О. Назарова (O. Nazarova, Москва)

О РОЛИ НИЩЕНСТВУЮЩИХ ОРДЕНОВ В РАЗВИТИИ АЛТАРНОГО ОБРАЗА В ИТАЛИИ XIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV ВЕКА

On the role of the mendicant orders in the development of altarpiece images in Italy of the 13th century to the first half of the 14th century

Summary

This essay considers an attitude of the mendicant orders to the painted altarpieces in their churches. It contributes to the study of panels originating from the mendicant churches in Central Italy in the duecento and the early trecento, by examining the contribution of the mendicants to the development of various types of panel painting and by analyzing their spatial collocation, patronage and meaning.

Нищенствующие ордены — одна из главных движущих сил в развитии всех видов искусства в Италии в период перехода от Средних веков к Возрождению. Многочисленные исследования последних десятилетий все рельефнее выявляют их роль как патронов и заказчиков готических построек и всех форм внутреннего убранства: скульптурных надгробий, витражей, монументальной живописи с ее новым повествовательным языков, предметов ювелирного искусства.

Исключительно важным является также их вклад в развитие живописи на досках — относительно новой для Европы области живописи, которая получила стремительное развитие в Тоскане начиная с XII века.

История взаимоотношений нищенствующих орденов и алтарного образа (и шире — живописи на досках вообще) начинается парадоксальным образом с отрицания самой возможности иметь такого рода произведения. И доминиканцы, и францисканцы придерживались ригористической политики (унаследованной ими от цистерцианцев) в отношении церковного убранства, которая заставляла с особенной осторожностью относиться к нефункциональным предметам, присутствие которых в церкви не было обусловлено литургическими требованиями или практическими нуждами и которые, таким образом, могли восприниматься как праздное украшение. Алтарный образ относился к числу именно таких предметов: его наличие никогда не было обязательным, предписанным церковью, и его роль в литургических практиках до сих пор остается дискуссионной[1]. «Нарбоннские конституции», принятые францисканским капитулом 1260 года, перечисляют все то, чего следует избегать в устройстве своих церквей общинам, в числе прочего пункт 18 уточняет: «ни на алтаре, и ни в каком-либо другом месте не следует размещать доски слишком ценные или заслуживающие внимания. А если такого рода доски или витражи уже сделаны, визитаторы орденских провинций должны избавиться от них. Те, кто нарушит эти положения, будут сурово наказаны…»[2]. У доминиканцев специальных положений на этот счет не было, однако история их

[1] *Burckhardt J.* The Altarpiece in Renaissance Italy / Eng. transl. and ed. by P. Humfrey. New York, 1988; *Os van H.* Sienese Altarpieces 1215–1460. Vol. 1–2. Groningen, 1984–1990; *Ploeg van der C. P. J.* How Liturgical Is a Medieval Altarpiece? // Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento / Ed. V. M. Schmidt. New Haven; London, 2002. P. 102–121; *Williamson B.* Altarpieces, Liturgy, and Devotion // Speculum. 2004. Apr. Vol. 79. No. 2. P. 341–406.

[2] Цит. по: http://web.tiscali.it/PCAP/S.Angelo/rpwf.htm.

патронажа показывает, что в ранний период они не располагали ни средствами, ни стремлением заказывать такого рода предметы[1].

Тем не менее в следующие за нарбоннским капитулом несколько десятилетий случается взрывное развитие живописи на досках: многократно увеличивается число произведений, возникают новые типы, при этом значительная часть этих досок происходит из церквей нищенствующих орденов, и можно сказать, что ни один из типов живописи на досках не будет обойден вниманием францисканцев и доминиканцев, а некоторые их них целиком будут обязаны своим развитием этим монашеским конгрегациям.

Чтобы понять, каким образом произошла эта перемена, необходимо приглядеться к тому, как функционировали образы в церквях нищенствующих орденов: где именно они располагались, кому были адресованы, какие идеи транслировали и кем были заказаны. Обзору данных тем и посвящена данная статья.

