитву, или взволнованно переговаривающиеся друг с другом, или неотрывно смотрящие на проповедника, а также благодаря мелко прописанной толпе, в которой можно выявить и монахиню, и состоятельного горожанина. Считается, что распятие, которое передал Бернардин членам братства, сейчас хранится в сиенской церкви Сан Себастьяно, и, таким образом, Стефано ди Джованни запечатлел в своем произведении конкретный исторический факт.

---

[491] Bolzoli L. The Web of Images. Vernacular Preaching from its Origins to St Bernardino da Siena. UK or USA, Ashgate, 2004. 220 p. - p.130.

[492] ASS, Patrimonio Resti, 804bis, fol. 62r. – цит. по Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta). // I Tatti Studies, 2008, XI. Pp.77-114. – p.92.

[493] Условный орнамент, состоящий из прожилок и узелков, имитирующий мраморную поверхность, был достаточно распространен в итальянской живописи XV века, но все же во флорентийском искусстве к нему обращалось гораздо больше мастеров, чем в Сиене, где художники еще не окончательно отказались от золотых фонов, и предпочитали нейтральные темные задние планы. Сассетта уже применял «мраморный» декоративный эффект для оформления пола в его образе Блаженного Раньери (1439-1444, Париж, Лувр).

[494] Grassi V. Il crocifisso di S. Bernardino. // Bulletino di Studi Bernardiniani, 1943. №9. Pp. 72-73. – p.73.

Художник де-юре не мог написать моленный образ проповедника, которого на тот момент еще не канонизировали, но структура вертикальной панели приближена к привычной для алтарей двухъярусной схеме, включающей центральный образ и нарративную пределлу.

После этого заказа к Сассетте обратился ректор госпиталя Санта Мария делла Скала, одного из значимых центров почитания Бернардина – там он при жизни помогал больным. Ректор, Урбано ди Пьетро дель Белло, одним из первых в Сиене распорядился о создании «фигуры блаженного Бернардина»[495]. К 7 января 1445 года Стефано ди Джованни да Кортона исполнил по этому заказу образ[496], не сохранившийся до наших дней. Он был окружен особым благоговением, и сохранились свидетельства (в том числе, в жизнеописании, написанном Джованни ди Капестрано[497]) о якобы чудотворной силе произведения, хранившегося в больничной церкви. Сразу после канонизации Бернардина, в июне 1450 года, фигуру новопрославленного святого дополнил нимбом Джованни ди Паоло, ученик Сассетты, так как Стефано ди Джованни не дожил два месяца до этого события, с нетерпением ожидаемого всеми сиенцами.

Другой ученик мастера, Сано ди Пьетро, в 1448 году развил мотив, впервые появившийся в доске Сассетты для Братства смерти – изображение знаменитых проповедей Бернардина (две панели с изображениями выступлений святого на сиенских площадях Кампо и Сан Франческо в 1427 году[498] сейчас хранятся в музее Опера дель Дуомо, Сиена), где детально запечатлел относительно недавние исторические события[499].

---

[495] J. Pope-Hennessy. Sassetta. London, 1939. 238 p. – p. 119.
[496] Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta). // I Tatti Studies, 2008. Vol. XI. Pp.77-114. – p. 84.
[497] Angiolini H. Dizionario biografico degli Italiani. Rome, 2000.Vol. LV. 900 p. – p.751.
[498] Сано ди Пьетро в то время было двадцать лет, и молодой художник наверняка отчетливо запомнил эти значимые для его родного города события. Подробнее об этом заказе см. Mallory M., Freuler G. Sano di Pietro`s Bernardino Altar-piece for the Compagnia della Vergine in Siena // The Burlington Magazine, 1991, CXXXIII. Pp. 186-192.
[499] Christiansen K. Sano di Pietro`s Bernardino Panels // The Burlington Magazine, 1991. Vol. 133, No. 1060. Pp. 451-452. - pp. 451-452

Трактовка облика святого как пожилого сухого аскета с табличкой в руке, которую он сам расписал и показывал толпе во время проповедей, призывая помолиться святому имени Христову, впервые появившаяся в работах Сассетты, присутствует в образах св. Бернардина кисти Пьетро ди Джованни д`Амброджо (1444 г., Сиена, базилика Оссерванцы; 1448 г., Сиена, Национальная пинакотека), Сано ди Пьетро (1445 г., Национальный музей Абруццо; 1445 г., музей Опера дель Дуомо, Сиена; 1450 г.(?), Палаццо Пубблико, Сиена, и др.), Лоренцо ди Пьетро Веккьетта (1445 г., Национальная пинакотека, Сиена), Пьетро ди Джованни Амброджо (1448 г., Сиена, Национальная Пинакотека), анонимных последователей Сассетты (например, образ 1445-40 гг. из коллекции Салини, Сиена). Всем образам Бернардина, созданным до его официальной канонизации, впоследствии были добавлены нимбы, так что до недавнего времени было затруднительно точно определить момент создания некоторых досок.

После канонизации Бернардина количество его живописных и скульптурных образов, выполненных по всей Италии, возросло, но при их создании мастера ориентировались на художественные решения, появившиеся в непродолжительный период между 1444 и 1450 годами. Лаконичная композиция, впервые появившаяся в работах Сассетты, сразу воспринятая и многократно воспроизведенная его современниками-сиенцами, многие из которых были его учениками, сформирована за шесть лет между смертью и канонизацией Бернардина[500], легла в основу целой иконографической традиции. Сиенская школа живописи впервые столкнулась с необходимостью развития портретных достоверных качеств в образе Бернардина[501], и, возможно, именно этот опыт впоследствии

[500] Cyril, J.W. The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500: an iconographic study. The University of Michigan, 1991. 221 p. – p.28.
[501] Arasse D. Saint Bernardin ressemblant: La figure sousble portrait // D. Maffei-P. Nardi / Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena,17-20 aprile, 1980). Siena, 1982. pp. 311-320. – p.323.

повлиял на формирование этого жанра в изобразительном искусстве города во второй половине XV века.

В творчестве Стефано ди Джованни работа над алтарем для Борго Сансеполькро и над формированием иконографии св. Бернардина Сиенского – показательные явления, косвенно подтверждающие его обострившуюся к позднему периоду жизни набожность. Во всяком случае, он, очевидно, стал более тонко и глубоко разбираться в сюжетах Священной истории и проникся идеалами францисканского ордена. Как писал Брюс Коул, он «не забыл флорентийские уроки, но теперь они казались ему менее значительными, тогда как его внимание становилось все более направленным на воплощение небесных ликов во всей их святости и благодати. Сассетта, как и многие другие сиенские художники, двигался от материального к непостижимому и необъятному»[502].

4.4. Незавершенные заказы

4.4.1. Росписи Порта Романа

Очередным проявлением доверия и уважения к Стефано ди Джованни со стороны его соотечественников был необычный, очень важный заказ: к художнику и его мастерской обратились, чтобы они украсили росписями Порта Романа – ворота, оформляющие главный въезд в город.

Судьба этого памятника была непростой и не очень счастливой. Возведение ворот начали в 1328 году, когда Сиенская Республика была на пике своего экономического и политического процветания, и, как отмечал хронист Аньоло ди Тура, получившееся сооружение, Порта Нуова ди Сан Мартино, как тогда назывались ворота, были «большими и прекрасными, надежнее, чем любые другие ворота Италии» *(«grande e bella, di gran difitio piu che porta che sia in Italia»*) [503]. Почти через сто лет городское управление

[502] Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - Indiana University Press, 1985. 216 p. - p.52.
[503] цит. по Cfr. Balestracci D., Piccinni G. Siena nel Trecento, assetto urbano e strutture edilizie. Firenze, 1977. Pp.24-25.

наняло Таддео ди Бартоло, хорошо проявившего себя при оформлении Антикапеллы Палаццо Пубблико, чтобы он выполнил здесь роспись, прославляющую защитницу Сиены, Богоматерь, и городскую власть. Работы затянулись из-за непогоды и необходимости возвести защитный козырек, который препятствовал бы разрушению фресок дождями и солнечными лучами, затем возникли другие обстоятельства. Таддео ди Бартоло не дожил до завершения работ (его годы жизни: 1362-1422 гг.). Так вышло, что гонфалоньеру района Сан Мартино, Лундуччо ди Марко, пришлось заново искать мастера для оформления ворот[504] – *«ad bonos colores et aurum finum designum factum ad caput Porta Nove de Incoronatione Virginis Mariae et aliorum Sanctorum ibidem designatorum»*[505]. Его выбор пал на Сассетту, который предоставил проект поновления прежних росписей, остатки которых все еще сохранялись на кирпичной кладке.

Документы подтверждают, что Стефано ди Джованни оформлял Порта Романа (или Порта Нуова) вместе со своим любимым учеником Сано ди Пьетро, а также несколькими другими подмастерьями[506], и что они начали работу с создания сонма ангелов в своде арки ворот, музицирующих и прислуживающих при Короновании Богоматери. Сюжет Вознесения Богоматери, как уже отмечалось ранее, обладал особым значением для Сиены, города, провозгласившего себя «городом Пресвятой Девы». Сила ее защиты условно переносилась на Ее изображения; показательно, что св. Бернардин Сиенский говорил в проповедях, отражая отношение горожан к святому покровительству: «…она ставит себя между нами и опасностью, она противостоит искушениям, провозглашая: "Изыди, лукавый…оставь

[504] Torriti P. Mostra di opere d`arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. Sagep ed. Genova. 273 p. – p. 120.
[505] Milanesi G. Documenti Per La Storia Dell'arte Senese. Vol.1. O. Porri ed., Siena, 1854. 490 p. – p. 242.
[506] Milanesi G. Documenti Per La Storia Dell'arte Senese. Vol.1. O. Porri ed., Siena, 1854. 490 p.– p. 274.

мой город в покое"»[507]. В сиенских официальных документах Деву Марию называли «защитницей (адвокатом) и патроном города»[508].

Напомним, что тема вознесения Богоматери присутствовала в творчестве Сассетты неоднократно: в алтаре Евхаристии, в несохранившемся малом алтаре из берлинского музея Кайзера Фридриха, и последний заказ, выполненный Стефано ди Джованни, был также посвящен этой значимой для Сиены теме.

Росписи Порта Романа, до XX века претерпевшие несколько поновлений, были разрушены в 1944 году во время бомбардировок. Уцелевшие фрагменты живописного слоя в 1970-е годы были отреставрированы и перенесены на западную стену церкви Сан Франческо, но по ним сложно судить о первоначальном облике фресок [см. Приложение, илл. 24В-Г]. [509]. Темные фотографии невысокого качества, сделанные до войны, позволяют разглядеть удивительное разнообразие ангельских ликов: мечтательных, лукавых, печальных, увлеченных беседой [см. Приложение, илл. 24А-Б]. Не сохранилось мягких колористических градаций, характерных для руки Сассетты, но даже достаточно резкие изображения, контрастные за счет оставшегося слоя подмалевка, передают присущие его манере черты: округлые дуги бровей и острые носы, мелкие золотые кудри, длинные, чуть раскосые глаза с поволокой, но главное – разнообразие нарядных и драгоценных деталей. Сонм ангелов очень напоминает об ангельских рядах, окружающих трон Богоматери в алтаре Борго Сансеполькро, завершенном Стефано ди Джованни к 1444 году – а также на реальные хоры, которые были непременной частью религиозных мистерий, проходивших на центральных площадях Сиены в XV веке.

[507] Цит. по Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. – National Gallery company, London, 2007. – 372 p. – p. 80.
[508] Hook J. Siena: a City and its History. H. Hamilton ed., London, 1979. – 256 p. – p.28.
[509] Israëls M. New Documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, Siena // The Burlington Magazine, Vol. 140, No. 1144 (Jul., 1998), pp. 436-444.

Кроме того, стоит обратить внимание на немаловажную деталь: некоторые из ангелов держат в руках блюда – но не со снежками, как в алтаре Мадонны делла Неве кисти Сассетты (1430-1432 гг.), а с лепестками белых и алых роз. И, учитывая расположение росписи – в арке Порта Романа, Римских врат, – логично предположить, что эти лепестки являются отсылкой к красивой римской традиции. Каждый год в день Пятидесятницы (день Святой Троицы) в римском Пантеоне, античном храме всех святых, освященном как церковь Святой Марии и Мучеников, проводится праздничная служба, в конце которой верующих осыпают розовыми лепестками из окулюса купола Пантеона. Этот цветочный дождь символизирует сошествие Святого духа на апостолов. Для Сиены образы ангелов, готовых встретить путников, горожан и гостей города, ароматными россыпями, был еще одним поводом напомнить о ее родственном с Римом происхождении, ведь, по преданию, Сиену основали потомки Рема, одного из легендарных братьев-близнецов, основавших Рим. Сиенцы чтили эту связь с древним городом: она отражена и Дж. делла Кверча в программе оформления Фонтана Радости, и Сассеттой в росписях Порта Романа.

Во время работы над фресками, почетным заказом, являвшимся безусловным признанием со стороны сограждан, Стефано ди Джованни простудился (в документах даже уточняется причина – *«percosso dal vento marino»* [510] , пораженный морским ветром) и после продолжительной болезни скончался 1 апреля 1450 года. В апреле 1451 года вдова художника, Габриэлла ди Буччио ди Бьянкардо, признавшая себя банкротом после оплаты лечения и похорон ее супруга, запросила оплату за росписи[511].

Работы над оформлением ворот вновь прервались, и только спустя девять лет Сано ди Пьетро вернулся к росписям, дописал ангельский хор и, вероятно, основываясь на синопиях учителя, завершил его работу к

[510] Консисторские документы за 1451 год из Городского архива Сиены цит. по Douglas R.L. A forgotten painter // The Burlington Magazine', 1903, I. Pp. 306-307+309-311+313-315+317-319. – p. 309.
[511] Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p. - pp.120, 140-42, note 62.

1466 году. К 1845 году, когда обветшавшие фрески были поновлены, уже забылось, кому была доверена честь оформления Порта Романа. Пьетро Торрити, участвовавший в реставрационных работах в 1970-х годах, по результатам которых фрески были перенесены в сиенскую церковь Сан Франческо в 1978 году, приводил различные существовавшие до этого версии касательно декораций порта Романа, в том числе предположение о том, что это были росписи кисти Симоне Мартини, описанные Гиберти во время его путешествия в Сиену[512]. Сейчас же можно утверждать наверняка, что проект фресок и часть ангельских ликов были созданы Сассеттой – уже зрелым, состоявшимся живописцем, знающим, что особенно нравится его зрителю, глубоко верующим мастером, верящим в традиции его художественной школы.

4.4.2. Алтарь Гульельми

Благодаря новым атрибуциям было определено, что в конце своей жизни Сассетта оставил несколько незавершенных работ, над которыми он трудился вместе с учениками. В целом, не исключено, что существует ряд памятников, которые мы сейчас ошибочно считаем выполненными полностью кем-то из плеяды воспитанников его мастерской, но на самом деле автором их композиций, а возможно, и части живописи, был Стефано ди Джованни. Показательным примером такой преемственности может служить полиптих, условно называемый алтарь Гульелми.

Его заказчик, Бартоломео ди Франческо Гульельми (около 1390-1453 гг.) был *pizzicaiuolo*, бакалейщиком, принадлежавшим к политическому объединению – или *monte* – дель Пополо, народа, и, несмотря на заурядность основного занятия, он занимал многочисленные высокие посты в городском правительстве, а в 1438 году служил *Capitano*

[512] Torriti P. Mostra di opere d`arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. Sagep ed. Genova. 273 p. – p. 121.

del popolo, народным капитаном[513]. Его дом, палаццо Гульельми, стоял в окружении домов наиболее влиятельных сиенских семей: он располагался на улице, ведущей с Кампо, главной площади города, в самую старую часть Сиены – Кастельвеккьо. Супругой заказчика была Катерина Пикколомини [514] , сестра Энеа Сильвио Пикколомини, выдающегося интеллектуала, развивавшего культуру Сиены, гуманиста, епископа Сиены (1450-1458 гг.), впоследствии ставшего папой римским Пием II (1405-1465 гг.)[515]. Энеа Сильвио Пикколомини, стремившийся к прославлению своего имени, поддерживал семью: он помог своему роду, некогда обнищавшему и пребывавшему во времена его детства в изгнании вне родной Сиены, занять значительное положение в жизни Италии своего времени, но и остальные родственники были тесно связаны с ним и его покровительством[516].

