

**Западноевропейское
искусство Средних веков**

Western European
Medieval Art

УДК: 7.033.4(46)

ББК: 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2212-02-10

Н. А. Дядюнова

Происхождение каталонской романской художественной традиции: политический дискурс в контексте историографии проблемы

Каталонское искусство Средних веков представляет собой уникальное явление, которое в разное время вбирало в себя различные влияния, породив таким образом совершенно исключительную в своем роде региональную художественную традицию. На протяжении последних ста лет она неоднократно привлекала интерес исследователей, которые по сей день пытаются установить точные источники происхождения национального искусства этого региона, а также пролить свет на историю и время создания некоторых отдельных памятников.

Часто акценты в исследованиях расставляются не только в соответствии с актуальными тенденциями, утверждёнными в современной науке, но и также исходя из социально-политической повестки в стране (в случае Каталонии — в регионе) изучаемого искусства. И, на наш взгляд, в ходе исследований каталонского искусства Средних веков это стало немаловажным фактором, который определял основную проблематику и прочие аспекты в изучении этой самобытной и исключительной художественной традиции.

Процесс изучения каталонского романского искусства, а именно на этом периоде мы сконцентрируемся в рамках данной статьи, является крайне показательным, так как отражает не просто все стадии исследования этой традиции, через которые прошли искусствоведы (как каталонские, так и зарубежные) — от Всемирной выставки в Барселоне (1888) и открытия первых образцов монументальной живописи, а также их последующего знаменитого переноса в Национальный музей каталонского искусства в Барселоне (1907–1921) до новейших исследований в области иконографии — но и указывает на взаимосвязь этих этапов изучения с актуальной социально-политической обстановкой в Каталонии. По этим исследованиям мы можем судить о том, как авторы стремились преподнести памятники их национального искусства остальному миру, то есть как они хотели, чтобы их художественное наследие воспринималось в рамках мировой истории искусства. На наш взгляд, было бы интересно проследить на примере работ, в которых предпринимались попытки точно установить пути формирования каталонской художественной традиции, то, как менялась эта точка зрения на своё национальное искусство в зависимости от общего социокультурного контекста.

В ходе данного исследования впервые будет предпринята попытка рассмотреть не столько сами памятники монументальной живописи (хотя и к ним, разумеется, мы не раз будем обращаться), сколько работы, написанные каталонскими и реже испанскими

авторами за последние сто лет и посвящённые различным теориям относительно происхождения каталонской художественной традиции. Такой подход позволит более объективно взглянуть на историю возникновения этой региональной традиции и, наконец, прийти к более конкретным выводам относительно путей её формирования, что в дальнейшем приведёт к большей ясности в трактовке некоторых отдельных памятников.

Проблема авторства большинства наиболее известных памятников романской каталонской монументальной живописи является, на наш взгляд, одной из ключевых в историографии. Установление личности мастера позволило бы говорить не только однозначно о круге созданных им произведений и их точных датировках, но и о предполагаемом географическом происхождении автора и, соответственно, самой каталонской романской живописи. Именно в связи с проблемой авторства до сих пор ведутся дебаты относительно источников происхождения этого национального искусства. Несмотря на то, что эта проблема была поднята ещё в наиболее ранних исследованиях, с момента открытия первых памятников монументальной живописи, исследователи до сих пор не пришли к однозначному решению по этому вопросу. Как будет показано в данной статье, желание исследователей устанавливать преемственность между каталонской и какой-либо ещё средневековой художественной традицией было (косвенно, а порой и достаточно прямо) связано с политической повесткой в Испании и в Каталонии, в частности.

Ещё в самых первых работах, которые были посвящены каталонской романской живописи и в которых предпринимались попытки систематизировать недавно открытые памятники, каталонские фресковые ансамбли группировались в соответствии с их принадлежностью к авторству анонимных мастеров, которые получали название по какому-либо памятнику, который им приписывался. Это не всегда были самые показательные памятники, как мы продемонстрируем в дальнейшем, но имя мастера отражало большую популярность и изученность этих живописных ансамблей, по сравнению с остальными, которые исследователи также относили к кругу этих же мастеров.