Сама структура пространства монастырской церкви, которая сложилась у обоих нищенствующих орденов, включала в себя особую систему размещения и восприятия образов. Некогда единое церковное пространство переосмысливается в этих церквях как последовательность пространственных зон, доступ в которые последовательно ограничивается для разных групп верующих. Согласно постановлению францисканского статута 1235 года, ни один мирянин не должен был находиться в хоре во время богослужения за исключением святых дней и ни одна женщина во время мессы. Доминиканцы принимают аналогичные постановления на генеральном капитуле 1249 года[2]. В соответствии с этой

---

[1] *Cannon J.* Dominican patronage of the arts in Central Italy: the Provincia Romana, c. 1220 — c. 1320. London, 1980.

[2] *Hall M.* The Tramezzo in the Italian Renaissane Revisited // Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West / Ed. Sh. E. J. Gerstel. Dumbarton Oaks, 2006. P. 218.

идеей, церковное пространство разделяется на «верхний» неф, предназначенный для самих монахов и мирян и включающий в себя часть с хором, трансептом, а нередко и несколько травей нефа, и «нижний» неф, иначе называемый «chiesa delle donne» (церковь для женщин). Главным инструментом этого разделения становится монументальная алтарная преграда — «трамеццо» (tramezzo). В ходе реконструкции этих преград, почти повсеместно уничтоженных в ходе контрреформационных преобразований, было установлено, что трамеццо представляли собой внушительную пространственную структуру[1]. Визуальными свидетельствами этой практики разделения является сцена «Чудо в Греччо» из францисканского цикла Верхней церкви в Ассизи: на ней представлено пространство за преградой, заполненное монахами, мужчинами, а женские фигуры показаны заглядывающими в него (чтобы увидеть чудо), но не вступающими за преграду.

Однако трамеццо представляло собой не только преграду, разделяющую церковное пространство, но и своего рода постамент для образов, которые были не обозримы из верхнего нефа и предназначались для мирян. Этот способ использования трамеццо отражен в другой сцене францисканского цикла — «Похороны святого Франциска», где на алтарной преграде возвышаются живописное распятие, «Маэста» на доске со щипцовым завершением и вырезанный по контуру образ архангела Михаила. Зафиксированный в Ассизи

[1] Преграды были реконструированы М. Холл. Они обладали достаточной глубиной, чтобы внутри них можно было устроить небольшие капеллы, на балконе, поддерживаемом трамеццо, располагалась проповедническая кафедра и проводились религиозные мистерии. *Hall M. B.* The Ponte in S. Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1974. Vol. 37. P. 157–173; *Eadem.* The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed // The Art Bulletin. 1974. Sept. Vol. 56. No. 3. P. 325–341; *Eadem*. The Tramezzo in the Italian Renaissane Revisited // Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West / Ed. Sh. E. J. Gerstel. Dumbarton Oaks, 2006. P. 214–232.

способ размещения живописных работ на трамеццо находит подтверждения в архивных исследованиях последних лет[1].

В сцене все детали являются типичными и отражают реалии своего времени и в первую очередь состав самих образов — распятие в центре, Богоматерь с Младенцем на троне и архангел Михаил. Эти темы особо почитались как святым Франциском (крест, Богоматерь и ангелы), так и святым Домиником (распятия и богородичные образы были единственными, присутствие которых допускалось в кельях доминиканцев и созерцание которых поощрялось[2]), и именно они предлагаются в качестве визуального центра, к которому обращено внимание мирян, присутствующих в нижнем нефе. В течение XIII века такого рода распятия становятся наиболее распространенным типом живописного произведения, присутствующим почти в каждой францисканской церкви[3]; они могли крепиться к своду над алтарем, а также устанавливаться непосредственно на алтарном престоле (как видно в сцене «Молитва святого Франциска в Сан-Дамиано» из Ассизи), однако главный образ располагался над центральной частью трамеццо. Францисканские распятия, как правило, дополнялись повествовательными страстными циклами[4]. Доминиканцы, напротив, отдавали предпочтение наиболее