Заказ был принят Сассеттой, он согласовал с заказчиком сюжеты и приступил к работе. Можно предположить, что просвещенная семья приняла деятельное участие в разработке программы. Из завещания заказчика, умершего в 1453 году, понятно, что алтарь был все еще не завершен, и наследникам поручалось проследить за его оформлением, доплатить исполнителю 350 флоринов, а также распорядиться об оформлении капеллы в церкви Сан Пьетро в Кастельвеккьо, уже существовавшей на момент смерти Бартоломео ди Франческо Гульельми, в память о нем [517] . Капелла, посвященная Рождеству (также тогда

[513] ASS, Manoscritti A62, fol.224r; Manoscritti A68, fol.264r – цит. по Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.162.
[514] Ilari M. Famiglie, località, istituzioni di Siena e del suo território. Betti Editrice, Siena, 2002, 514 p. - p. 184.
[515] Veit L.M. Pensiero e vita religiosa di Enea Silvio Piccolomini prima della sua consacrazione episcopale. – Roma: Libreria editrice dell`Universita Gregoriana, 1964. – 153 p. – p. 23. (цит. по Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.165.)
[516] Garin E. La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Firenze, G.C. Sansoni, 1961. 511 p. – p. 378.
[517] Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.164.

именовавшаяся капеллой св. Иоанна), была завершена спустя десять лет, и, судя по воспоминаниям людей, посещавших храм, в ней стоял «красивый алтарь с Богоматерью и святыми, без позолоты» [518] . Суммировав информацию, содержащуюся в церковных описях и воспоминаниях разных лет, можно составить более детальное описание полиптиха Гульельми: это был золотофонный «старый алтарь в греческой манере, на котором изображено Рождество Христово и герб Гульельми» [519]. Центральный образ, посвященный Рождеству, уже в 1703 году был замещен холстом, выполненным Антонио Назини (не сохранился) [520] . Из прочих панелей полиптиха на данный момент известны лишь немногие: образы св. Варфоломея кисти Сассетты (1449-1450 гг., Национальная пинакотека, Сиена [см. Приложение, илл. 25]) и св. Франциска кисти Сано ди Пьетро (около 1451-1455 гг., Национальная пинакотека, Сиена) – предполагается, что они формировали правую боковую створку алтаря. Схожие по пропорциям, фигуры святых близки и по тщательности проработки. Сассетта затейливо выписал сложные складки одеяния св. Варфоломея, тогда как его ученик более сдержанно трактовал образ св. Франциска, но у святых одинаково выполнены нимбы – гравированием по золотому фону[521], и подробно выполнены атрибуты и прочие детали. Работы Сано ди Пьетро и Стефано ди Джованни отличаются по сохранности: помимо очевидных обстоятельств, связанных с хранением досок разделенного на части

[518] Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.165. Автор ссылается на различные исторические документы, составленные очевидцами алтаря в капелле в соборе Сан Пьетро в Кастельвеккьо.
[519] Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.165. Автор ссылается на различные исторические документы, составленные очевидцами алтаря в капелле в соборе Сан Пьетро в Кастельвеккьо.
[520] «L'altare a mano sinistra parimente sotto la gradinata delia Natività del N.S.G.C. di stucco simile all' antecedente fit fatto Vanno 1703, ha il suo quadro in tela dipinta dal Nasini, e rappresenta il Padre Eterno, il Bambino Gesu nel Presépio, Ia Santíssima Vergine, San Giuseppe, e angioli con cornice dorata. Questa cappella […] fu fondata da Bartolommeo di Francesco Guglielmi» – Spinelli, fol. i48r-v. – цит. по Liberati A. Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi, ricordi e notizie: chiesa di San Pietro in Castelvecchio // Bullettino senese di storia patria, №12, 1941, pp. 66-69. – p.69.
[521] Frinta M.S. Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting. Part I, Catalogue Raisonné of All Punch Shapes. Prague, Maxdorf, 1998. 556 p. - p.111.

полиптиха, вероятно, некоторые технологические аспекты этих фрагментов, созданных примерно в одно время, также различны.

Вероятно, в полиптихе присутствовали образы Иоанна Крестителя (как покровителя Джованни ди Бартоломео, сына заказчика) и св. Екатерины Сиенской (покровительницы супруги Бартоломео ди Франческо Гульельми). Есть все основания полагать, что «Благовещение пастухам» Сано ди Пьетро было фрагментом, завершающим центральную часть алтаря Гульельми, и, как предположил П. Торрити, художник следовал рисунку Сассетты, создавая эту доску (около 1451-1455 гг., Национальная пинакотека, Сиена) [522] . На обрезанной, ранее имевшей стрельчатое завершение, доске изображен ангел, парящий над тосканскими холмами и краснокирпичными борго, он обращается к греющимся у костра пастухам с собакой. Трогательно-утрированная передача соотношения объектов в пространстве, сочетающаяся с правдоподобной живописной трактовкой небес, действительно, напоминают манеру Стефано ди Джованни, обладавшего безусловным влиянием на формирование стиля его ученика – вне зависимости от авторства рисунка к этому фрагменту.

В сиенском оратории св. Бернардина хранится образ Бога-Отца, который сейчас приписывается мастеру Никола ди Улиссе, а ранее полагался произведением Джованни ди Паоло. Как считает ряд исследователей, в том числе М. Израэлс, эта работа может принадлежать и самому Сассетте, так как напоминает его «поздний стиль» [523] и потенциально соотносится с алтарем Гульельми (в качестве верхнего пинакля). Однако мы полагаем, что, как и в случае с образом св. Франциска из Корридонии, эта панель не имеет к работам мастера никакого отношения.

Заказ для капеллы в соборе Кастельвеккьо, о котором известно не так много, связывает эпоху Стефано ди Джованни, яркого представителя

[522] Torriti P. (ed.). La Pinacoteca nazionale di Siena: i dipinti dal 12 al 15 secolo. Genova, Sagep Publ., 1977. 437 p. - pp.195- 196.
[523] Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171. – p.168.

культуры второй четверти XV века, продолжающего традицию сиенского искусства в своем творчестве, с набирающей силу гуманистической культурой второй половины кватроченто в Сиене. Посредством заказа, с которым к Сассетте обратились представители семьи Пикколомини, наследники купеческого сиенского рода – продолжатели традиций, стремящиеся идти в ногу со временем – искусство Стефано ди Джованни, получившее развитие в творчестве его учеников, в том числе, Сано ди Пьетро, было унаследовано новым этапом сиенской истории. Очевидно, что сиенская художественная школа должна была обрести новый виток развития, который во многом подготовила деятельность Сассетты, и внешние обстоятельства к середине-третьей четверти XV века сложились благополучно для того, чтобы это произошло, хотя сам художник и не застал их в полной мере.

К.Б. Стрелке писал о том, что Пий II создал правильный климат для перехода Сиены от проторенессансной эстетики к ценностям подлинного итальянского Возрождения[524]. Он направлял политику города, настояв на активном участии аристократии в принятии решений, тем самым приблизив Сиенскую республику к окружавшим ее городам-государствам. Как заказчик искусства Пий II был избирателен, в силу своего тонкого вкуса и образованности. Мастера, которые получили от семьи Пикколомини художественные заказы, становились наиболее успешными и популярными – и зачастую ими становились живописцы, воспитанные в мастерской Сассетты или те, кто стал учениками его воспитанников (Нероччо де Ланди, Маттео ди Джованни, Франческо ди Джорджо Мартини, и прочие).

***

Мы допускаем, что существует немало живописных произведений, которые были начаты Стефано ди Джованни совместно с представителями его боттеги, но сейчас считаются работами только его учеников.

[524] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 401 p. – p. 114.

Аналогичная судьба может быть у алтарей, которые пока не были атрибутированы или обладают сомнительной атрибуцией. Это позволяет поставить вопрос о значении боттеги как таковой – вопрос, ранее уже поднятый нами в контексте разговора об иконографии Богоматери Смирение в творчестве Сассетты.

В Сиене было несколько художников-кватрочентистов, работавших не в одиночку, а совместно с мастерской, однако ни один другой сиенский мастер, помимо Стефано ди Джованни, на протяжении всего XV века не создал боттегу, в которой выросли бы самостоятельные и заметные живописцы, разделившие ценности своего учителя, развившие его идеи и основавшие собственные мастерские. Случай боттеги Сассетты беспрецедентен для Сиены XV века, и еще более явно выделяет мастера среди его соотечественников.

Отчасти из-за сравнительно блеклости художественной жизни Сиены XV века можно особенно наглядно проследить, в каких проявлениях искусство Стефано ди Джованни нашло свое продолжение в произведениях его учеников и последователей, получив иные коннотации и трактовки. В следующей главе нашего исследования мы более подробно осветим основные векторы развития тех художественных идей, которые были присущи авторскому почерку Сассетты, в творчестве представителей его боттеги и его близкого круга.

Глава 5. Художник и его мастерская

Нет никаких сомнений в том, что в определенный момент Сассетта стал работать со своей мастерской – как и многие его современники. Однако, как мы показали ранее, на самом деле Сассетта сделал нечто большее – он показал Сиене новый формат взаимодействия с учениками. Это проявлялось и в масштабах работы боттеги, и в отношениях, сложившихся между трудившимися в ней художниками. Традиционная совместная работа мастера и его подмастерьев, предполагающая помощь с подготовкой краски, материалов, оформлением отдельных частей изображения, в рамках взаимодействия Стефано ди Джованни и его учеников, стала близка к формату деятельности художественной артели, в котором обычно функционировали ремесленные мастерские. Глава мастерской отвечал за уровень качества, взаимодействовал с заказчиками, определял композиции и распределял задачи между подмастерьями. Зачастую он намечал по грунту рисунок, и затем кто-то из учеников заполнял изображение красками[525], а иногда доверял наиболее выдающимся ученикам почти самостоятельно выполнить образ.

Этот почерк прослеживается и в произведениях наиболее ярких учеников и последователей Сассетты, которые еще при его жизни начали работать самостоятельно, порой со своими собственными мастерскими, но периодически объединялись с учителем для реализации особенно важных заказов. Наиболее наглядный пример тому – **Сано ди Пьетро** (1405-1481 гг.), как его называют, «главный пропагандист художественного языка» [526] Сассетты. Он был младше учителя, но вступил в гильдию художников в том же 1428 году. Специалисты считают, что он работал в мастерской Сассетты на первых порах, до 1430-х годов. Затем он совмещал

[525] Skaug E. Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting, with particular consideration to Florence, c.1330-1430 Vol. 1. Oslo: IIC Nordic Group, Norwegian Section, 1994. – p. 313.
[526] Van Os, H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p. – p. 54.

общественную работу (был капитаном контрады Сан Донато) и выполнение заказов в монастырских церквях и в храмах городов и деревенек вокруг Сиены, а также частные заказы (как «Полиптих Джованни Коломбини», 1444 г., разделен на фрагменты – Национальная Пинакотека, Сиена; Лувр, Париж)[527]. Сано ди Пьетро – более прозаичный, по сравнению с мастером лиричных образов Сассеттой. Он сделал свою карьеру как доверенный живописец сиенского ордена францисканцев, к которым принадлежал св. Бернардин, величайший проповедник города, его современник. Образы Бернардина появлялись в большинстве храмов контадо как раз благодаря трудам Сано ди Пьетро и Сассетты, которые практически одновременно разработали его иконографию – реалистичный, строгий образ изможденного стойкого старика. Впоследствии этот образ активно тиражировался и самим Сано ди Пьетро («Молитва св. Бернардина на площади Кампо», 1445 г., Музей дель Опера дель Дуомо, Сиена; «Св. Бернардин Сиенский», около 1480 г., пинакотека Сан Франческо, Городской музей Аквапенденте), и другими сиенскими мастерами[528]. Значительную часть его творчества занимают наиболее востребованные у сиенской публики алтарные образы образы Мадонны с Младенцем («Мадонна Смирение», 1440-1442 гг., Бруклинский музей, Нью-Йорк; «Мадонна с Младенцем, свв. Иаковом Старшим и Иоанном Евангелистом», около 1450 г., Бруклинский музей, Нью-Йорк; «Мадонна с Младенцем, святыми и ангелами», 1465-1470 гг., музей Метрополитан, Нью-Йорк; «Мадонна с Младенцем и свв. Иеронимом, Иоанном Крестителем, Бернардином и Варфоломеем», 1450-1481 гг., Художественная галерея Нового Южного Уэльса, Сидней) – их он выполнял со своей обширной

[527] Christiansen K. Sano di Pietro's S. Bernardino Panels // The Burlington Magazine. Vol. 133, №1060, 1991, pp. 451-452; Mallory M., Freuler G. Sano di Pietro's Bernardino Altar-Piece for the Compagnia della Vergine in Siena // The Burlington Magazine. Vol. 133, №1056, 1991, pp. 186-192.

[528] Подробнее о тиражировании образа св. Бернардина рассказывается в соответствующем разделе 4 главы нашего исследования.

мастерской [529] . Среди них есть и особенно выразительные, сложные произведения – как «Вознесение Богоматери» из Сиенской Национальной пинакотеки. Кроме того, сохранились многочисленные фрагменты нарративных пределл, принадлежащие кисти Сано. Также боттега Сано ди Пьетро получала заказы на книжные миниатюры (например, *Breviarium Fratum Minorum cum psalterio et kalendario*, францисканский бревиарий с Псалтырем и календарем, кодекс X.IV.2, 225 recto, Коммунальная библиотека Сиены; *Statuto della Mercanzia*, Торговый устав Сиены – новый свод правил купеческой гильдии, n. 6, fol. 11, 1472-1473 гг., Городской архив Сиены), оформление таволетт для биккерн («Мудрость, направляемая Господом», 1471 г., Городской архив Сиены; «Голубка между двумя святыми», 1450-1460-е гг., Городской архив Сиены), фресковые росписи («Св. Бернардин», 1463 г., Палаццо Пубблико, Сиена)[530].

Вторым сильным учеником Сассетты можно назвать **Пьетро ди Джованни д`Амброджо,** (ок. 1410-1449 гг.) – он развивал собственный, подробный и трогательный, художественный язык. Но даже такой талантливый мастер, как Пьетро ди Джованни, находившийся под явным влиянием учителя (что заметно и в его трактовке образов святых, и в продуманных пейзажных мотивах), не всегда удачно балансировал между сиенской поздней готикой и флорентийскими новшествами. Чезаре Бранди писал о нем как о посредственном спутнике Сассетты, находившемся в «строгой зависимости» от старшего мастера, и наиболее ярко проявившем себя в разработке иконографии св. Бернардина («Св. Бернардин», около 1444 г., Национальная пинакотека, Сиена) [531] . Мы склонны скорее согласиться с Джульеттой Келацци-Дини, которая отмечала, что даже за свою короткую творческую карьеру Пьетро ди Джованни, благодаря его

[529] B. Berenson, Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian and North Italian Schools. London, Phhaidon, 1968. Vol. I, 533 p.- p. 375.
[530]Об иллюстрациях Сано ди Пьетро см. Pope-Hennessy J. The Robert Lehman Collection: Vol. 4, Illuminations. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997. 240 p. – Pp. 140-148.
[531] Brandi C. Quattrosentisti senesi. – Milano, Ulrico Hoepli Ed., 1949. 248 p. – p. 133.

«выдающемуся таланту», занял одно из существенных мест среди ведущих сиенских художников первой половины XV века [532]. Его «Рождество Христово», полиптих из музея религиозного искусства в Ашано, 1430-1435 гг., сочетает в себе трепетное, трогательное внимание к таким житейским подробностям, как пальцы Богоматери, зябко кутающейся в мафорий, ветхая одежда пастухов, перевязанные коровьи рога, и, в то же время, просторную перспективу с фантастическим пейзажем в духе заальпийских мастеров (и напоминающую о фрагментах алтаря Евхаристии, раннего произведения Сассетты, созданного незадолго до этого алтаря [533]). Та же увлеченная, даже избыточная повествовательность, присущая авторскому почерку Пьетро ди Джованни д`Амброджо, узнается в панели «Вход Господень в Иерусалим» (около 1435-1440 гг., пинакотека Джузеппе Стуарда, Парма): в ней прослеживается влияние и знакового для сиенской школы живописи аллегорического фрескового цикла Амброджо Лоренцетти, к которому мы уже не раз обращались в нашем исследовании, и работ Сассетты. Еще один образ этого мастера, заслуживающий отдельного упоминания, – «Св. Екатерина Александрийская во славе» (1440-1445 гг., музей Жакмар-Андрэ, Париж). Торжественное иконографическое решение отсылает к сиенской традиции изображения сюжета Вознесения Богоматери, но нетипично для трактовки образа св. Екатерины. Строгая симметрия, эффект которой усугубляется за счет ритма клейм и имитации инкрустации «рамы» доски, а также расшитого золотом далматика святой, делает образ особенно нарядным. В то же время, он не кажется строгим и монотонным благодаря разнообразию деталей в образах

[532] Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B. Pittura senese. – Federico Motta Edditore. Milano, 1997. 471 p. – p. 235.