1. Ломбардская теория происхождения каталонской романской живописи

Одной из наиболее распространённых в каталонской историографии является ломбардская теория происхождения монументальной живописи, основанная на предполагаемой связи мастеров каталонских фресок с североитальянскими мастерскими. Как правило, с кругом ломбардских живописных памятников связывают каталонского мастера Педрета, живописные ансамбли которого являются наиболее ранними образцами зрелой традиции монументальной живописи в Каталонии.

Впервые это обозначение для круга памятников каталонской живописи ввёл в использование американский исследователь Чендлер Р. Пост (1881–1959) в 1930 г. [25, р. 134–136]. Он также первым из искусствоведов объединил этим понятием в 1933 г. каталонские романские ансамбли в церквях Сант-Кирсе де Педрет (которая и дала название группе), Сант-Пере де Бургаль, Санта Мария д'Анеу, Сант-Пере д'Ажер и Санта Мария в Кап д'Аран [26, р. 540–544]. Позднее к этой группе были добавлены открытые в 1965 г. романские фрески в Сант-Лизьер в Кузеран (Франция) [8, р. 75–77]. Пост в своём исследовании указывает на стилистическую и иконографическую близость фресок церкви

Сант-Кирсе де Педрет живописному циклу XI в. в ломбардской церкви в Гальяно. Благодаря этому тезису, в историографии надолго закрепилось представление о мастере Педрета как о выходеце из ломбардских мастерских. Таким образом, с 1930-х гг. исследователи, в основном, возводили стиль фресок Педрета к североитальянской художественной традиции. Важно отметить, что впервые об иностранном происхождении мастеров каталонской романской живописи заявили именно зарубежные исследователи. Каталонские искусствоведы начала XX в., в основном, склонялись к теории о том, что над этими живописными ансамблями работали местные мастера.

Теорию Чендлера Р. Поста о североитальянском происхождении мастера Педрета в полной мере развил и популяризовал в искусствоведческой испанской среде каталонский исследователь Жузеп Гудиол-и-Рикарт (1904–1985) в 1950 г. в его совместной работе с Уолтером Куком (1888–1962) [14, р. 53]. Ещё в 1944 г. Гудиол дал название ещё одному анонимному художнику, за которым закрепилось имя мастер Кабестани [13, р. 4–8]. В обобщающем труде 1950 г. Гудиол подтверждает ломбардское происхождение мастера Педрета и его связь с североитальянскими памятниками XI в. (Гальяно). Он первым из испаноязычных исследователей принял эту теорию как официальную версию происхождения каталонской романской традиции.

В редакции 1980 г. этой же работы Гудиол также оговаривается, что под выражением «мастер Педрета» следует понимать не одного конкретного художника, а передвижную артель художников, что и поспособствовало формированию в историографии понятия «круг Педрета», к которому были причислены все выше названные живописные ансамбли [15, р. 26–27].

Ломбардское происхождение мастера Педрета, утверждённое Постом и Гудиолом, было впоследствии поддержано рядом исследователей второй половины XX в., среди которых следует назвать Гезу де Франковича (1902–1996) (1955) [10, р. 414–419], Андре Грабара (1896–1990) (1958) [11, р. 67–72], Жуана Айнауда де Лазарет (1919–1995) (1957, 1973) [1, р. 18], [2, р. 72, 73], а также более современных исследователей конца XX века Бетти Аль-Хамдани (1972–1973) [4, р. 405–461], Хоакина Йарса Луасес (1985) [30, р. 218–234], Эдуарда Карбонеля (1990) [7, р. 67–72], Джона Оттоуэя (1994) [19, р. 143–147]. Таким образом, североитальянское происхождение каталонских росписей единодушно принималось на протяжении практически всего XX в. как в самой Каталонии, так и за её пределами.

Основными аргументами, подтверждающими ломбардское происхождение, помимо стилистической близости, в работах второй половины XX в. являлось использование таких иконографических элементов, как изображение Железной короны Монцы — короны ломбардского королевства, хранящейся до сих пор в соборе Святого Иоанна близ Милана (Сант-Пере де Бургаль), присутствие изображений миланских святых мучеников Гервасия и Протасия в Санта Мария в Кап д'Аран, а также Цельсия и Назария в Сант-Кирсе де Педрет [1, р. 18]; использование меандрового фриза в декорации (Сант-Кирсе де Педрет, Сант-Пере де Бургаль), а также чисто византийские элементы вроде архангелов со знамёнами и табличками с просительными или заступническими надписями (Санта Мария д'Анеу). Все эти элементы соединились вместе в миланской церкви Сан-Винченцо ди Гальяно (1007), ставшей предполагаемым посредником между

Каталонией и итало-византийской традицией. Исследователи, в частности американский искусствовед Герберт Стотхарт, также часто связывали каталонские росписи круга Педрета с живописными ломбардскими ансамблями в Сант-Пьетро аль Монте в Чивате (ок. 1100) [27, p. 218–224].