---

[1] *De Marchi A.* «Cum dictum opus sit magnum». Il documento pistoiese del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento // Arturo Carlo Quintavalle, ed., Medioevo: imagine e memoria. Milano, 2009. P. 603–621; *Cooper D.* Redefining the Altarpiece in Renaissance Italy: Giotto's Stigmatization of Saint Francis and Its Pisan Context // Art History. 2013. Sept. Vol. 36. Is. 4. P. 686–713.

[2] *Cannon J.* Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1982. Vol. 45. P. 76.

[3] О чем свидетельствует: *Garrison E. B.* Italian Romanesque Panel Painting: an Illustrated Index. Firenze, 1949. Соратник святого Франциска и глава ордена францисканцев после его смерти Илья Кортонский лично заказал в 1236 году Джунте Пизано распятие для церкви Сан-Франческо в Ассизи (на котором был изображен и сам в коленопреклоненном предстоянии).

[4] *Derbes A.* Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant. New York, 1996.

абстрактному типу, ясно демонстрирующему параллель между плотью и кровью Христовыми и евхаристическими дарами и подтверждающему повторение искупительной жертвы Христа в каждой мессе. Скорбящие фигуры Богоматери и святого Иоанна в рукавах креста выступали одновременно и как exempla тех чувств, которые надлежит испытывать (распятия Джунты Пизано и Чимабуэ для церквей Сан-Доменико в Болонье и Ареццо соответственно, Джотто для церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции). Рядом с распятиями помещались богородичные образы со щипцовым завершением в верхней части: из доминиканских церквей происходят образы Гвидо да Сиена для церкви Сан-Доменико в Сиене (около 1270), «Мадонна Ручеллаи» Дуччо ди Буонинсенья (1285, галерея Уффици, Флоренция), образ Мастера Читта ди Кастелло (предположительно из церкви Санта-Мария-делла-Карита в Читта-ди-Кастелло, около 1310), из францисканских — образы из церквей Сан-Франческо в Ареццо (мастерская Гвидо да Сиена, около 1260–1270, Государственный музей искусств, Ареццо) и в Пизе (Чимабуэ, около 1280, Лувр, Париж). В течение долгого времени эти образы рассматривались в качестве алтарных — предполагалось, что они размещались на престолах главных и дополнительных алтарей. Одним из главных достижений недавних исследований является накопление доказательств в пользу того, что они скорее были «надпреградными», то есть располагались в точности так, как представлено на фреске в Ассизи — величественно парящими высоко над массами верующих, хорошо обозримыми из любой точки нижнего нефа, а не ютящимися в узких готических капеллах, как это представлялось ранее. Эти образы далеко не всегда заказывались самими конгрегациями. Наиболее известными заказчиками Богородичных образов являлись религиозные объединения мирян, которым покровительствовали нищенствующие ордены, предоставляя им алтари и капеллы в своих

церквях. Братства, которые были посвящены главным образом Богоматери, охотно заказывали большие образы на досках, необходимые им для совместного поклонения и молитв, но также и для самоидентификации. Однако заказываются они не для собственных алтарей, а для общего церковного пространства, помогая заказчикам утвердить собственное присутствие в общем пространстве церкви. В то же время эти образы являются объектом патронажа и со стороны монашеской конгрегации: в частности, «Мадонна Ручеллаи», созданная по заказу братства laudesi для церкви Санта-Мария-Новелла, несет на себе также развернутую программу, прославляющую доминиканский орден, образуемую медальонами с образами святых на ее раме[1].