[533] О фрагментах «Город на море» и «Замок на берегу озера», 1423-1426 гг., хранящихся в Сиенской пинакотеке, см. Колпашникова Д.Д. Сассетта как пейзажист. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки // Актуальные проблемы теории и истории искусства - 2016. Тезисы докладов VII Международной конференции / Под ред. Е. С. Кочетковой, С. В. Мальцевой. — Т. 7. — Издательство Санкт-Петербургского университета, СПб, 2016. — С. 138–139.

и облачениях ангелов, нежности ликов, сравнимой с произведениями Сассетты.

В середине прошлого века ряд крупных специалистов сошлись на том, что произведения, ранее приписанные Стефано ди Джованни, на самом деле были выполнены анонимным мастером, за которым ими было закреплено прозвище **«Мастер Оссерванца»**, или Мастер триптиха из Оссерванца – по созданному им алтарю для одноименной сиенской церкви[534], также известной как церковь св. Бернардина Сиенского (алтарь «Мадонна с Младенцем, свв. Амвросиеем и Иеронимом», 1436 г., Национальная пинакотека, Сиена)[535]. Годы его жизни неизвестны, периодом его активности принято считать 1430-1480-е годы. Никакие известные на сегодня документы не позволяют определить его имя и круг заказов, но было решено, что он учился у Сассетты. Сейчас к его произведениям относят воспевающий повседневность подробный и «говорливый» алтарь «Рождество Богоматери», включающий и другие сцены из Её жизни, основанные на «Золотой легенде» (около 1437 г., Музей сакрального искусства, Ашано), элегантный и нарядный образ св. Георгия, убивающего дракона (около 1440 г., Епархиальный музей, Провенцано), разделенный на части и сохранившийся до наших дней лишь фрагментарно алтарь св. Антония Аббата (около 1435 г., восемь панелей резделены между собраниями Берлинской картинной галереи; Национальной галереи, Вашингтон; музея Метрополитан, Нью-Йорк; Йельской художественной галереи, Нью Хейвен)[536], а также ряд других досок и книжных миниатюр. Когда творческие манеры Мастера и Сассетты стали сравнивать, мнения специалистов разделились. Дж. Поуп-Хеннесси, считая Альберто Грациани

[534] Церковь Оссерванца или св. Бернардина Сиенского (она была заложена самим проповедником) управлялась особенно строгим францисканским орденом – обсервантов (*Osservanza*), отделившихся от основного ордена *dei frati minori* в 1415 году.
[535] Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957.120 p.
[536] van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. The Hague, 1927. 624 p. – p. 320.

родоначальником самой идеи об одаренном анониме[537], называвшим Мастера Оссерванца «благородной душой»[538], сам противился этой идее. Так, например, он выделяет несколько авторских почерков в названном цикле св. Антония – и приписывает его скорее мастерской Сассетты, хоть и продолжает подписывать панели как выполненные самим Сассеттой[539]. Значительный вклад в выявление произведений, потенциально принадлежащих кисти Мастера Оссерванца, внес и великий знаток Роберто Лонги, который называл его независимым мастером «мирской поэтики»[540], тогда как Энцо Карли, наоборот, величал его «отстающим интерпретатором»[541] тречентистов или «художником средней руки»[542]. Он писал, что Сассетта, даже в своих наиболее поздних работах, никогда не отказывался от следования законам перспективы, создания трехмерного пространства, а Мастер Оссерванца сохранял, подобно тречентистам, большую преданность готике, что особенно заметно в его манере вести линию и в декоративном характере его композиций, разыгрываемых на поверхности – на первом плане, за которым создается эффект глубины и рельефа. Так или иначе, сейчас эта сконструированная персоналия считается «без сомнения, одним из выдающихся сиенских художников второй четверти XV века», как заключает Кит Кристиансен[543].

Несмотря на привлекательную перспективу сформировать более объемную картину сиенской художественной жизни, мы склонны соглашаться с теми, кто не признает Мастера Оссерванца как отдельного

[537] Pope-Hennessy J. Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine. – 1956, vol. 98, №643. - P. 364-370. – p. 364.
[538] Graziani A., with a postscript by Longhi R. Il Maestro dell'Osservanza // Proporzioni. – 1948, №2. – цит. по Ibid – p. 370.
[539] Ibid – p. 366.
[540] Graziani A., with a postscript by Longhi R. Il Maestro dell'Osservanza // Proporzioni. – 1948, №2. - P. 75-88.
[541] Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p. – p. 204.
[542] Ibid. – p. 205.
[543] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 371 p. – p.99.

художника[544] – у Сассетты было много учеников, их манеры были близки, после его смерти они могли даже продолжать работать, объединившись в группы. В любом случае, нельзя ручаться, что все обозначенные Мастером Оссерванца призведения были написаны одним человеком. Как бы то ни было, Мастер Оссерванца – или группа художников-последователей Сассетты – наиболее удачно держались того пути, по которому шел Сассетта. В то же время, в произведениях, приписываемых Мастеру, драматические образы, помещённые в пустынные пейзажи, отличаются от почти ликующей, светлой и лиричной атмосферы, которая присуща работам Стефано ди Джованни. Алтари Оссерванца выполнены, безусловно, выдающимся мастером мистических пейзажей и создания атмосферных меланхоличных образов, живописцем, воспитанным под руководством Сассетты и на его художественных принципах[545], – но только одной ли рукой?

Проблема взаимодействия Сассетты и его учеников усугубляется недостаточным количеством опубликованных или хотя бы изученных документов: помимо художников, прошедших обучение в его мастерской и впоследствии достигших известности, организовавших собственные боттеги, было немало тех, кто так и остался рядовыми живописцами-ремесленниками. Один из этого множества – некий Вико ди Лука, который упоминается среди исполнителей церковного заказа с Сассеттой в 1442 году[546]. Но в целом попытки идентифицировать работы учеников Сассетты скорее запутывают исследователей. Так, тот же Дж. Поуп-Хеннесси считал, что некоторые работы, которые приписывают Мастеру Оссерванца, на самом деле были выполнены Сано ди Пьетро. С ним были солидарны

[544] Tartuferi A., Tormen G. La Fortuna dei Primitivi: Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento. Ex. cat. Giunti Pub., Firenze, 2014. 560 p. – p. 260.
[545] Heydenreich L.H. Il Primo Rinascimento. Arte Italiana. 1400-1600. - Milano, 1979. - P. 45
[546] Milanesi G. Documenti Per La Storia Dell'arte Senese. Vol.1. O. Porri ed., Siena, 1854. 490 p. – p. 244. – «Стефано ди Джованни и Вико ди Лука, художники, работали над драпировками для Дуомо».

некоторые другие исследователи[547]. Позиция спорная, и все же нельзя отрицать, что художественная среда Сиены середины-второй половины XV века изобиловала умелыми, но не выдающимися художниками, которые могли обучиться у знаменитого Стефано ди Джованни. Молодые мастера впитывали творческую манеру учителя и последовательно воспроизводили ее в своем творчестве – это делало их востребованнее, да и работать по-другому, искать свой собственный почерк в консервативной Сиене они не умели и не видели необходимости.

Помимо тех, кого можно отнести к ученикам Сассетты, следует выделить двух художников, которые были слишком тесно связаны с ним и многому у него научились, хотя непосредственно его подмастерьями не были. **Джованни ди Паоло ди Грация** (1403-1482 гг.) очень близок по духу к творчеству Сассетты, и его работы во многом – реминисценции произведений его коллеги. Наиболее готические по духу работы Сассетты отозвались в творчестве мастера, с которым они работали рядом, но не совместно[548]. В то же время, у Джованни ди Паоло, благодаря его контактам с североитальянскими патронами и знакомству с ломбардской живописью, была возможность погрузиться в стихию готического искусства глубже, чем у других сиенских художников. В книжной миниатюре (иллюстрации к «Божественной комедии» Данте Алигьери для неаполитанского короля Альфонса V, i-xix8 (ff. 1-152), xx6 (ff. 153-158), xxi-xxiv8 (ff. 159-190), 1440-е гг., Британская библиотека, Лондон[549]; инициалы с сюжетами из Страстного цикла и иллюстрации на темы из жизни св. Франциска для Антифонария, 1450 г., Коммунальная библиотека, Сиена; инициалы для «Римского молитвослова», 1457-1471 гг.) и произведениях декоративно-прикладного искусства (расписная шкатулка «Триумф Венеры», 1421 г.,

[547] Scapecchi P., Alessi C. Il 'Maestro dell'Osservanza': Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo? // Prospettiva. - Firenze. - 1985. - 42.1985, pp. 13-37.
[548] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p. 11.
[549] http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6468&CollID=58&NStart=36 (дата обращения 1.05.2020).

Лувр, Париж), приписываемых кисти Джованни ди Паоло, прослеживается влияние североитальянского мастера интернациональной готики Микелино да Безоццо. Кроме того, Кит Кристиансен предполагает возможность контакта Джованни ди Паоло и братьев Лимбург, которые в 1413 году посещали Сиену, – то есть сиенский мастер мог освоить и североитальянскую версию позднеготического искусства, и бургундскую[550].

Помимо «камерных» заказов, в которых Джованни ди Паоло мог проявить свое мастерство миниатюриста, он и его мастерская выполнили немало алтарей, в которых более заметно, насколько бережно художник относился к византийской иконописной традиции, перенятой сиенскими живописцами: таковы алтарь семьи Гвельфи (1445 г., центральная панель с Богоматерью, Младенцем и святыми – галерея Уффици, Флоренция, фрагмента пределлы – музей Метрополитан, Нью-Йорк), алтарь Пиццикайули, заказанный *Pizzicaiuoli,* гильдией свечников, с «Коронованием Богоматери» на главной панели и пределлой, посвященной житию св. Екатерины Сиенской (фрагменты распределены между Национальной пинакотекой, Сиена, музеем Метрополитан, Нью-Йорк, Центральным музеем Утрехта, Детройтским институтом искусств, Рейксмюсеумом, Амстердам, музеем Тиссена-Борнемисы, Мадрид, Художественным музеем, Кливленд, и частными собраниями), Кортонский алтарь (около 1454 г., фрагменты полиптиха находятся в музее Метрополитан, Нью-Йорк, Национальной галерее, Лондон, и частной коллекции сиенской семьи Салини), алтарь Монте деи Паски (около 1450 г., центральная панель с Богоматерью и Младенцем – коллекция сиенского банка Монте деи Паски, *Banca Monte dei Paschi di Siena,* остальные части – в музее изящных искусств в Хьюстоне, музее Метрополитан в Нью-Йорке,

[550] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.168.

Ваттиканской Пинакотеке, Берлинской картинной галерее, Кливлендском художественном музее, Национальной галерее искусства в Вашингтоне) [551].

Джованни ди Паоло выработал уникальную манеру изображения пейзажного пространства. Особое место в его творчестве занимал образ цветущего сада с плодовыми деревьями и разнотравьем («Мадонна Смирение», 1442 г., Музей изящных искусств, Бостон; «Христос в Гефсиманском саду», 1445 г., Пинакотека Ватикана; «Сотворение мира и изгнание из Рая» и «Рай», части пределлы алтаря Гвелфи, 1445 г., музей Метрополитан, Нью-Йорк; даже пещера в «Поклонении волхвов», 1440 г., из Художественного музея Кливленда, у него окружена лимонными деревьями с золотыми плодами). Также он часто изображал тосканские холмы и поля с высоты птичьего полета – геометрично, разделенными на цветные ромбы («Св. Иоанн Креститель уходит в пустыню», 1454 г., Национальная галерея, Лондон; «Св. Клара спасает ребенка от волков», 1455-1460 гг., Музей изящных искусств, Хьюстон). Привязанность к ландшафтным и растительным мотивам роднит его с Сассеттой и проявилась в его творчестве даже смелее.

Вероятно, что рука об руку с Сассеттой работал и молодой **Веккьетта** (настоящее имя – Лоренцо ди Пьетро, около 1410-1480 гг.), когда они оба участвовали в оформлении капеллы Распятия в соборе Гроссетто для епископа Казини: Веккьетта делал скульптуру – распятие, а Сассетта работал над живописным алтарем[552]. Сассетта к тому моменту уже был знаком с заказчиком, который ранее выступил советчиком Людовики Бертини при создании алтаря Богоматери Снежной (тогда в результате их «сотрудничества», напомним, появился уникальный по своей программе

[551] Mackenzie H.F. Panels by Giovanni di Paolo of Siena (1403-1483) // Bulletin of the Art Institute of Chicago. – 1938, Vol. 32, №7. – P.108; Brandi C., Pope-Hennessy J. Giovanni di Paolo // The Burlington Magazine for Connoisseurs. – 1947, Vol. 89, №532; Dixon L.S. Giovanni di Paolo's Cosmology // The Art Bulletin. – 1985, Vol. 67, № 4; Pope-Hennessy J. Giovanni di Paolo // Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1988, Vol.46, №2; Pope-Hennessy J. Paradiso: the illuminations to Dante's Divine comedy by Giovanni di Paolo. – New York, 1993.

[552] Подробнее о капелле для кардинала Казини см. в разделе нашей диссертации 3.4.3.1., посвященном алтарю Богоматери с черешней.

алтарь). Можно полагать, что опытный мастер с именем порекомендовал своему патрону такого скульптора, чья эстетика была ему близка. По ходу работы они подружились, добрые отношения сохранились и по возвращению в Сиену, и после смерти Сассетты: наследники художника обратились именно к Веккьете, чтобы он оценил стоимость работы Сассетты над его последним, незавершенным заказом (росписи Порта Романа)[553].

Творческий путь Веккьетты был значительно дольше, чем путь Сассетты, но он сохранил те принципы, которые были близки Стефано ди Джованни: утонченность поздней готики он совмещал в своих произведениях с соответствием законам перспективы и правдоподобной передачей трехмерного пространства. Векьетта был одним из самых ярких сиенских мастеров середины-второй половины XV века. Он работал и как живописец-монументалист, и как скульптор; сохранилось также несколько полиптихов его работы. Его мастерская получала ответственные заказы: Веккьетта выполнил росписи для сиенского госпиталя Санта Мария делла Скала (1445 г., «Видение св. Сороре») и баптистерия сиенского Дуомо (1450-1453 гг., цикл на сводах на темы «Символы веры», «Пророки», «Сивиллы», фрески на сводах «Избиение Христа», «Путь на Голгофу»). Веккьетта как мастер более молодого поколения чутко реагировал на импульсы, шедшие от искусства флорентинцев, трактуя их в более резкой, подчас по-готически изломленной манере, особенно работая в бронзе; в станковых живописных работах же («Богоматерь с Младенцем и святыми», 1457 г., галерея Уффици, Флоренция; «Вознесение Богоматери», 1462 г., кафедральный собор Санта-Мария-Ассунта, Пиенца) ориентация на искусство Сассетты позволила ему сохранить поистине сиенскую сдержанность и мягкость при всем стремлении к освоению новаторских приемов.

[553] Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p. – p. 162.

На фоне активной деятельности мастерской Сассетты, объединившей хорошо обученных живописцев, сиенские художники начали все чаще прибегать к сотрудничеству. Известно о совместной работе Джованни ди Паоло и Сано ди Пьетро в середине 1440-х годов над алтарем для *Compagnia San Francesco* (не сохранился)[554], Веккьетты и Сано ди Пьетро («Благовещение», 1439 г., Дуомо, Сиена)[555], Веккьетты и Пьетро ди Джовани д`Амоброджо в 1445 году (расписной релиеварий для Оспедале Санта Мария делла Скала, сейчас хранящийся в сиенской Национальной пинакотеке), Сано ди Пьетро и мастера Оссерванца («Св. Георгий, поражающий дракона», 1440-1470 гг., Епархиальный музей, Провенцано)[556], есть предположения о совместной работе Сано ди Пьетро и Доменико ди Бартоло («Мадонна Смирение», 1440-е гг., Бруклинский музей)[557]. Подобные временные объединения (или *compagnie*) в Сиене традиционно вырастали из совместной работы в мастерской или взаимодействия учителя и ученика (например, Симоне Мартини и Липпо Мемми, Луки ди Томмэ и Никколо ди Сер Соццо).