Следует сказать, что несмотря на то, что прочно ломбардское происхождение каталонских росписей закрепилось в историографии лишь в середине XX в., благодаря работе Кука и Гудиола, еще в начале столетия Жузеп Пижоан высказал это предположение на Международном конгрессе по истории искусства в Риме в 1912 г. [23, p. 686–689] и подтвердил высказанную несколько ранее теорию Пьетро Тоэска о связи каталонских ансамблей с фресками в Чивате и Гальяно [28, p. 37–40, 42–57].

Несмотря на то, что вначале эта идея была не столь популярна в каталонских искусствоведческих кругах, так как авторы стремились подчеркнуть самобытность и исключительность своего национального искусства, которое возникло в Испании без зарубежного вмешательства, впоследствии, особенно к концу существования франкистского режима, эта гипотеза стала лидирующей среди авторов. Если Гудиол в 1950 г. опирался на ломбардскую теорию с целью продемонстрировать, в целом, всю испанскую средневековую живопись как наследницу классической итальянской традиции, то, начиная с публикации работы Жуана Айнауда де Ласарте в 1973 г. и на волне общих сепаратистских настроений в интеллектуальных кругах Каталонии, североитальянское происхождение каталонских росписей подчёркивало более тесную культурную связь каталонского наследия с итальянским искусством, нежели со средневековым искусством остальной Испании. Такое сравнение, на наш взгляд, вполне оправдано, так как Каталония, в отличие от остальной части Пиренейского полуострова, никогда не была завоёвана арабами, вследствие чего не испытала такого сильного влияния исламского искусства и сохранила контакты с Италией и Францией. Эта теория, в силу своей убедительности, долгое время представляла собой официальный взгляд мировой и, в частности, каталонской историографии на происхождение каталонского романского искусства, что в последние годы было подкреплено работами современной итальянской исследовательницы Елены Альфани (2006) [3, p. 16–17], а также преподавательницей Барселонского университета, доктором искусствоведения и научной сотрудницей Национального музея каталонского искусства Монтсеррат Пажес и Паретас (2005) [20, p. 67–88]. Тем не менее, остаётся неясным, каким именно путем ломбардская традиция живописи проникла на территорию Каталонии и были ли мастера каталонской живописи приезжими из Италии. Важно отметить, что большинство из выводов, приведённых выше, основаны исключительно на формально-стилистическом анализе (в редких случаях на иконографическом). На наш взгляд, для подтверждения этой теории требуется более детальный анализ исторических письменных источников, глубокий иконографический анализ, а также химико-технологический анализ, который бы позволил сравнить живописные техники памятников каталонского происхождения с итальянскими.

2. Южно-французское происхождение каталонской романской живописи

Помимо ломбардского происхождения мастера Педрета, некоторые современные исследователи также отмечают южно-французское влияние на круг памятников так на-

зываемого мастера Осорморта, к которому относят росписи из самой церкви Сант-Садурни де Осорморт и в Сант-Марти де Бруль (оба живописных ансамбля были перенесены в 1930-е гг. в Епископальный музей г. Вик), а также росписи из Сант Жуан де Белькайре (Музей искусств Жироны), Сант-Микель де Круильес, Сант-Эстеве де Маранья, Сант-Эстеве де Канапост и Сант-Пере де Навата (все *in situ*).