В сцене «Чудо в Греччо» типичными являются не только сами образы, но и способ их расположения в виде триады. Триады, украшавшие трамеццо церквей Санта-Кроче, Санта-Мария-Новелла, Санта-Тринита, Оньисанти и других флорентийских церквей, реконструируются в публикации А. де Марки[2]. Во францисканских церквях в состав этих триад входят и житийные образы святого Франциска[3], которые занимали исключительное место в визуальной пропаганде францисканского ордена[4]:

---

[1] *Cannon J.* Op. cit. P. 235–245; *Bellosi L.* The function of the Rucellai Madonna in the Church of Santa Maria Novella // Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento / Ed. V. M. Schmidt. New Haven; London, 2002. P. 146–59.

[2] *De Marchi A.* Op. cit.

[3] Таким образом, существенную часть этих образов, по крайней мере те из них, которые имеют щипцовое завершение, также следует рассматривать не в качестве алтарных или «праздничных» (*Бельтинг Х.* Образ и культ. М., 2002. С. 421–429), но предназначенных для алтарных преград (*Cooper D.* Op. cit.), откуда они могли быть хорошо обозримы мирянами, которые выступали главными адресатами пропаганды личности святого Франциска. У доминиканцев не было аналогичных образов, поскольку личность основателя их ордена имела меньшее значение по сравнению с миссией ордена в целом (об этом: *Cannon J.* Dominican patronage of the arts in Central Italy: the Provincia Romana, c. 1220 — c. 1320. London, 1980).

[4] *Franko R.* The Functions of Early Franciscan Art // The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook. Leiden, 2015. P. 19–44.

утверждали святость святого Франциска и истинность его стигматов; подчеркивали важность его роли в церкви, а помещаемые в одном ряду с распятиями, они воплощали идею уподобления святого Франциска Христу (Franciscus alter Christus[1]).

Образы, помещаемые поверх алтарной преграды, были обращены в нижний неф и предназначены для мирян. Самим монахам и, в отдельных случаях, прихожанам-мужчинам во время мессы был виден главный алтарь, на котором постоянный алтарный образ появляется относительно поздно — в конце XIII века. Формой этого алтарного образа становится так называемое доссале (вытянутая по горизонтали доска со щипцовым завершением, соответствующая по своим размерам ширине алтарного престола[2]), которое в первые десятилетия XIV века трансформируется в полиптих, утверждающийся в качестве главного типа алтарного образа[3]. Процесс этой трансформации происходит главным образом в пространстве церквей нищенствующих орденов. В качестве наиболее раннего известного образа в форме доссале рассматривается обычно «Мадонна дель Вото» (1267) — образ, созданный для дополнительного алтаря, посвященного святому Бонифацию, в сиенском соборе. Существуют различные реконструкции этого образа, однако большинство исследователей согласны в том, что сохранившийся центральный образ Богоматери (приписывается Диетисальви ди Спеме) был фланкирован двумя, четырьмя или даже

---

[1] *Os van H.* St. Francis of Assisi as a Second Christ in Early Italian Painting // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1974. Vol. 7. No. 3. P. 115–132.

[2] О значениях, истории и способах употребления этого термина см.: *Condorelli A.* Dossale // Enciclopedia dell' Arte Medievale (1994). http://www.treccani.it/enciclopedia/dossale_%28Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale%29/.

[3] Вопрос происхождения этого типа образов исследован не до конца. Х. Бельтинг связывает его появление с подражанием на Западе иконным рядам на темплонах византийских храмов. *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 36–38 и 271–275.