При этом примечательно, насколько отличается подход Стефано ди Джованни, открытого к новшествам и умело адаптировавшего их к своему художественному языку, от того, как работали его ученики: они или прочно опирались на ту линию, что была уже заложена в истории сиенского искусства Сассеттой, или уходили в архаизацию, тяготея к истокам сиенской школы. Мастера следующего поколения, работавшие уже во второй половине XV века, все больше устремлялись в сторону вторичного использования идей и образов, зародившихся в других художественных школах (преимущественно, во флорентийской и отчасти феррарской), не

[554] King E.S. Notes on the Paintings by Giovanni Di Paolo in the Walters Collection. The Art Bulletin, vol. 18, No. 2б 1936, pp. 214-239.
[555] van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. Hague, Martinus Nijhoff Ed., 1927. 624 p. – pp. 466-468.
[556] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p. – p.139.
[557] Ibid, pp.139-141.

переосмысляя их. В то же время, Пьеро делла Франческа, познакомившийся с творчеством Стефано ди Джованни на примере одного из самых значимых и показательных для карьеры сиенского мастера произведений, алтаря для Борго Сан Сеполькро, смог почерпнуть из него уникальные, свежие, новаторские решения, вплести их в канву своего творчества и развить их.

Для сиенской школы живописи в принципе была характерна стабильность, устойчивость эстетических предпочтений. Даже Сассетта, самобытный художник, освоивший и впитавший прогрессивные веяния раннего кватроченто более полно и осмысленно, чем какой-либо другой его сиенский современник, сохранил приверженность традиции. Со временем он стал отказываться от экспериментов в пользу архаичных живописных приемов и схем, так как они обладали большей востребованностью у его заказчиков, и лишь деликатно вплетал в привычные и узнаваемые образы нюансы, вдохновленные произведениями флорентийских и североевропейских мастеров.

Следом за Сассеттой и его ученики, которые, бесспорно, многое у него позаимствовали, стали в большей степени ориентироваться на исконные предпочтения сиенских заказчиков и местный художественный вкус и развивали не самые смелые и новаторские решения учителя, но склонялись в сторону архаизации и готицизации стиля. При этом живописец из другого города, наделенный исключительным талантом, Пьеро делла Франческа, смог разглядеть в алтаре св. Франциска и благородство композиции, и геометрическую строгость и выверенность масштабного целого, и выразительную силу нюансированных серых и небесных оттенков, и сочетание меланхоличных пейзажей с живым повествованием, и должную меру характерности и типизации в изображении персонажей, возведя эти принципы в своем творчестве в абсолют. Эти черты прослеживаются уже в золотофонном алтаре Пьеро «Мадонна делла Мизерикордия» (1442-1462 гг., Городской музей, Борго Сансеполькро). Мы вовсе не предлагаем видеть в Пьеро делла Франческа последователя или

поклонника Стефано ди Джованни, однако полагаем немаловажным отметить, что именно он был тем единственным мастером, кто развил в своем творчестве главные эстетические достоинства Сассетты.

Тем не менее, боттегу Стефано ди Джованни можно смело называть его школой, ведь Сассетта последовательно и успешно воспитывал себе помощников и смену. Это уникальное для сиенской школы живописи XV века явление может стать темой для отдельного масштабного исследования, которое требует изучения не только корпуса работ всех мастеров, обучавшихся у Стефано ди Джованни, но и значительного объема документов. Однако мы посчитали необходимым наметить векторы этого потенциального исследования, назвав основных представителей сиенской живописи, которых мы полагаем выходцами из боттеги Сассетты или мастерами, особенно попавшими под влияние Сассетты, и обозначить те способы, которыми они взаимодействовали с наследием учителя и между собой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Место Стефано ди Джованни да Кортона в сиенской школе живописи велико и уникально. Его творчество последовательно отразило изменения в настроениях его родного города; в нем воплотились тонко прочувствованные им местные живописная традиция и темперамент. В то же время, в творчестве Сассетты отчетливо проявились черты, связанные с магистральными художественными тенденциями его времени: как интернациональной готикой, так и новым флорентийским искусством, основанном на принципах натуроподобия и линейной перспективы. В его произведениях переплетаются архаизм и дух эксперимента, готовность к творческому поиску. Умело адаптируя традиционные художественные приемы в зависимости от своего замысла, осознанно анализируя наследие прошлого и новое искусство, Сассетта, который был вхож в круг богатых и образованных сиенцев, являлся подлинно ренессансным по духу мастером.

Принципиально неверно называть все сиенское искусство первой половины XV века позднеготическим. Оно, как отмечал Энцо Карли, «естественным образом» произошло из готики, «культуры, которая, несмотря на всю ее вариативность, была общей для всей Европы, и которая обрела в сиенцах одних из самых тонких и гениальных интерпретаторов, вплоть до того, что в определенный момент их искусство слилось с ней воедино, с единичными исключениями, когда некоторые из них попадали под очарование Флоренции»[558], но, двигаясь в собственном неспешном темпе, развивалось в направлении, которое диктовали вкусы эпохи – постепенно все отчетливее соответствуя флорентийским образцам. Поколение художников, следующее за Сассеттой и во многом воспитанное на его произведениях, позволило отдельным элементам его художественного языка закрепиться в сиенской живописи. К их числу

[558] Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p. – p. 180.

можно отнести Сано ди Пьетро, круг мастеров, обозначаемых как «Мастер Оссерванца», Джованни ди Паоло и некоторых других художников.

Последнее поколение кватрочентистов, к которому принадлежали, например, Франческо ди Джорджо Мартини и Маттео ди Джованни, уже гораздо в меньшей степени ориентировалось на сиенские каноны, и все больше стремилось слиться с искусством, формировавшимся за пределами их родного города (и Дж.Б. Кавальказелле мог бы счесть их прогрессивными[559]), однако делали это малоуспешно и теперь оставляют ощущение глубокой вторичности, которая в итоге привела сиенскую школу живописи к размыванию и окончательному распаду. Разительным контрастом им выступает сложное и разнообразное творчество Стефано ди Джованни.

Эволюция искусства Сассетты на протяжении его творческой активности представляет особый интерес. Начинавший как подмастерье одного из успешных художников (как мы предполагаем, Паоло ди Джованни Феи) в городе, переживавшем последствия экономической, демографической и художественной катастрофы, Сассетта, благодаря своей любознательности, готовности продолжать учиться не только у своих соотечественников-предшественников, умению прислушиваться к заказчику и творчески выполнять поставленные перед ним задачи, смягчая иконную строгость традиционных образов элементами жанровости и тщательно выполненными декоративными деталями, смог стать ведущим мастером своего города.

Показательно, правда, что, изначально нацеленный на адаптацию новых веяний в искусстве и активно экспериментировавший, к позднему этапу своего творчества Сассетта пришел к более консервативному, сдержанному стилю и к самоцитированию, репродуцированию ранее разработанных композиционных схем и декоративных решений, что было

[559] Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Vol.V. The Umbrian and Sienese masters of the fifteenth century. - London, John Murray Albemarle Street, 1914. 528 p. - p. 139

обусловлено, скорее всего, характером спроса и эстетическими приоритетами сиенской публики. Тем не менее, на протяжении всей своей карьеры он сохранил способность к аналитическому подходу к искусству и творческим опытам, а также интерес к нарративной живописи.

Следуя одной из поставленных нами целей – проследить эволюцию творчества Стефано ди Джованни, мы предлагаем выделять следующие три этапа творческой жизни художника:

1. **Период освоения канонов и техник** (1423-1430 гг.)

В начале своего творческого пути Сассетта следовал привычным идеалам сиенской школы, повторял наиболее распространенные композиции и приемы, восходящие к славе сиенского треченто. Хотя до наших дней сохранилось только одно живописное произведение, относящееся к этому этапу, алтарь Евхаристии (1423-1426 гг.), значительность и масштаб этого памятника позволяют судить о нем как о своеобразном итоге ученичества и одновременно – этапной работе, в которой почерк мастера уже сформирован и завоевана определенная репутация. Кроме того, исследователи сходятся на том, что к концу 1420-х годов Сассетта посетил Флоренцию, где увидел приемы нового, подлинно ренессансного, искусства и мог познакомиться с некоторыми ведущими мастерами. Результаты этого путешествия сказались на следующем этапе его творчества.

2. **Период творческих экспериментов** (1430-1436 гг.)

Первый же заказ, осуществленный Стефано ди Джованни в 1430-е гг., демонстрирует его готовность уклониться от строгого следования традиционным для сиенского искусства решениям в сторону большей свободы и экспериментов, интерпретировать приемы, заимствованные в других художественных школах. За короткий, но необычайно продуктивный период художник освоил новые композиции и формы: в алтаре Мадонны делла Неве (1430-1432 гг.) он обратился к прогрессивному формату прямоугольного алтаря с пределлой, только набиравшему

популярность во Флоренции; причем круговое расположение фигур и изображение пола в перспективном сокращении позволили Сассетте создать на его центральной створке эффект единого пространства. В пределле же мастер уделил особое внимание пейзажному фону, который станет одним из средств эмоциональной выразительности в его живописи; единой линией горизонта он объединил ячейки, в которых развивается нарратив. Кроме того, в эти годы Стефано ди Джованни предложил эксперименты в области интерпретации сравнительно редких для сиенского искусства религиозных сюжетов (например, Поклонение волхвов и Оплакивание Христа); сюжеты традиционные получали у него не вполне типичное для сиенской живописи прочтение.

Тогда же мастер впервые обратился к формату малых алтарей, который становился все более востребованным у сиенских заказчиков; особое место в этом жанре в творчестве Сассетты занимает иконография Богоматери Смирение, введенная в обиход сиенского искусства еще Симоне Мартини, но перенесенная Стефано ди Джованни в сферу моленных образов. Эти образы коррелировали с произведениями сиенского треченто, любимыми публикой, исполнялись в соответствии с нарядной готической эстетикой – неудивительно, что новая иконография оказалась чрезвычайно востребованной, и в дальнейшем мастерская Сассетты в значительной степени была сосредоточена на ее тиражировании. Параллельно Стефано ди Джованни продолжал работать над различными вариациями богородичных образов («Благовещение», «Вознесение Богоматери», «Мадонна с черешней»), что сообразуется с общими культовыми установками Сиены.

Хотя на протяжении первой половины 1430-х годов Сассетта много взаимодействовал с частными заказчиками, в большинстве случаев создавая небольшие алтарные образы для домашнего поклонения, к этому же периоду также относятся и крест для церкви Сан Мартино, и Санта Мария делла Неве – масштабный алтарный образ, заказанный для капеллы в сиенском Дуомо, и, алтарь «Поклонение волхвов», который, как мы

предполагаем, был заказан сиенским банкиром Джованни Ди Гуччио Бикки. Произведения Сассетты, относящиеся к этому периоду, отличаются эмоциональной нарративностью.

3. **Консервативный период успеха, умеренности, преданности традициям и вере** (1436-1450 гг.)

Ко второй половине 1430-х годов творчество Стефано ди Джованни стало более консервативным и зрелым. Мастер более основательно погрузился в тот духовный и художественный контекст, в котором выросли адресаты его работ и он сам. На этом этапе значительное место в его творчестве по-прежнему занимало развитие иконографического типа Богоматери Смирение. Совместно с его боттегой, Сассетта неоднократно воспроизводил его в ряде однотипных по своей структуре произведений, придавая им то более торжественный, то более лиричный характер. Тем самым Сассетта продолжил местную традицию тиражирования богородичных икон и, в то же время, сделал продукцию своей мастерской еще более востребованной и коммерчески успешной. Впоследствии эта иконография стала новым «каноном» для местной художественной школы. Кроме того, Стефано ди Джованни был среди первых сиенских художников, кто изобразил св. Бернардина Сиенского – еще до канонизации проповедника в 1450 году. Сассетта внес значительный вклад в формирование его иконографии – первой по-настоящему реалистической, почти портретной формы изображения святого.

Тяготение зрелой манеры Стефано ди Джованни к умеренности и даже некоторый пассеизм может объясняться более плотным взаимодействием с частными заказчиками и стремлением соответствовать их запросам. Кроме того, есть вероятность, что с возрастом художник стали глубже интересовать богословские вопросы и волновать духовные истины. Подтверждением тому является грандиозный алтарь для Борго Сансеполькро. Экстатический центральный образ св. Франциска демонстрирует отказ художника от чрезмерной нарядности и прихотливой

украшенности в пользу подлинной драгоценности и большей эмоциональной выразительности.

В художественной практике Сассетты отразились все возможные формы патроната и жанры религиозной живописи: и масштабные полиптихи со сложной программой, заказанные цеховыми корпорациями и монастырями (Алтарь Евхаристии, алтарь для Борго Сансеполькро), и малые домашние алтари, и частные представительские алтари (как алтарь Богоматери Снежной и др.), и почетные коммунальные заказы (павименто Сиенского собора, роспись Порта Романа и др.). Во всех случаях Стефано ди Джованни гибко взаимодействовал с заказчиками, отвечал их требованиям, но, как стоит думать, не был безучастным не только к чисто визуальной, но и к программной составляющей живописных ансамблей. Этот формат взаимоотношений между художником и заказчиком, когда донаторы прислушивались к мнению художника и совместно с ним продумывали программу будущего алтаря, даже во Флоренции стал распространенным ближе к середине XV века. Для более консервативной Сиены пример Сассетты в первой половине кватроченто и вовсе был уникален. Сотрудничество Стефано ди Джованни с вдовой Людовикой Бертини, кардиналом Антонио Казини, банкиром Джованни ди Гуччио Бикки и с другими частными патронами, мужчинами и женщинами, подтверждает его умение оправдывать ожидания заказчиков, но не изменять собственным художественным принципам.

В творческом наследии Сассетты еще остаются лакуны: доски, ожидающие своей атрибуции, части полиптихов, которые могут быть обнаружены, соотнесены или прольют свет на другие заказы мастера. Однако даже на основании той научно подтвержденной информации, которой мы располагаем к сегодняшнему дню, можно сделать ряд новых предположений. В ходе исследования мы предприняли ряд реконструкций не сохранившихся или дошедших до наших дней во фрагментарном виде произведений Сассетты. Во-первых, мы предполагаем, что на центральной

доске алтаря Евхаристии (1423-1426 гг.) располагался редкий образ вознесения дароносицы ангелами, распространенный скорее на севере Европы и свидетельствующий о прямом влиянии заальпийской культуры на сиенское искусство в XV веке. Также мы реконструируем Распятие (1433 г., фрагменты – в коллекции Киджи-Сарачини, Сиена) на основании других работ Сассетты и его ближайших учеников на тот же сюжет.

Мы смогли уточнить датировку (1433-1435 гг.) и реконструировать общий вид и обстоятельства создания алтаря «Поклонение волхвов» («Путешествие волхвов» – музей Метрополитен, Нью-Йорк, «Поклонение волхвов» – коллекция банка Монте деи Паски да Сиена, палаццо Киджи-Сарачини, Сиена). Мы предлагаем видеть в нем частный домашний моленный образ, редкого прямоугольного формата, заказанный в честь рождения наследника Джованни ди Гуччо Бикки. Мы предложили реконструкцию алтаря Мадонны Смирение (середина 1430-х гг., «Мадонна Смирение», Государственные музеи Берлина, образы свв. Маргариты и Апполонии, Национальная художественная галерея, Вашингтон, сцена Благовещения, разделенная на две отдельные панели, Художественный и исторический центр Фрик, Питтсбург) – подобная компоновка была предложена впервые в истории изучения наследия Стефано ди Джованни.

Нами было подтверждено авторство Сассетты по отношению к миниатюрам для так называемого «Римского молитвослова» (Городская библиотека, Сиена, конец 1420-х гг.), до сих пор считавшегося его произведением под вопросом. Основанием для атрибуции стала композиционная и стилистическая близость к другим произведениям художника на сюжет Распятия. В то же время, мы опровергаем предположение о том, что доски со св. Николаем (Лувр, Париж) и св. Антонием-аббатом (коллекция банка Монте деи Паски, Палаццо Киджи-Сарачини, Сиена), выполненные в середине 1430-х годов, могли относиться к одному и тому же полиптиху, алтарю Петрони. Мы также отрицаем, что к алтарю Петрони относятся выполненные в то же время фрагменты

«Благовещения» (Архангел Гавриил, Музей религиозного искусства Мареммы; Богоматерь, Художественная галерея Йельского университета, штат Коннектикут), хотя признаем, что эти два образа – парные и составляли одну композицию.

Для алтаря «Богоматерь с черешней» (1435-1437 гг., Музей археологии и искусства Мареммы и епархиальный музей сакрального искусства, Гроссето) мы уточнили датировку и впервые в историографии дали анализ иконографического решения этого богородичного образа в контексте ансамбля, для которого он был создан по заказу кардинала Казини: специфический атрибут, ягоды черешни в руках Матери и Сына, символически дополнял программу капеллы Распятия и придавал камерному и лирическому, на первый взгляд, алтарю страстн*о*е звучание.

Алтарь для Борго Сансеполькро (1437-1444 гг.), подробно изученный международным коллективом ученых, был рассмотрен нами с целью уточнения иконографических и формальных параллелей между отдельными его панелями и деталей, которые не были упомянуты исследователями, но могут свидетельствовать о глубокой набожности Стефано ди Джованни да Кортона и даже о его образованности. Мы надеемся, что сможем привлечь больше внимания к творчеству этого художника, недооцененного в отечественной историографии, тем более, что два фрагмента из полиптиха св. Франциска, знакового для тосканской живописи середины-второй половины XV века, хранятся в собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина (образы свв. Лаврентия и Стефана).

Сассетта тонко чувствовал сиенский темперамент – «более мистический и восторженный, чем во Флоренции»[560] – и отразил его в своих работах, которые заслужили признание и любовь его соотечественников. Одновременно утонченные, элегантные и наполненные очаровательными жизненными деталями, его произведения отличаются декоративностью, повествовательной живостью, лиризмом и «показывают, что художник

[560] Sutton D. The Art of painting in Florence & Siena from 1250 to 1500. 1965, Wildenstein. – p.20.

способен быть одновременно и современным, и сиенцем»[561]. Многие детали произведений Стефано ди Джованни не только дополняют их нарядный, праздничный облик, но и позволяют точнее определить время их создания: так, не ранее середины 1430-х годов Сассетта изменил начертание гравированных нимбов – он стал дополнять их расходящимися лучами, обозначающими сияние.

Одной из оставленных Сассеттой загадок можно назвать парадокс его банкротства. Стефано ди Джованни да Кортона был успешным и востребованным мастером с мастерской, не испытывавшей недостатка в заказах. Одна из его последних работ – алтарь для Борго Сансеполькро, за который мастер получил феноменальные для тех времен и для провинциальных заказов 510 флоринов. Почему же после его смерти его вдова, не в силах расплатиться с долгами супруга, была вынуждена объявить о банкротстве?

Наиболее вероятным объяснением кажется то, что Сассетта, неравнодушный к качеству живописи и материалов, которые использовались при ее создании, тратил значительные суммы на закупку лучших из доступных ему пигментов, стоивших немало – особенно в случаях, когда их привозили из дальних стран, или они добывались из драгоценных камней и металлов. Высокий стандарт качества задавался при исполнении и масштабных храмовых заказов, и небольших образов для частного благочестия. Так же много Стефано ди Джованни инвестировал в своих учеников, многие из которых впоследствии выросли в заметных, даже прославленных сиенских художников, в том числе, в собственного сына – обучая, обеспечивая их работой, общаясь с потенциальными заказчиками, закупая качественные материалы и инструменты, и, кроме того, вероятно, по-семейному поддерживая своих учеников в трудные минуты. Система взаимодействия Стефано ди Джованни и его боттеги была близка к

[561] Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. 401 p. – p. 114.

флорентийской модели, что подтверждает подлинно ренессансный характер его творчества. Из мастерской Стефано ди Джованни вышли значимые сиенские мастера – такие, как Сано ди Пьетро, но сохранились и многочисленные работы неизвестных художников, явно воспитанных в его боттеге или ориентирующихся на его творчество. Более того, один из самых известных и пленительных «анонимных» мастеров сиенского кватроченто, Мастер Оссерванца, чьи работы ранее атрибутировали в пользу Сассетты, как мы считаем, являлся на самом деле несколькими учениками Стефано ди Джованни.

Значение Сассетты для сиенского искусства было столь велико, что даже ученики его учеников сохранили интонацию, которая впервые появилась в творчестве Сассетты. Однако желание совместить ориентацию на созданные им типы со следованием флорентийской моде второй половины XV века не приводило к органичному синтезу. Наиболее наглядным примером может послужить сопоставление алтаря Богоматери Снежной Сассетты и алтаря Маттео ди Джованни из сиенской церкви Санта Мария делла Неве на тот же сюжет. Композиция, состав изображений в пределле – все переосмыслено Маттео ди Джованни (1435-1495 гг.). В самой композиции прослеживаются почтительные реверансы в сторону сиенского наследия, не только произведений Сассетты, но и «Маэсты» Дуччо; но попытка соединить их с принципами ренессансной алтарной картины привела к неубедительному и неловкому результату. Мы полагаем, что слова Бернарда Бернсона о новом этапе развития сиенской школы живописи, который он связывал с именами Веккьетты, Нероччо де Ланди, Маттео ди Джованни и другими, условно говоря, последователями Сассетты, применимы скорее к художнику-герою нашего исследования: «В Сиену таинственно и бесшумно проникали новые зрительные образы и новое чувство красоты, хотя им и пришлось просачиваться через ее высокие

и хмурые стены. И когда это произошло, новые идеи переплелись с сиенской линеарностью, живописной фактурой и декоративными эффектами»[562].

Гибкий подход Стефано ди Джованни к композиционным, иконографическим и декоративным решениям, его готовность воспринимать новые веяния извне и творчески использовать непривычные приемы и, в то же время, верность самому духу изящной и драгоценной местной живописной традиции, сыграли существенную роль в том, что сиенское искусство XV века из застойного и упадочного на несколько десятилетий вновь стало интересным и самобытным художественным явлением.

[562] Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., Б. С. Г.-ПРЕСС, 2006. 559 с. – раздел vi.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

1. «Цветочки Святого Франциска Ассизского» https://religion.wikireading.ru/28319 (дата обращения: 18.05.2020).
2. Bernardino da Siena. Prediche volgari sul Campo di Siena, 1427. Ed. C. Delcorno, 2 vols., Milan, 1989
3. Carapelli A.M. Notizie delle chiese e cose riguardevoli di Siena (1718), Biblioteca Comunalr di Siena, MS B.VII.10, fol.32v
4. Documenti per la storia dell`arte Senese raccolti e illustrati dal dott. Gaetano Milanesi. Tomo 2. Secoli XV e XVI. Siena presso Onotato Porri 1854. 482 p.
5. Fr. Thoma de Celano. S. Francisci Assisiensis: vita et miracula. Roma, Desclée, Lefebure et soc., 1906 [1257]. 481 p.
6. Giovan Girolamo Carli G.G. Notizie di Belle Arti estratte da vari libri (1768), BCS, ms C.VII.20, ff. 81r-82r.
7. Polidori F.-L. Statuti Senesi. Scritti in volgare ne`secoli XIII e XIV. I. – Bologna, 1863.
8. Гиберти Л. Commentarii: Записки об итальянском искусстве. Перевод, примечания и вступительная статья Андрея Губера. — Москва: Изогиз, 1938. 104 с.
9. Иаков Ворагинский. Золотая легенда. Том 1. – М.: Издательство францисканцев, 2017. 527 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Художник и заказчик // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М., 1939.
2. Анисимова В.Е. Предметная среда в картинах итальянских художников XV века // Вопросы искусствознания, VIII. – М.,1996, №1. – С. 251-269.
3. Арасс Д. Деталь в живописи [1992]. – СПб., 2010.

4. Арган Дж. К. История итальянского искусства [1968]. – М., 1990.
5. Арган Дж.К. История итальянского искусства. – М.: Радуга, 1990, 239 с
6. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989.
7. Баткин Л.М. О сущности борьбы гвельфов и гибеллинов в Италии // Из истории трудящихся масс Италии. – М., 1959.
8. Баткин Л.М. Период городских коммун // История Италии. Под ред. акад. Д.Сказкина. В 3 т.Т.1. – М.,1970;
9. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., Б. С. Г.-ПРЕСС, 2006. 559 с.
10. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. – М., 2002.
11. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения [1878]. – М.: Лики культуры,1996, 591 с. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии - М., 1997.
12. Бутовченко Ю.А. «Поклонение волхвов» во флорентийской живописи XV века // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы. М., 2016.
13. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих [1550]. - М., 1956-1971.
14. Варбург А. Великое переселение образов [1902-1929]. - СПб., 2008.
15. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. - М., 1977.
16. Воскобойников О.С. Итальянские города между империей и папством Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т.4. // Extra muros. Город, общество, государство. - М., 2000.
17. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. - М., 1986.
18. Головин В.П. Мир художника Раннего Итальянского Возрождения. – М., Новое литературное обозрение, 2003. 288 с.
19. Гращенков «Суждение глаза» в теории и практике итальянского Возрождения // История и историки искусства. Статьи разных лет. - М.,

2005. - С. 220-252.

20. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996. – в 2 т., 848 с.
21. Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. - М., 1996.
22. Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // История и историки искусства. Статьи разных лет. - М., 2005. 665 с.
23. Гращенков В.Н. Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения, 1-2 //Советское искусствознания' 75. - М., 1976. С. 132-157; Советское искусствознание' 76. - М., 1976, №1. - С. 113-136.
24. Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. - М., 2005
25. Гращенков В.Н. Итальянская портретная живопись раннего Возрождения и Нидерланды // Лазаревские чтения. - М., 2008
26. Гращенков В.Н. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание. – 1986, №21. – С.254-276.
27. Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991. 294 с.
28. Данилова И.Е. Искусство и зритель в Италии 15 века. Советское искусствознание `79 - М., 1979 - С.88-104.
29. Данилова И.Е. Итальянский город XV века. Реальность, миф, образ. - М., 2000.
30. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения [1927-1928]. - М., 1978.
31. Дмитриева М. И. Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. - СПб., 2013.
32. Дмитриева М.И. Городские хроники Сиены XIV-XV вв. о социально-политическом развитии города. Дисс…канд. истор. наук. - СПб., 2007.

33. Католическая Энциклопедия. М., Издательство францисканцев, 2005. Т. 2 (И-Л). 1000 с.
34. Киттс Дж. История Италии. - М., 2012.
35. Климанов Л.Г. О художественных подражаниях сиенским "tavolette dipinte" из коллекции Н.П. Лихачева // Вспомогательные исторические дисциплины РАН. – СПб., 1998. - С. 78-87.
36. Колпашникова Д. Волхвы и вельможи в произведениях Стефано ди Джованни да Кортона (Сассетты) // Вестник Московского университета. Серия 8: История. — 2018. — № 1. — С. 144–158.
37. Колпашникова Д. Д. Заказчица чуда. История Людовики Бертини и чудо Богоматери Снежной // Клио. — 2017. — № 12 (132). — С. 180–188.
38. Колпашникова Д. Д. К вопросу об атрибуции двух пейзажей из Сиенской пинакотеки. Сассетта как пейзажист // Актуальные проблемы теории и истории искусства - 2017 / Под ред. А. В. Захарова. — Т. 7. — Изд-во СПбГУ СПб, 2017.
39. Колпашникова Д. Д. Святой соотечественник. К вопросу о формировании иконографии святого Бернардина в сиенском изобразительном искусстве середины xv в // Клио. — 2018. — № 3. — С. 149–156
40. Колпашникова Д. Д. Трактовка сюжета Чудо Богоматери Снежной тосканскими художниками первой половины xv века: Сассетта и Мазолино да Паникале // Артикульт. — 2016. — № 23 (3-2016). — С. 41–46.
41. Котельникова Л.А. Феодализм и город в Италии в VIII-XV веках.- М., 1987.
42. Кустодиева Т.К. Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV - второй половины XVI веков. Каталог выставки. - СПб., 2002.
43. Лазарев В.Н. К истории ренессансного пейзажа. (Новый пейзаж Доссо Досси). // Труды Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. - М.-Л., 1939. С. 13-18.

44. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. - М., 1979.
45. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. [Т.] 1-2. - М., 1956-1959.
46. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. - М., 1972.
47. Муратов П.П. Образы Италии. Т.1. – М., Арт-Родник, 2008. 415 с.
48. Назарова О. А. Итальянские полиптихи конца XIII — начала XV века: от предмета культа к музейному экспонату // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 7 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 497–506.
49. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада [1960]. - М., 1998.
50. Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. - Л., 1982.
51. Петров М.Т. Полицентризм и итальянская культура в XIII-XVI вв. Городская культура: Средневековье и начало Пового времени. - Л., 1986.
52. Романчук А.В. Общественные идеи и представления в художественных образах Флоренции и Сиены второй половины XIV века. Автореф. дисс... канд. истор. наук. - СПб, 2001.
53. Ротенберг Е.И. Станковая картина итальянского Кватроченто. Типологические основы // Искусствознание, №2, 1999. – С.182-208.
54. Рутенбург В.И. Итальянский город от раннего Средневековья до Возрождения. Очерки. -Л., 1987.
55. Самарина М. С. Францисканские рукописи эпохи крестовых походов: встреча Франциска Ассизского с султаном Египта // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2007. №3-II. Сс. 78-83.
56. Самарина М.С. Символика волка в культуре: от Капитолийской волчицы до волка Франциска Ассизского // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2012. №4. Сс.216-223.
57. Смирнова И.А. Искусство Италии кон.XШ—XVI веков. - М., 1987.

58. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века. - СПб., 2003.
59. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто [1967]. - СПб., 2005.
60. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме [1959]. - М., СПб., 2001.
61. Alessi C. La pittura in Italia. Il Quattrocento. – Milano, 1987
62. Alessi C. Pandolfo Petrucci e l'Osservanza . - Firenze, Modena. 1984.
63. Alessi C., Martini L. Panis vivus. Arredi e testimonianze figurative del culto eucaristico dal VI al XIX secolo. Protagon editori toscani, Siena, 1994. 269 p.
64. Anderson J. Rewriting the history of art patronage. // Renaissance Studies. 1996. Vol. 10, No. 2, Women Patrons of Renaissance Art, 1300–1600. Pp. 129-138.
65. Angelini A., Bellosi L. Disegni italiani del tempo di Donatello / catalogo – Firenze, L.S. Olschki, 1986. - 147 p. – p. 34.
66. Angelini A., Bellosi L. Sassetta e I pittori tuscani tra XIII e XV secolo. Exh. cat., Palazzo Chigi-Saracini, Siena. Firenze: Edizioni S.P.E.S.,1986. 67 p.
67. Angiolini H. Dizionario biografico degli Italiani. Rome, 2000.Vol. LV. 900 p.
68. Arasse D. L`Annunciazione Italiana. Una storia della prospettiva. VoLo publisher s.r.l., Firenze, 2009. 382 p.
69. Arasse D. L`Homme en perspective. Les primitifs d`Italie. Editions Hazan, Paris, 2008. 335 p.
70. Arasse D. Saint Bernardin ressemblant: La figure sousble portrait // D. Maffei-P. Nardi / Atti del simposio internazionale cateriniano-bernardiniano (Siena,17-20 aprile, 1980). Siena, 1982. pp. 311-320.
71. Aronow G.S. A documentary history of the pavement decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506. Columbia University, 1985. 602 p.
72. Ascheri M. editor. Siena e il suo territorio nel Rinascimento. Edizioni il Leccio. 2000. 258 p.