шестью полуфигурами святых[1]. Эту новаторскую формулу, объединяющую образ Богоматери с полуфигурами святых в подразумеваемом (хоть и не выраженном) едином пространстве и представляющую их в коммуникационном акте по отношению друг к другу и к зрителю, начиная с 1270-х годов используют в разных контекстах[2]. Францисканцы заимствуют ее в числе первых: одним из самых ранних является доссале Гвидо да Сиена (Национальная пинакотека, Сиена, около 1270), происходящее из францисканской церкви Колледи-Валь-д'Эльса (вероятно, первоначально находившееся в монастыре Святого Франциска в Сан-Джиминьяно), на котором фигуру Богоматери фланкируют святые Франциск, Иоанн Креститель, Иоанн Евангелист и Мария Магдалина. Для францисканских церквей были написаны и многочисленные полиптихи Уголино ди Нерио (№ 39 из Национальной пинакотеки в Сиене, 1310–1315 или 1325–1330, был создан для сиенского монастыря Санта-Кьяра; из Музея искусства в Кливленде, до 1317; из Института искусства Кларка в Уильямстауне, 1310–1330 или 1317–1321, вероятно, был создан для сиенского монастыря Сан-Франческо). Новая визуальная формула позволяла расширить иконографическую программу по сравнению с предшествующими типами живописных произведений: объединить культ Богоматери с культом святых (имевших огромное значение в благочестии обоих орденов), подчеркнув роль последних в качестве ходатаев за верующих — тема, которая часто звучит во францисканских проповедях: сам Франциск, подражающий Христу, рассматривался в качестве главного ходатая. Кроме того, для

---

[1] История реконструкций этого образа приведена в: *Schmidt V. M.* Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola // Duccio, Siena fra tradizione bisantina e mondo gotico. Milano, 2003. P. 549–551.

[2] В числе ранних памятников: так называемое доссале № 6 (Национальная пинакотека, Сиена, приписывается Гвидо да Сиена), доска Мельоре ди Якопо (1271, галерея Уффици, Флоренция, в обоих случаях заказчик и место назначения неизвестны), образ Вигорозо да Сиена (1291, из церкви женского цистерцианского монастыря Санта-Джулиана в Перудже).

францисканцев эта формула становится воплощением одной из главных идей их проповеди — приблизить верующего к Богу, создать ситуацию камерного и непосредственного общения: фланкирующие святые, предстоящие Богоматери, являются одновременно и образцами такого живого, близкого и непосредственного общения. Их фигуры с помощью разворотов и жестов представлены в состоянии обращения: одни обращены к Богоматери, другие — к зрителю, тем самым включая последнего в это общение[1].

Этот формат алтарного образа чуть позже появляется и в доминиканских церквях: наиболее ранний пример — доссале Деодато Орланди из церкви Санта-Катерина в Пизе (1301, музей Сан-Маттео, Пиза). И именно доминиканцы выводят этот тип образа на следующий уровень возможностей, постепенно усложняя его иконографическую программу и физическую структуру. Так называемый полиптих № 28 (Национальная пинакотека, Сиена), предположительно происходящий из церкви Сан-Доменико в Сиене, является первым двухъярусным полиптихом, позволяющим увеличить число фигур и расширить иконографическую программу: в данном случае над образами Богоматери и святых помещается образ Христа в окружении ангелов[2]. Эта же тема развивается в полиптихе № 47 для сиенского госпиталя Санта-Мария-делла-Скала (1311–1318, Национальная пинакотека, Сиена, Дуччо и ассистенты), который представляет развернутую мариологическую программу (как на фасадах соборов того времени) с фигурами ветхозаветных пророков в дополнительном третьем регистре. Наконец, в полиптихе из церкви Санта-Катерина

---

[1] О значении нового типа образа для францисканцев: *Goffen R.* Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento // The Art Bulletin. 1979. June. Vol. 61. No. 2. P. 198–222.

[2] С усложнением архитектуры усложняется физическая структура и декор полиптиха. Об этом: *Gardner von Teuffel C.* The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth-Century Altarpiece // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 21. 1979. P. 21–65, по-русски: «Маэста» Дуччо ди Буонинсенья в контексте итальянской алтарной живописи // Новая Европа. Международное обозрение культуры и религии. № 20. М., 2008. С. 156–159.