73. Ascheri M. Per la storia del tessuto a Siena: qualche aspetto // Drappi, velluti, taffettà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio. Ciatti M. (a cura di). Exh.cat., NIE, Siena, 1994. 276 p.
74. Ascheri M. Renaissance Siena (1355-1559). - Siena, IPOC di Pietro Condemi, 1993. 132 p.
75. Ascheri M. Siena nel primo Rinascimento dal dominio milanese a papa Pio II. - Siena, 2010.
76. Ascheri M. Siena nel primo Rinascimento dal dominio milanese a papa Pio II. Siena, Pascal editrice, 2010. 96 p.
77. Ascheri M. Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico. - Siena, 1985
78. Ascheri M. Siena nella storia. - Cinisello Balsamo, 2000.
79. Ascheri M. Siena nella storia. - Cinisello Balsamo, 2000.
80. Baccetti B (A cura di). Cultura e università a Siena. Epoche, argomenti, protagonisti. Nouva immagine ed., Siena. 1993. 278 p.
81. Bacchi A., De Marchi A. La Galleria di Palazzo Cini. Dipinti, sculture, oggetti d`arte. Venezia, Marsilio Ed., 2016. 492 p. – p. 103.
82. Bacci M. Iconografia evangelica dalle origini al Concilio di Trento. Viviani editori S.r.l. 2009. 285 p.
83. Baert B. The Annunciation Revisted. 63-74pp // Critica d`arte. 2011, #47-48.
84. Bagnoli A., Bartalini R. Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450. Siena. Pinacoteca Nazionale, 16 luglio-31 dicembre 1987. Ex.cat. Centro Di, Firenze. 1987. 207 p.
85. Balestracci D., Piccinni G. Siena nel Trecento, assetto urbano e strutture edilizie. Firenze, 1977.
86. Banker J.R. The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, Vol. 4 (1991), pp. 11-58.
87. Banker J.R. The Program for the Sassetta Altarpiece in the Church of S. Francesco in Borgo S. Sepolcro // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, No. 4, 1991. Pp.11-58.

88. Barbagallo S. L`Annunciazione nell`Arte. Iconologia e iconografia del Rimorso e della Redenzione. Edizione Musei Vaticani, 2013. 124 p.
89. Barzanti R. Iconografia di Siena. Rappresentazione della Città dal XIII al XIX secolo. - Siena, 2006.
90. Battisti E. Cicli pittorici storie profane. Arti grafiche S.p.A. Cinisello, Milano, 1981. 224 p.
91. Baxandall M. Painting and experience in Fifteenth-century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford and New York: Oxford University Press, 1972. 183 p.
92. Baxandall M. Shadows and Enlightenment. Yale University Press, 1997. 224 p.
93. Becatti D. Maria e Siena: origine da un rapport d`amore. Edizioni Cantagalli, Siena, 1977. 71 p.
94. Beer M., Metje I., Straub K., etc. The Magi. Legend, art and cult. Hirmer, Munich, 2014.
95. Bellosi L. Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. - Milano, 1993.
96. Bellosi L. La pecora di Giotto. Torino, Einaudi, 1985. 219 p.
97. Bellucci R., Castelli C., Frosinini C., Israëls M. Il polittico di Sansepolcro. Studi sulla tecnica del Sassetta // OPD Restauro, No. 23 (2011), pp. 295-355.
98. Berenson B. Sassetta. Un pittore senese della leggenda francescana. Firenze, Electa Edditrice. 1946. 125 p.
99. Berenson B. A Sienese painter of the Franciscan legend. London, J.M. Dent & sons, ltd. 1909. 74 p.
100. Berenson B. Essays in the study of Sienese painting. – New York, 1918
101. Berenson B. Homeless paintings of the Renaissance. Thames and Hudson, 1969.
102. Berenson B. Italian pictures of the Renaissance. – Oxford, Clarendon Press, 1932. – 723 p.
103. Berenson B. Italian pictures of the Renaissance. central Italian and North schools. Vol.2. [1897]. – London, 1968;

104. Berenson B. Sassetta. Firenze, A. Malavasi Publ., 1946. 286 p.
105. Berenson B. The Central italian painters of the Renaissance. – New York and London, 1897.
106. Berenson B. The Central Italian Painters of the Renaissance. G. P. Putnam`s sons, the Knickerbocker press, 1909. 308 p.
107. Berenson B. Tramonto e crepuscolo: ultimi diari 1947–1958. Milano: Feltrinelli, 1966. 499 p.
108. Bernardini, S. Magia dell'Amiata in un dipinto del Sassetta// Amiata storia e territorio. Siena, 2000. Pp. 33-35.
109. Berthod B., Hardouin-Fugieur E. Dictionnaire iconographique des Saints. Les editions de l`Amateur, Paris, 1999. 433 p
110. Betti M., Frostini C., Refice P. Ripensando Piero della Francesca il Polittico della Misericordia di Sansepolcro. Storia, studi e indagini tecnico-scientifiche. Edizioni Firenze, 2010. 237 p.
111. Billinge R.Some panels from Sassetta's Sansepolcro altarpiece' revisited //National Gallery Technical Bulletin, №30. 2009, pp.8-25.
112. Bolzoli L. The Web of Images. Vernacular Preaching from its Origins to St Bernardino da Siena. UK or USA, Ashgate, 2004. 220 p.
113. Bomford D. ed. Art in the making: Italian painting before 1400. Ex.cat., London: National Gallery, 1989. 225 p.
114. Boskovits M. Il gotico senese rivisitato: proposte e commenti su una mostra, 1983 // Arte cristiana . - Milano . - 1983. - N.S. 71.1983, 259-276.
115. Boskovits M. Italian Paintings of the Fifteenth Century. – Washington, 2003.
116. Braham A. Reconstructing Sassetta's Sansepolcro Altar-Piece // Burlington Magazine, Vol. 120, No. 903, Special Issue Devoted to the Italian Quattrocento (Jun., 1978), pp. 386+388-392.
117. Brandi C. Aria di Siena. I luoghi, gli artisti, i progetti. - Roma, 1986.
118. Brandi C. La Regia pinacoteca di Siena. Ex. Catalogue. – Roma: La Libreria dello Stato, 1933. 383 p.
119. Brandi C. Quattrosentisti senesi. – Milano, Ulrico Hoepli-ed. 1949. 248 p.

120. Brandi C. Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull`arte. - Milano, 2006.
121. Brandi, C. Aria di Siena. I luoghi, gli artisti, i progetti. - Roma, 1986;
122. Brandmüller W, Das Konzil von Pavia-Siena 1423-1424, Paderborn: Verlag Schöningh, 2002.
123. Burchardt T. Siena. The city of the virgin. - London, 1960.
124. Burchardt, T., Brown M.M. Siena. The city of the virgin. – London, Oxford University Press, 1960. 136 p.
125. Burke P. Culture and Society in Italy 1420-1540. London, B.T. Bastford Ltd., 1972. 341 p.
126. Buscaroli R. La pittura di paesaggio in Italia. Società tipografica Mareggiani, Bologna, 1935. 545 p.+ill.
127. Caciorgna M. Il naufragio felice. Studi di filologia e storia della tradizione classica nella cultura letteraria e figurative senese. - Spezia, 2004.
128. Caciorgna M. Siena. Cattedrale, cripta, baptistero. Virginis templum. Sillabe, Siena, 2013. 190 p.
129. Caciorgna M., Guerini R. Il pavimento del Duomo di Siena. - Siena, 2004.
130. Caciorgna M., Guerini R. La virtu figurata. Eroi ed eroine dall`antichita` nell`arte senese tra Medioevo e Rinascimento. - Siena, 2003.
131. Caleca A. a cura di. Lo storico dell`arte ben temperato. Studi in memoria di Enzo Carli. Pacini editori, Pisa, 2013. 190 p.
132. Campbell C. J. The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace // The Art Bulletin, Vol. 83, No. 2, 2001, pp. 240-258.
133. Campbell L. Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries. Yale University Press, New Haven and London. 1990. 290 p.
134. Cannon J., Vauchez A. Margherita of Cortona and the Lorenzetti. Sienese art and the Cult of a Holy Woman in Medieval Tuscany. – The Pennsylvania State University Press, 1999. 277 p.
135. Cardini F., Cassandro M., Cherubini G. Banchieri e mercanti di Siena. De Luca editore S.r.l., Roma, 1987.

136. Carli E. Arte senese e arte pisana. -Turino, 1996.
137. Carli E. Dipinti senesi del contado e della Maremma. Electa ed., Milano. 1955
138. Carli E. I capolavori dell`arte senese. Electa ed., Firenze. 1947.
139. Carli E. I pittori senesi. - Milano, 1970;
140. Carli E. La pittura senese. Electa editrice, Milano, 315 p.
141. Carli E. Le tavolette di biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena. - Florence, 1950;
142. Carli E. Sassetta e il maestro dell`Osservanza. – Milano, Aldo Martinello editore, 1957.120 p.
143. Carli E. Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece // The Burlington Magazine, Vol. 93, No. 578 (May, 1951), pp. 145-152.
144. Carli E. Sienese painting. Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1956. 112 p.
145. Carlotti M. Ante gradus. Quando la certezza diventa creativa. Gli affreschi del Pellegrinaio di Santa Maria della Scala a Siena. - Firenze, 2011
146. Casanova E. La donna senese del Quattrocento nella vita privata // Bulletino senese di storia patria. - 1901, №8. - P.3-93.
147. Catoni G., Piccini G. An illustrated history of Siena. - Pisa, 2008.
148. Catoni G., Piccini G. An illustrated history of Siena. - Pisa, 2008.
149. Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Vol.3. The sienese, umbrian and North italian schools [1886-1908]. - London, 1908.
150. Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. A history of painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Vol.V. The Umbrian and Sienese masters of the fifteenth century. - London, John Murray Albemarle Street, 1914. 528 p.
151. Cavalcaselle G.B., Crowe J.A. Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI [1853]. - Firenze, 1902;
152. Cavallero D.C. Lo Spedale di Santa Maria della Scala. Vicenda di una commitenza artistica. - Pisa, 1985

153. Cecchini G., Neri D. The palio of Siena. - Siena, 1958.
154. Ceppari M.A. Archivio di stato. Siena. Museo delle Biccherne. Betagamma ed., Viterbo. 2008. 95 p.
155. Chambers D. S. Review on L'Ascesa al potere di Pandolfo Petrucci il Magnifico, signore di Siena (1487-1500) by Shaw C., Ascheri M., Solfaroli Camillocci D. // The English Historical Review. – 2003, Vol. 118, №475. - P.197-198.
156. Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London: Macmillan, 1970. 220 p.
157. Chastel A. Histoire du retable Italien des origins à 1500. Paris, Editions Liana Levi, 2005. 126 p.
158. Chastel A. L'Art italien. – Paris, 1956.
159. Chastel A. La pala ou le retable italien des origines à 1500. Editions Liana Levi, Paris, 1993. 300 p.
160. Chelazzi Dini G. Five Centuries of Sienese Painting. From Duccio to the Birth of Baroque. - London, 1998.
161. Chelazzi Dini G. Il Gotico a Siena. - Firenze, 1977;
162. Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B. Pittura senese. – Federico Motta Edditore. Milano, 1997. – 471 p.
163. Christiansen K. Early Renaissance Narrative Painting in Italy // The Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1983, №2;
164. Christiansen K. Fourteenth-century Italian altarpieces. New York, The Metropolitan Museum of Art bulletin; 40,1982. Pp. 3-56.
165. Christiansen K. Notes on 'Painting in Renaissance Siena' // The Burlington Magazine, Vol. 132, No. 1044 (Mar., 1990), pp. 205-213.
166. Christiansen K. Sano di Pietro's S. Bernardino Panels // The Burlington Magazine. Vol. 133, №1060, 1991, pp. 451-452;
167. Christiansen K. Sano di Pietro`s Bernardino Panels // The Burlington Magazine, 1991. Vol. 133, No. 1060. Pp. 451-452

168. Christiansen K. Stefano di Giovanni called Sassetta // Gothic to Renaissance: European painting 1300-1600. Exh. cat. London; New York, 1988, p. 46-47.
169. Christiansen K. Three dates for Sassetta. // Gazette des beaux-arts, 6 (114).1989, pp.263-270.
170. Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. Painting in Renaissance Siena. 1420-1500. – New York, 1988. – 371 p.
171. Christiansen K., Weppelmann S., Rubin P.L. The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini. – New York, 2011.
172. Ciappelli G., le Rubin P. Art, memory and Family in Renaissance Florence. Cambridge University Press 2000. 316 p.
173. Ciatti M. ed. "Drappi, velluti, taffettà et altre cose": Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio. Siena, Nuova immagine, 1994. 272 p.
174. Cioni E., Fausti D. Umanesimo a Siena. - Firenze, 1991.
175. Clark K. Seven Sassettas for the National Gallery // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 66, No. 385 (Apr., 1935), pp. 152-155+158.
176. Cobianghi R. Fashioning the imagery of a franciscan observant preacher. Early Renaissance Portraiture of Bernardino da Siena in Northern Italy // I Tatti Studies in the Italian Renaissance, 2009. Vol. 2. Pp. 55-83.
177. Cole B. Italian art 1250-1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society. Harper&Row, USA, 1987. 294 p.
178. Cole B. Sienese painting in the age of the Renaissance. - Indiana University Press, 1985. 216 p.
179. Cole B. The Renaissance artist at work. Harper & Row Publ., USA, 1983. 216 p.
180. Coletti L. Arte senese. Treviso, Ditta editrice L. Zopelli. 1906. 125 p.
181. Cooper D. Spinello Aretino in Città di Castello: the Lost Model for Sassetta's Sansepolcro Polyptych // Apollo, No.154: 474, 2001. Pp. 22-29.
182. Cornell H. The iconography of the nativity of Christ. Uppsala, A.-B. Lundequistska Bokhandeln. 1924. 101 p.

183. Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. A History of Painting in Italy: Umbria, Florence and Siena from the Second to the Sixteenth Century. Ed. T. Borenius. Vol. 5, Umbrian and Sienese Masters of the Fifteenth Century. London, 1914.
184. Currie E. Inside the Renaissance house. London: Victoria and Albert museum Publ., 2009. 96 p.
185. Curt H. Weigelt. Sienese painting of the Trecento. New York, Hacker art books. 1974. 108 p.
186. Cust R.H.H. The pavement masters of Siena (1369-1569). London, George Bell and sons, 1901. 159 p.
187. Cyril J.W. The imagery of San Bernardino da Siena, 1440-1500: an iconographic study. The University of Michigan, 1991. 221 p.
188. Daniotti C. Tra fabula e historia: sulla ricezione del mito di Alessandro il Grande nel Quattrocento // Schifanoia. – 2012, №42-43. - P.227-240.
189. David B. Past and Present in Sienese Painting: 1350-1550 // Anthropology and Aesthetics. - No. 40, 2001. - pp. 77-100
190. David B., Pope-Hennessy J. Derrida, and "literary residue" in visual images // Studies in iconography. Western Michigan University. Vol. 19, 1998.
191. Davies M. The Earlier Italian Schools. London, The National Gallery, 1961. 623 p.
192. Davisson D.D. The advent of the Magi: A srusy of the Transformation in Religious Images in Italian Art 1260-1425. Dissertation. The John Hopkins University, Baltimore, Maryland, 1971. 389 p.
193. De Marchi A. Due cassoni in oro e argento. L`arte nuziale a Perugia e a Siena verso il 1440. Botticelli Via Maggio, Firenze, 2009. 46 p.
194. De Marchi A. Gentile da Fabriano e il gotico internazionale. Il sole 24 ore, e-ducation.it, Firenze 2008. 310 p.
195. De Marchi A. Gentile da Fabriano. – Milano, Federico Motta ed., 2006. 269 p.
196. De Marchi A. Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato. //Prospettiva, Firenze. №139/140, 2010 (2012). – Pp.115-130.

197. de Marchi A. La pala d`altare. Da paliotto al polittico gotico (dispense sel corso tenuto nell`a.a.2008-2009). Arti & Libri, Firenze, 2009. 189 p.
198. De Marchi A. Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano. Livorno, Sillabe s.r.l., 2007.
199. de Marchi A., Mazzalupi M. La pala d`altare. Dal politico alla pala quadra (dispense sel corso tenuto nell`a.a.2011-2012). Arti & Libri, Firenze, 2012. 267 p.
200. De Marchi A.G. Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione. Umberto Allemandi, Torino, 2001. 201 p.
201. De Marchi A.G. Revelations. Discoveries and Rediscoveries in Italian Primitive Art. Antichità Alberto Di Castro, Roma, 2013. 166 p
202. De Vecchi P., Vergani G.A. A cura di. La raffigurazione della storia nella pittura italiana. Arti Grafiche Amilcare Pizzi spa, Milano, 2004. 367 p.
203. Decroisette F. Les fetes urbaines en Italie a l`epoque de la Renaissance. - Paris, 1993.
204. Documenti per la storia dell`arte Senese raccolti e illustrati dal dott. Gaetano Milanesi. Tomo 2. Secoli XV e XVI. Siena presso Onotato Porri 1854. 482 p.
205. Douglas L. A History of Siena [1902]. - London, 2000.
206. Douglas R.L. A forgotten painter // The Burlington Magazine, 1903, I. Pp. 306-307+309-311+313-315+317-319.
207. Douglas R.L. A History of Siena. – London, John Murray ed., 1902. 500 p.
208. Douglas R.L. A Note on Recent Criticism of the Art of Sassetta // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 3, No. 9 (Dec., 1903), pp. 265-269+272-273+275.
209. Edgell G.H. A history of Sienese painting. New York, the Dial Press Inc. 1932. 302 p.
210. Evangelisti S. Wives, Widows, and Brides of Christ: Marriage and the Convent in the Historiography of Early Modern Italy . // The Historical Journal. 2000. Vol. 43, No. 1. pp. 233-247.

211. Fattorini G. Da Siena all`Aquila. Il San Bernardino di Sano di Pietro per Giovanni da Capestrano // Pasqualetti C. / La via degli abruzzi e le arti nel Medioevo. (secc.XIII-XV). One group ed., l`Aquila, 2014. 195 p.
212. Fattorini G. Gentila da Fabriano, Jacopo della Quercia and Siena: the «Madonna dei banchetti». // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp.152-161.
213. Fattorini G. Jacopo della Quercia a l`inizio del Rinascimento a Siena. Firenze, Il Sole 24 ORE S.p.A., 2008. 311 p.
214. Fergusson G.W. Signs & Symbols in Christian Art. Oxford University Press, 1961. 183 p.
215. Fioravanti G. Classe dirigente e cultura a Siena nel 400 // I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento. - Firenze, 1987. - P. 473-484.
216. Fleury C. Storia ecclesiastica di monsignor Claudio Fleury. Tomo primo: Dall'anno 1460 al 1478. Siena, Vincenzo Pazzini Carli, 1780. 384 p.
217. Folin M. Courts and courtly arts in Renaissance Italy. Art, culture and politics. 1395-1530. – Milan, 2011.
218. Francis H.S. Sassetta: Crucifixion with St. Francis // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 50, No. 3 (Mar., 1963), pp. 46-49.
219. Francis H.S. Sassetta: Crucifixion with St. Francis // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Vol. 50, No. 3, 1963. Pp. 46-49.
220. Frick C.C. Dressing Renaissance Florence: Families, Fortunes, & Fine Clothing. Baltimore, London, JHU Press, 2002. 347 p.
221. Friedmann H. Symbolic Meanings in Sassetta's 'Journey of the Magi // Gazette des beaux-arts. 1956. Vol. 48. P. 143–156
222. Friedmann H. The Symbolic Goldfinch: Its History and Significance in European Devotional Art. Washington, 1946.
223. Frinta M.S. Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting. Part I, Catalogue Raisonné of All Punch Shapes. Prague, Maxdorf, 1998. 556 p.

224. Fry R. The Journey of the Three Kings by Sassetta // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 22, No. 117 (Dec., 1912), pp. 130-131.
225. Galli L. Il viaggio nel Quattrocento. Guida al Rinascimento nelle Terre di Siena. SilvanaEditoriale, 2010, Milano.
226. Gallo M. Studi di storia dell`arte, Iconografia e iconologia. Gangemi ed., Roma, 2007. 383 p.
227. Gardner E.G. Saint Catherine of Siena: a study in the religion, literature and history of the fourteenth century in Italy. – London, 1907.
228. Gardner von Teuffel C. From Duccio`s Maestà to Raphael`s Transfuguration: Italian Altarpieces and Their Settings. The Pindar Press, London, 2005. 734 p
229. Gardner von Teuffel C. Studies of the Tuscan altarpiece in the fourteenth century and early fifteenth centuries. London, Univ. of London, Courtauld Institute, Ph. D. Diss., 1975. 194 p.
230. Gardner von Teuffel C. The Carmelite altarpiece (circa 1290-1550). The self-identification of an order // Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 57 Bd., No. 1. 2015. Pp. 2-41.
231. Gengaro M. Il primitive del Quattrocento Senese: Stefano di Giovanno detto il Sassetta. Siena, editrice d`arte La Diana. Anno VIII – fasc. 1. –1933. 29 p.
232. Giuducci A.M., Toti E. Capolavori e restauri del Commune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Ex.cat 23 settembre 2010 - 9 gennaio 2011. 202 p.
233. Giuducci A.M., Toti E. Capolavori e restauri del Commune di Siena e della Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Ex.cat 23 settembre 2010 - 9 gennaio 2011. 202 p.
234. Glacier P. Falconry and Hawking. – London, Pavilion Books, 1998. 352 p.
235. Gombrich E.N. Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape painting // Gazette des beaux–arts. – 1953, mai–june.
236. Gordon D. The Reconstruction of Sassetta's Altar-Piece for S. Francesco, Borgo San Sepolcro. // The Burlington Magazine, Vol. 135, No. 1086 (Sep., 1993), pp. 620-623.

237. Gottleb C. A Sienese Annunciation and its finestra aperta. //Gazzette des beaux-arts. 1974, №6. P. 83-96
238. Grassi V. Il crocifisso di S. Bernardino. // Bulletino di Studi Bernardiniani, 1943. №9. Pp. 72-73.
239. Graziani A. Il Maestro dell'Osservanza // Proporzioni. – 1948, №2. - P. 75-88.
240. Guminger G. St. Bernardine of Siena. The popular preacher. // Franciscan Studies, New Series, 1942. Vol. 2, No. 1. Pp. 12-34.
241. Hanawalt B., Reyerson K. City and Spectacle in Medieval Europe. Minessota: Minnesota Press, 1994. 331 p.
242. Hayden B., Maginnis J. The World of the Early Sienese Painter. - Pennsylvania, 2001.
243. Heywood, W., Olcott L. A Guide to Siena. - Siena, 1904
244. Hick D.L. Sienese society in the Renaissance // Comparative studies in society and history. Vol.II. – Cambridge, 1960. - P.412-20.
245. Hicks D.L. Sienese Society in the Renaissance // Comparative Studies in Society and History, Vol. 2, No. 4 (Jul., 1960), pp. 412-420.
246. Hoch A.S. St. Martin of Tours: His Transformation into a Chivalric Hero and Franciscan Ideal // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50. Bd., H. 4 (1987), pp. 471-482.
247. Hoeniger C.S. Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles //Gesta, Vol. 30, No. 2 (1991), pp. 154-162.
248. Hook J. Siena, a City and it's History. - London, 1979.
249. Hook J. Siena: a City and its History. H.Hamilton, London, 1979. – 256 p.
250. Hoshino H. L`Arte della Lana in Firenze nel Basso Medioevo: il commercio della Lana e il mercato dei panni fiorentini neI secoli XIII-XV. Florence, 1980.
251. Humphreys R.S. From Saladin to the Mongols: The Ayyubids of Damascus 1193-1260. State University of New York Press, 1977. 504 p.

252. Hyman T. Sienese painting. The Art of a City-Republic (1278-1477). - London, 2003.
253. Israëls M. Absence and Resemblance: Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of portraiture (with a new proposal for Sassetta). // I Tatti Studies, 2008. Vol. XI. Pp.77-114.
254. Israëls M. Altars on the street: the wool guild, the Carmelites and the feast of Corpus Domini in Siena (1356–1456) . // Renaissance Studies, Vol. 20, No. 2, Beyond the palio: Urbanism and Ritual in Renaissance Siena. April, 2006. - pp. 180-200.
255. Israëls M. ed. Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece. In 2 vols. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press, 2009. – 624 p. –
256. Israëls M. Sassetta's Arte della Lana Altar-Piece and the Cult of Corpus Domini in Siena. // The Burlington Magazine, Vol. 143, No. 1182 (Sep., 2001), pp. 532-543.
257. Israëls M. Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage. Leiden: Primavera Pers, 2003. 248 p.
258. Israëls M. Sassetta, Fra Angelico and Their Patrons at S. Domenico, Cortona // The Burlington Magazine, Vol. 145, No. 1208, Art in Italy (Nov., 2003), pp. 760-776.
259. Israëls M. New Documents for Sassetta and Sano di Pietro at the Porta Romana, Siena // The Burlington Magazine, Vol. 140, No. 1144 (Jul., 1998), pp. 436-444.
260. Israëls M. Sassetta and the Guglielmi Piccolomini altarpiece in Siena. // The Burlington magazine, №152, March 2010, pp. 162-171.
261. Israëls M. The Berensons, photography, and the discovery of Sassetta // C. Caraffa (red.), Photo archives and the photographic memory of art history, Florence, 2011, pp. 157-168

262. Jackson P., Nevola F. Introduction Beyond the Palio: urbanism and ritual in Renaissance Siena // Renaissance Studies, Vol. 20, No. 2, (April 2006), pp. 137-146.
263. Jardine L., Brotton J. Global Interests: Renaissance Art Between East and West. – Cornell University Press, 2000. 224 p.
264. Jarves J.J. Art studies: the "old masters" of Italy. New York: Derby and Jackson, 1861. - 504 p.
265. Jones M.L. A Sienese Quattrocento angel in the University of Kansas Collection. Register // Museum of Art, University of Kansas №2, pp. 2-36.
266. Jones, P. The Italian City-State: From Commune to Signoria.-Oxford, 1997.
267. Kaftal G. Iconography of the saints in Tuscan painting. Florence, Sansoni, 1952. 1274 p.
268. Kawsky D. L. The survival, revival and reappraisal of artistic tradition: civic art and civic identity in Quattrocento Siena. Vol.1. 1995.
269. King C.E. Renaissance women patrons. Manchester: Manchester University Press, 1998. 272 p.
270. King E.S. Notes on the Paintings by Giovanni Di Paolo in the Walters Collection. The Art Bulletin, vol. 18, No. 2б 1936, pp. 214-239
271. Klapisch-Zuber C. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 338 p.
272. Klapisch-Zuber C. Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy. University of Chicago Press, 1987. 354 p.
273. Knauf M.A. Sano di Pietro`s Madonna panels: a survey and catalogue raisonne of his Madonna and Child pictures for private devotion. Bloomington, Ind., Indiana Univ., Diss., 1998
274. Kristeller P.O. Renaissance Thought and its Sources. - New York, 1979.
275. Labriola A. Simone Martini e la pittura gotica a Siena. Firenze, Il sole 24 ore, 2008. 323 p.
276. Laclotte M. Sassetta, le maître de l'observance et Sano di Pietro // L' Information d'histoire de l'art, Paris. 5.1960, pp.46-53.

277. Landi A. "Racconto" del Duomo di Siena / Alfonso Landi. Dato alle stampe e commentato da Enzo Carli. Opera della Metropolitana di Siena ; Accademia Senese degli Intronati. - Firenze : Edam, 1992. - 158, XVI S.
278. Lanzi L. Storia pittorica dell`Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo ove si descrive la scuola fiorentina e la senese. - Milano, 1823.
279. Larner J. Culture and Society in Italy 1290-1420. B.T. Bastford Ltd. London, 1971. 399 p.
280. Lawrence Jenkens A. ed. Renaissance Siena. Art in context. Truman State University Press, Kirksville, Missoury USA, 2005. 208 p.
281. Leoncini A. I tabernacoli di Siena. Arte e devozione popolare. Siena, Nuova immagine editrice. 1994.
282. Liberati A. Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi, ricordi e notizie: chiesa di San Pietro in Castelvecchio // Bullettino senese di storia patria, №12, 1941, pp. 66-69.
283. Longhi R. Fatti di Masolino e di Masaccio: e altri studi sul Quattrocento: 1910-1967. Sansoni, 1975. 248 p.
284. Mackenzie H.F. Panels by Giovanni di Paolo of Siena (1403-1483) // Bulletin of the Art Institute of Chicago. – 1938, Vol. 32, №7. – P.107.
285. Maginnis H.B.J. Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation. The Pennsylvania State University Press, 1997. 205 p.
286. Maginnis H.B.J. The World of the Early Sienese Painter. The Pennsylvania State University Press, 2001. 310 p.
287. Mallory M., Freuler G. Sano di Pietro's Bernardino Altar-Piece for the Compagnia della Vergine in Siena // The Burlington Magazine. Vol. 133, №1056, 1991, pp. 186-192.
288. Mallory M., Freuler G. Sano di Pietro`s Bernardino Altar-piece for the Compagnia della Vergine in Siena // The Burlington Magazine, 1991, CXXXIII. Pp. 186-192.

289. Martines L. The social World of the Florentine Humanists. 1390-1460. - Princeton, 1963
290. Mc Cluskey K. Artistic conservatism in the sienese quattrocento. A thesis… Queen`s University. Canada. 1997.
291. McIver K.A. Wives, Widows, Mistresses, and Nuns in Early Modern Italy. Ashgate, UK, 2012. 267 p.
292. Meiss M. Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings // The painter's choice: problems in the interpretation of Renaissance art. Harper & Row Limited, 1976. 374 p.
293. Meiss M. Notes on Three linked Sienese styles // The Art bulletin. – 1963, №45.
294. Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, 1978.
295. Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, 1978.
296. Meiss M. Painting in Florence and Siena after the Black Death. - Princeton, NJ : Univ. Pr., 1951. 209 p.
297. Meiss M. The Madonna of Humility // The Art Bulletin. – New York. - 1936. - 18.1936, 4, 435-464 pp.
298. Meiss M. The painter`s choice. Problems in the interpretation of Renaissance art. Harper & Row, USA, 1976.374 p.
299. Mellini G. Stefano di Giovanni. Maestri della Pittura Veronese. 1974
300. Mencaraglia L. L``indovinello' del Sassetta. // Bulletino Senese di Storia Patria, LXXXVIII, 1981. – pp.41-53.
301. Merisio P., Barzani R. Siena. A territory. A history. A festival. – Siena, 1972.
302. Milanesi Notes to Vasari`s Life of Duccio (vol I, p.654)
303. Misciatelli P. Cassoni senesi // La Diana. – 1929, №4. - P.117-26.
304. Misciatelli P., Lusini A. San Francesco e Siena. Ed. La Diana, Siena, 1927. 311 p.

305. Mode R. L. San Bernardino in Glory // The Art Bulletin, 1973. Vol. 55, No. 1. pp.58-76.
306. Monferini A. Sassetta. – Milan, 1965, unpaginated.
307. Moran G. The Original Provenance of the Predella Panel by Stefano di Giovanni (Sassetta) in the National Gallery of Victoria – a Hypothesis. // Art Bulletin of Victoria, XXI, 1980. – pp. 33-36.
308. Morandi U. Le biccherni senesi. Le tavoletti della Biccherna, della Gabella e di altre magistrature dell`antico Stato senese conservato presso l`Archivo di Stato da Siena. - Siena, 1964.
309. Nevola F. Cerimoniali per santi e feste a Siena // Ascheri M. / Siena e il suo territorio nel Rinascimento. Siena, 2000, 300 p.
310. Nevola F. Siena: Constructing the City. – Yale University Press, 2007. 303 p.
311. Nevola F.J.D. «Per Ornato della Città»: Siena's Strada Romana and Fifteench Century Urban Renewal // The Art bulletin. - 2000, vol.82, №1. - P.25-5
312. Nevola F.J.D. International conference Pio II Piccolomini: il papa del rinascimento a Siena. - Siena, 2006.
313. Nevola G. Sassetta between 1423 and 1433-I // The Burlington Magazine, XXIII, 1913. – Pp. 207-215, 276-283, 332-336.
314. Nevola G. Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432. // The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1913. Vol. 23, No. 125. Pp. 276-279, 282-283.
315. Newton S.M. Tomaso da Modena, Simone Martini, Hungarians and St. Martin in Fourteenth-Century Italy. Source: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 43 (1980), pp. 234-238.
316. Nirit Ben-Aryen D. War and piece: the description of Ambrogio Lorenzetti`s Frescoes in Saint Bernardino`s 1425 Siena Sermons // Renaissance Studies, 2001. Vol. 15, No. 3. Pp. 272-286.
317. Norman D. Painting in late medieval and Renaissance Siena (1260 - 1555). New Haven, Conn., Yale Univ. Press, 2003. 339 p.