в Пизе (1319–1320, музей Сан-Маттео, Пиза) Симоне Мартини происходит радикальное переосмысление программы и предельное расширение его структуры. На место первоначальной идеи заступничества избранных святых перед Богоматерью приходит изощренная программа, отражающая миссию доминиканского ордена и его роль в христианской церкви (Слово Божье, берущее начало от Бога-Отца, распространяется через архангелов, ветхозаветных пророков, новозаветных апостолов, отцов церкви и святых, среди которых свое место занимают и доминиканцы: еще не канонизированный святой Фома Аквинский, святой Петр Мученик). Для ее воплощения вводятся темы, ранее не встречавшиеся в полиптихе: фигура Бога-Отца, образ Христа в иконографии Муж скорбей; большинство персонажей держат в руках книги и свитки с начальными фразами своих текстов[1]. Эта программа реализуется средствами полиптиха (который получил у Х. Белтинга название «витрины»[2]), лишенного повествовательности (даже пределла состоит из отдельных фигур), чья риторика строится исключительно на сопоставлении фигур разного масштаба в различных регистрах.

В 1320-е годы подобные семичастные трехъярусные полиптихи с пределлами создаются для главных церквей нищенствующих орденов во Флоренции — Санта-Мария-Новелла и Санта-Кроче (оба — Уголино ди Нерио). От обоих сохранились лишь разрозненные фрагменты. Алтарь из Санта-Кроче благодаря рисунку XVIII века, на котором он изображен еще целым, реконструирован из сохранившихся частей[3]: его отличительной чертой является повествовательная пределла со Страстными сценами,

---

[1] Исчерпывающий анализ программы произведен в: *Cannon J.* Op. cit. 249–257.

[2] *Белтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 397.

[3] *Gordon D., Reeve A.* Three Newly Acquired Panels from the Altarpiece for Santa Croce by Ugolino di Nerio // National Gallery Technical Bulletin. 1984. Vol. 8.

которая соотносится со сценой Распятия на вершине полиптиха. В дальнейшем этот тип многочастного полиптиха становится основным типом алтарного образа, его используют и для частных заказов, и для корпоративных, и для флорентийского собора.

Можно было бы предполагать, что образы для главных алтарей своих церквей, транслирующие программу миссии ордена, будут заказаны самими конгрегациями. Однако в тех случаях, когда известны обстоятельства заказа образа для главного алтаря, они оказываются созданными по заказам частных лиц: алтарь из церкви Санта-Катерина в Пизе Симоне Мартини (1319, музей Сан-Маттео, Пиза), способный служить истинной «витриной» доминиканского ордена, как сообщает монастырская хроника, был создан по инициативе церковного ризничего, брата-мирянина по имени фра Пьетро, заказавшего образ от лица монастырской общины. Другой полиптих Симоне Мартини (около 1321–1323, Музей собора, Орвьето) был заказан епископом Сованы Трасмондо Мональдески во время его пребывания в Орвьето. Из монастырских записей следует, что его побудило к этому особое личное почитание святой Марии Магдалины: он жертвует средства на проведение ежедневных месс в ее честь и равную сумму на создание алтарного образа, на котором изображен и он сам у фигуры своей святой патронессы[1]. Однако бросающийся в глаза персональный характер этого заказа — лишь одна из его черт, способная ввести в заблуждение: образ, предназначавшийся для главного алтаря церкви, не мог быть отражением лишь личного благочестия; современные исследователи полагают, что этот заказ был связан с важнейшим для ордена событием — канонизацией в 1323 году святого Фомы Аквинского, который преподавал богословие в этом городе в 1260-х годах. Полиптих Липпо Мемми из капеллы церкви Сан-Никколо

[1] *Cannon J.* Op. cit. P. 264.