318. Norman D. Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state. Yale University press, New Haven and London, 1999
319. Norman D. Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280–1400. – Yale University Press, 1995.
320. Norman D.Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555). - Yale University Press, 2003.
321. Norman, D. Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State. - Yale University Press, 1999.
322. Norman, D. Siena and the Virgin. Art and Politics in a Late Medieval City State. - Yale University Press. 1999.
323. Ohly F. The Damned and the Elect. Guilt in Western Culture. - Cambridge University Press, Cambridge, 1992. 226 p.
324. Olszewski E.J. Central and lateral landscapes in Italian Renaissance // Notes in the History of Art, Vol. 17, No. 3 (Spring 1998), pp. 29-35.
325. Ottokar N. Siena. Cenni di storia e di cultura senesi. - Firenze, 1944.
326. Pagano T. Reclaiming Landscape // Annali d'Italianistica, Vol. 29, Italian Critical Theory (2011), pp. 401-416.
327. Panizza L. Women in Italian Renaissance culture and society. - Oxford, 2000.
328. Parsons G. Siena, Civil Religion and the Sienese. Ashgate, USA&UK. 2004. 197 p.
329. Pasqualetti C. La via degli abruzzi e le arti nel Medioevo. (secc.XIII-XV). One group ed., l`Aquila, 2014. 195 p.
330. Pecci G.A. Memorie storico-critiche della città di Siena, che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci. - Siena, 1755.
331. Pedersen O. In quest of Sacrobosco // Journal for the History of Astronomy, №16, 1985. Pp. 175-221.
332. Pellegrini E., Resti G. Viaggio iconografico nell`antico stato Senese. Pisa, Pacini ed. 2007. 150 p.
333. Peterson D.S., Bornstein D.E. Florence and beyond. Culture, Society and Politics in Renaissance Italy. Toronto, CRRS Publ., 2008

334. Pietrasanta A. A 'lavorii rimasti' by Stefano di Giovanni called Sassetta // The connoisseur, London. 1971, pp. 95-99.
335. Pinelli A. La bellezza impura: arte e politica nell`Italia del Rinascimento. - Roma, 2004.
336. Pirenne H. Medieval Cities: Their Origins and the Revival of Trade. - Princeton University Press, 1927.
337. Polecritti, C. Preaching Peace in Renaissance Italy: San Bernardino of Siena and His Audience. - Berkeley, 1988.
338. Polzer J. A Sienese painting in the Gemäldegalerie, Berlin // Preussischer Kulturbesitz Jahrbuch der Berliner Museen. 1999, pp. 37-45.
339. Pope-Hennessy J. Sienese Quattrocento Painting. - Oxford & London: Phaidon Press,1947;
340. Pope-Hennessy J. A Passion Predella by Sassetta // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 73, No. 425 (Aug., 1938), pp. 48-51.
341. Pope-Hennessy J. Giovanni di Paolo // Metropolitan Museum of Art Bulletin. – 1988, Vol.46, №2.
342. Pope-Hennessy J. Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine. – 1956, vol. 98, №643. - P. 364-370.
343. Pope-Hennessy J. Rethinking Sassetta // The Burlington Magazine. – Oct., 1956. – Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings. – Pp. 365-380.
344. Pope-Hennessy J. Sassetta. London, Chatto & Windus, 1939. 239 p.
345. Pope-Hennessy J. The development of realistic painting in Siena // The Burlington Magazine. 1944, №84. - P. 110-19, 139-144;
346. Pope-Hennessy J. The Robert Lehman Collection: Vol. 4, Illuminations. New York, Metropolitan Museum of Art, 1997. 240 p.
347. Pope-Hennessy J., Christiansen K. Secular painting in 15th century Tuscany: birth trays // The Metropolitan Museum of Art bulletin. – 1980, Vol.38, №1;
348. Pope-Hennessy J., Laurence B. The Robert Lehman Collection I, Italian Paintings. New York, Princeton: The Metropolitan Museum of Art in association with Princeton University Press, 1987. 336 p.

349. Pope-Hennessy. The portrait in the Renaissance. Part 3. Bollingen Series XXXV - 12. Princeton University Press, 1989. 348 p. – pp.3-100.
350. Presenza del passato. Political ideas e modelli cultarali nella storia e nell`arte Senese. International conference. - Siena, 2008.
351. Randolph A.W.B., Gendering The Period Eye: Deschi Da Parto And Renaissance Visual Culture //Art History. – 2004. – No.27. – pp. 538–562.
352. Reiss S.E., Wikins D.G. Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy. Kirksville: Truman State University Press, 2001. 339 p.
353. Richardson E.P. The betrayal of Christ by Sassetta // Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, Vol. 26, No. 1 (1947), pp . 8-11.
354. Rogers M., Tinagli P. Women in Italy, 1350-1650: ideals and realities. A sourcebook. Manchester University Press, 384 p.
355. Romagnoli E. Biografia cronologica de`bellartisti senese 1200-1800. Opara manoscritta in tredici volumi di E. R. Vol. IV. Firenze, edizioni S.P.E.G. 1976
356. Ronen A. Due paesaggi nella Pinacoteca di Siena già attribuiti ad Ambrogio Lorenzetti // Mitteilungen des Kunsthistrischen Institutes in Florenz, 50. Bd., H. 3. – Publ: Kunsthistoriches Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, 2006. – Pp. 367-400.
357. Rossi P. I caratteri dell'arte senese dal medioevo al Rinascimento. - Bentivoglio, 1915.
358. Rossi P. L`arte senese nel Quattrocento. Siena, tip.e lit. sordo-muti di L. Lazzeri. 1899
359. Rotondi Secchi Tarugi L. Pio II e la cultura del suo tempo. Guerini e associati, 1991. 393 p.
360. Sallay D. Corpus of Sienese Paintings in Hungary 1420-1510. Florence, Centro Di, 2015. 351 p.
361. Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. – Milano, Grafiche Amilcare Pizzi, 1967. 315 p.
362. Salmi M. Il palazzo e la collezione Chigi-Saracini. Grafiche Amilcare Pizzi, Milano, 1967. 315 p.

363. Sandberg-Vavalà E. Sienese studies. The development of the school of painting in Siena. Florence, Leo S. Olschki Publ. 1953. 412 p.
364. Sani B. Artisti e commitenti a Siena nella prima meta del Quattrocento I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento. - Firenze, 1987.
365. Santucci P. La pittura del Quattrocento. UTET, Torino, 1992. 306 p.
366. Scaglia G. An Allegorical Portrait of Emperor Sigismund by Mariano Taccola of Siena. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1968. No.31.
367. Scalini M., Guiducci A.M. Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. - Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014. - 248 p.
368. Scapecchi P. La pala dell`Arte della Lana del Sassetta. Siena, 1979. 31 p.
369. Scapecchi P. La rimozione e lo smembramento della pala del Sassetta di Borgo San Sepolcro // Prospettiva, No. 20 (Gennaio, 1980), pp. 57-58.
370. Scapecchi P. Mostra di Opere d'Arte Resaurate nelle provincie di Siena e Grosseto, 1979, pp. 116–119.
371. Scapecchi P., Alessi C. Il 'Maestro dell'Osservanza': Sano di Pietro o Francesco di Bartolomeo? // Prospettiva. - Firenze. - 1985. - 42.1985, pp. 13-37.
372. Schevill F. Siena, the story of a mediaeval commune. – New York, 1909.
373. Schiesari J. In Praise of Virtuous Women. For a Genealogy of Gender Morals in Renaissance Italy. // Annali d'Italianistica, 1989. Vol. 7, Women's Voices in Italian Literature. Pp. 66-87.
374. Seidel M. (A cura di). Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento. Federico Motta editore, Milano, 2010. 639 p.
375. Seymour C.Jr. The Jarves «Sassettas» and the St. Anthony altarpiece. The Journal of the Walters Art Gallery. Vol. 15/16, 1952/1953. Pp.31-98.
376. Seymour F. Siena and Her Artists. London: T. Fisher Unwin, 1907.
377. Shapley J. Andrea di Bartolo, Fra Tommaso d'Antonio Caffarini, and Sienese Dominicans in Venice // The art bulletin, № 69. 1987, pp. 570-586.

378. Shaw C. Popular government and oligarchy in Renaissance Italy // The Medieval Mediterranean Peoples, Economies and Cultures, 400-1500. Ed. H. Kennedy, P. Magdalino, D. Abulafia, B. Arbel, etc. –Vol.66. – Brill, Leiden, Boston, 2006. – 337 p.
379. Shelton L.H. Gold in altarpieces of the Early Italian Renaissance: a theological and art historical analysys of its meaning and of the reasons for its disappearance. Yale University, 1987. 248 p.
380. Sherwood A., Fehm Jr. Notes on the Statutes of the Sienese Painters Guild // The Art Bulletin. – 1972, Vol.54, №2. - P. 198-200.
381. Silberger H.S. The iconology of the Massacre of the Innocents in late Quattrocento Sienese art. Cleveland, Ohio, Case Western Reserve Univ., Diss., 1999. 611 p.
382. Skaug E. Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting, with particular consideration to Florence, c.1330-1430 Vol. 1. Oslo: IIC Nordic Group, Norwegian Section, 1994. – p. 31
383. Skaug E. Punch Marks from Giotto to Fra Angelico: attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting, with particular consideration to Florence, c.1330-1430 Vol. 1. Oslo: IIC Nordic Group, Norwegian Section, 1994. 576 p.
384. Smith T.B., Steinhoff J. B. Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena. Great Britain, MPG Books group, UK 2012. 233 p.
385. Solum S. Attributing Influence: The Problem of Female Patronage in Fifteenth-Century Florence. // The Art Bulletin. 2008. Vol. 90, No. 1. pp. 76-100.
386. Steinhoff J. Artistic working relationships after the Black Death // Renaissance studies, №14. 2000, pp. 1-45.
387. Steinhoff J. Sienese Painting after the Black Death. - Cambridge University Press, 2007.

388. Steinhoff-Morrison, J. Bartolomeo Bulgarini and Sienese painting of the mid-fourteenth century. Princeton University, 1990
389. Strelke C.B. Three notes on the Sienese Quattrocento. // Gazette des beaux-arts, 6.(114).1989, pp.271-284.
390. Studi interdisciplinari sul Pavimento del Duomo d Siena: iconografia, stile, indagini scientifiche. Atti del Convegno internazionale di studi (Siena, Chiesa della SS. Annunziata, 27 e 28 settembre 2002), Siena 2005
391. Sutton D. The Art of painting in Florence & Siena from 1250 to 1500. 1965, Wildenstein.
392. Syson L., Angelini A, Jackson P., Nevola F., Piazzotta C. etc. Renaissance Siena. Art for a city. – National Gallery company, London, 2007. – 372 p.
393. Thiebaut D. Stefano di Giovanni dit Sassetta "La damnation de l'âme d l'avare de Citerna" // Connaissance des arts, №477.1991, pp. 52-53.
394. Thomas A. The painter`s practice in Renaissance Tuscany. - Cambridge, 1995.
395. Thomas E. Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age. Oxford University Press Inc., New York. 2007, 378 p
396. Tizio S. Historiarum Senensium ab initio Urbis Senarum usque ad annum MDXXVIII. BCS, ms.B.III.6-15.
397. Tomei A. A cura di. Le Biccherne di Siena. Arte e Finanze all`alba dell`economia moderna. Bolis poligrafiche s.p.a., Bergamo – 2002. 301 p.
398. Tommasi G. Dell'Historie di Siena // Deca seconda. – 2004. – No. II. – pp. 3–19.
399. Torriti P. (ed.). La Pinacoteca nazionale di Siena: i dipinti dal 12 al 15 secolo. Genova, Sagep Publ., 1977. 437 p.
400. Torriti P. Il gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d`arte. Siena, Palazzo Pubblico 24 luglio-30 ottobre 1982. Centro Di, Firenze, 1982. 475 p.
401. Torriti P. La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti. Genova, Sagep, 1990. 623 p.
402. Torriti P. Mostra di opere d`arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto. Sagep ed. Genova, 1979. 275 p.

403. Torriti P. Restauri 1983-1988. Settimana beni culturali e ambientali. Siena, pinacoteca nazionale, Dicembre 1988.
404. Toyama K. The Headless Cast Shadow: Cast Shadows in 15th Century Sienese Painting and the Case of Sassetta's "Stigmatization of St. Francis" // Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69. Bd., H. 4 (2006), pp. 531-540.
405. Trevor D. The Towns of Italy in the Later Middle Ages. – Manchester, Manchester University Press, 2000, 262 p.
406. Tulanowski E.G. The iconography of the Assumption of the Virgin in Italian paintings: 1480-1580. Dissertation, The Ohio State University. 1986
407. Turner A.R. The vision of landscape in Renaissance Italy. – New Jersey: Princeton University Press, 1966. – 360 p.
408. Vailati Schoenburg Waldenburg G. Problemi proposti da un messale della Biblioteca di Siena // Commentari . - Roma . - 1975 . - N.S. 26.1975, 267-275.
409. Valva M. d`A. Fondi oro nella pittura italiana dal Medioevo al Rinascimento. Scala group, Florence, 2011.
410. van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. The Hague, 1927, 624 p.
411. van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. The Hague, 1927, 624 p.
412. van Marle R. The Development of the Italian Schools of Painting. Vol. 9, Late Gothic Painting in Tuscany. Hague, Martinus Nijhoff Ed., 1927. 624 p.
413. Van Os H. Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function. Vol.II: 1344-1460. Egbert Forsten Publishing, Groningen, 1990. 261 p
414. Van Os H. The Black Death and Sienese painting a problem of interpretation // Art history, №4. 1981. Pp. 237-249.
415. Van Os H. The Black Death and Sienese painting. //Art History, September 1981, Vol.4, №3. Pp.237-249.
416. van Os H. W. St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. Vol. 7, No. 3, 1974, pp. 115-132.

417. van Os H.W., van Asperen de Boer J.R.J. editors. The early Sienese paintings in Holland. Centro di Gary Schwartz/ Publ. Florence, Centro Di. 1989.
418. Ventrone P. Teatro civile e sacra rappresentazione a Firenze nel Rinascimento. Firenze, Le Lettere, 2016. 536 p.
419. Volpe C. Il gotico a Siena: miniature pitture oreficerie oggetti d'arte. Exh. cat. / Palazzo Pubblico, Siena. – Florence, 1982.
420. Volpe C. Sulla Mostra dei dipinti senesi del contado e della Maremma // Paragone. Arte / Arte . - Firenze . - 1956 . - 7.1956, 73, 47-53.
421. Vos R., van Os H. The birth of Panel Painting. Early Italian Paintings in Dutch Collections. SDU, Gravenhage, 1989. 288 p.
422. Waterhouse E.K. Sassetta and the Legend of St. Antony Abbot // The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 59, No. 342 (Sep., 1931), pp. 108-109+112-113.
423. Webb D. Patrons and Defenders. The Saints in the Italian City-states. I.B.Tauris publishers. London, New York. 1996. 343 p.
424. Wehle H.B. The Journey of the Magi // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 3, No. 4 (Dec., 1944), pp. 96-97.
425. Weigelt C. H. Sienese painting of the Trecento. New York, Hacker art books. 1974. 108 p + 120 ill.
426. Weise G. L`Italia e il mondo gotico. Firenze, Sansoni, 1956. 102 p.
427. Welch E. Art and Society in Italy 1350-1500. Oxford: Oxford Academ, 1997. 351 p.
428. White A. Plague and Pleasures. The Renaissance world of Pius II. The Catholic University of America Press, 2014. 406 p.
429. Williamson B. The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception, c.1340–1400. // Bristol Studies in Medieval Culture. – Woodbridge, Eng., and Rochester, N.Y.: Boydell and Brewer, 2009. 206 p.
430. Wolfgang M. A Florentine Prison: Le Carceri delle Stinche // Studies in the Renaissance, vol.7, 1960, pp. 148-166.

431. Woods K.W. Making Renaissance Art. London: Yale University Press, 2006. 352 p.
432. Wyld M. Plesters J. Some panels from Sassetta's Sansepolcro altarpiece//National Gallery technical bulletin 01.1977, pp. 8-25.
433. Zdekauer L. The Life of Old Siena. Siena: Tipografia Sociale, 1914.
434. Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell`Arte della Lana (1425-26) // Quaderni di emblema – 1973. - №II – pp. 22-34.
435. Zeri F. Towards a Reconstruction os Sassetta`s Arte della Lana Triptych (1423-6). // The Burlington Magazine, Vol. 98, No. 635 (Feb., 1956), pp. 36-39,41.
436. Zeri F., De Marchi A.G., Dipinti. La Spezia Museo Civico Amedeo Lia. Milano, Silvana, 1997. 431 p.
437. Zeri F., Gardner E. E. Italian Paintings: A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art, Sienese and Central Italian Schools. – New York, 1980. 234 p.