в Кашиана-Альта (около 1320–1323, музей Сан-Маттео), вероятно, был заказан по схожей схеме: у фигуры одного из апостолов представлен донатор-мирянин. Алтарный образ Уголино ди Нерио из церкви Санта-Мария-Новелла был, по всей видимости, заказан семьей Аламанни (которая имела привилегию патронировать алтарную капеллу этой доминиканской церкви), о чем свидетельствовали гербы этого семейства, украшавшие сам алтарь[1]. Сходным образом появляются и францисканские полиптихи: контракт с Чимабуэ на несохранившийся алтарный образ для монастыря Санта-Кьяра заключают брат-францисканец и магистр по имени Энрико[2]. Полиптих Уголино ди Нерио для церкви Санта-Кроче также был украшен гербами семейства, членом которого он был заказан и оплачен (семейство Сассетти в течение почти двух столетий сохраняло права на алтарь этой церкви), — Баро Сассетти, несмотря на то что Баро и сам был монахом этого монастыря и дважды занимал должность помощника настоятеля[3]. Это говорит о том, что ни у одного из орденов не было централизованной художественной политики, а непрямые формы патронажа, которые можно наблюдать в случае заказов богородичных образов и главных алтарей, помогали монахам выйти из очевидного противоречия между официальной ригористической политикой и обилием произведений искусства, де-факто наполнявших их церкви. Частные лица вступали в финансовые отношения с исполнителями, оплачивали расходы, инициируя создание произведений, отражающих ценности ордена[4]. Сам орден при этом мог оставаться патроном, контролирующим иконографическую программу, размеры и внешний облик

---

[1] *Gordon D., Reeve A.* Op. cit.

[2] Указано по: *Бельтинг Х.* Указ. соч. С. 449.

[3] *Cannon J.* Op. cit. P. 258–262.

[4] Механизмы такого непрямого патронажа на материале Северной Италии подробно исследованы: *Bourdua L.* The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy. Cambridge, 2004.

произведения и нередко определяющим выбор художника. В дальнейшем история свидетельствует о том, что эта схема патронажа широко применялась в отношении боковых алтарей, которым со второй половины XIV века будут покровительствовать частные лица.

Двухчастное деление пространства было нормой как во францисканских, так и в доминиканских церквях, однако в некоторых церквях францисканцев, сосредоточенных в Умбрии, утверждается более сложное, трехчастное деление, когда в верхнем нефе выделяется еще одна зона, недоступная для мирян и предназначенная для монахов, — так называемый ретрохор, как правило располагающийся в алтарной капелле[1]. В таких церквях роль символического и отчасти пространственного заграждения будет играть особый тип алтарного образа — низкого, вытянутого по горизонтали и, что особенно важно, двустороннего. Идея двусторонности алтарного образа, столь важная для его дальнейшего развития («Маэста» Дуччо, «Триптих Стефанески» из собора Святого Петра, вплоть до полиптиха Сассетты для церкви Сан-Франческо в Борго-Сан-Сеполькро), зарождается именно в этих церквях, из которых происходят первые образцы: алтарный образ из церкви Сан-Франческо-аль-Прато (1272, разрознен, реконструирован Д. Гордон), образ из церкви Сан-Франческо-аль-Монте в Перудже (около 1322, Национальная галерея Умбрии, Перуджа, приписывается Маэстро ди Пачиано)[2].

Таким образом, мы видим, что вопреки первоначальным намерениям нищенствующих орденов, живописный образ

---

[1] Этот тип организации пространства во францисканских церквях Умбрии открыт Д. Купером: *Cooper D.* Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tridentine // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2001. Vol. 64. P. 1–54.

[2] О двусторонних образах: *Gardner J.* Fronts and backs: setting and structure, La pittura nel XIV e XV secolo: il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte // Atti del XXIV Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte. Bologna, 1979. Vol. 3. P. 297–322.

приобретает все большее значение для их деятельности: он используется и как средство взаимодействия с мирянами и воздействия на них, и как инструмент визуализации идей, важных для самоидентификации ордена. Официальных постановлений, которые бы опровергали положения Нарбоннского статута или отказывались от них, не существует, но реальное положение дел говорит о том, что имплицитно происходит радикальная перемена отношения к живописным образам, которые начинают восприниматься как созвучные благочестию нищенствующих орденов и помогающие им выполнять их религиозную миссию, так что польза от этих образов превосходила возможный вред от несоблюдения принципов бедности.