Несмотря на то, что фрески Сант-Садурни в Осорморте были открыты еще в 1936 г., во время Гражданской войны, в ходе которой был уничтожен снаружи барочный ретабль церкви, скрывавший от глаз прихожан романские фрески XII в., а в 1950 г. Гудиол называет автора этих росписей мастером Осорморта и причисляет к его кругу также фрески из Сант-Марти де Бруль и из Сант-Жуан де Белькайре [14, p. 88], детальное изучение происхождения этого круга памятников произошло лишь в начале XXI в. уже в современных исследованиях. На наш взгляд важно подчеркнуть тот факт, что росписи не столь популярные как те, что хранятся в собрании Национального музея каталонского искусства в Барселоне, долгое время находились на периферии научных интересов каталонских исследователей. В результате фрески круга мастера Осорморта несколько десятилетий незаслуженно были обделены вниманием искусствоведов. Несмотря на то, что вплоть до начала 2000-х гг. не предпринимаются попытки полноценного анализа памятников круга мастера Осорморта, ещё в своей обобщающей работе 1950 г. Гудиол и Кук отмечают, что эти росписи являются примером «архаичного схематизма», а также, вероятно, впервые высказывают предположение о южно-французском происхождении этого мастера. Гудиол связывает стилистически фрески Сант-Садурни де Осорморт с художественной традицией региона Пуатье, в частности с росписями романской церкви середины XI в. Сен-Савен-сюр-Гартамп [14, p. 88].

Вероятно, теория о южно-французском происхождении каталонской живописи не получила столь широкого распространения в историографии, как ломбардская теория, по той причине, что каталонские исследователи отталкивались от того факта, что наиболее известные и древние памятники их национального искусства уходят корнями в североитальянское искусство, их целью стало представить эту средневековую традицию как однородное художественное явление. Тем более, возможно, исследователям середины и второй половины XX в. казалось более убедительным связывать каталонскую живопись с Италией, а не Францией, так как именно этот регион долгое время воспринимался как кузница многих художественных идей и течений. На наш взгляд, каталонскими исследователями, в своем желании встроить своё национальное искусство в контекст итальянского, был проигнорирован тот факт, что Каталония долгое время находилась в тесной политической зависимости от франкского государства, что не исключает и его художественного влияния.

Сегодня некоторые испанские исследователи вновь обратились к изучению росписей, относящихся к южно-французской традиции, значительно расширив круг памятников мастера Осорморта. Они достаточно убедительно доказывают их стилистическую связь с южно-французской живописью, подкрепляя свои выводы иконографической близостью нарративных циклов из книги Бытия в каталонских церквях Осорморта, Бруля и Канапоста и памятников монументальной живописи и иллюминированных манускриптов, происходящих из Пуатье и Тура, с которыми в Каталонии в Средние века со-

хранялись тесные контакты. Глория Фернандес Сомоса отмечает также, что эти иконографические схемы перекечевали впоследствии в живописные памятники Арагона [9]. К кругу памятников мастера Осорморта были относительно недавно добавлены также фрески из церкви Санта Мария де Сервия-де-Тер в провинции Жирона, которые, как отмечают исследователи Мария Тереса Матас-и-Бланшарт, Жузеп Мария Палау-и-Бадауэль и Пере Ровира-и-Понс, гораздо более показательны (отчасти из-за своего географического расположения) в отношении связи с романскими южно-французскими циклами, чем росписи в Осорморте [17]. По этой причине авторы носящей обзорный характер монографической работы 2008 г. предлагают пересмотреть имя этого мастера, так как название «мастер Осорморта» уже недостаточно точно, по их мнению, характеризует круг этих памятников, относящихся к ампурданскому региону. Это идея была поддержана и развита Монсеррат Пажес в работе, опубликованной годом позднее, в которой исследовательница отмечает, что ампурданские живописные ансамбли долгое время оставались в тени и не привлекали внимание исследователей по причине их худшей сохранности и расположения *in situ*, в отличие от более популярных (не только в искусствоведческой среде) росписей круга мастера Педрета, которые в большинстве своём находятся в коллекции барселонского музея [20].

На наш взгляд, именно этим фактом объясняется распространённый в историографии миф о ломбардском происхождении каталонской художественной традиции, что было подкреплено в начале XX в., с началом «каталонского ренессанса», желанием продемонстрировать местную традицию как обособленную от испанского средневекового искусства и более тесно связанную с Италией, нежели с остальной частью Пиренейского полуострова.

С установлением в Испании в 1939 г. режима генерала Франсиско Франко каталонская историография претерпела некоторые изменения. Франкистской идее «единой и неделимой» Испании отвечало желание рассматривать каталонское романское искусство как одну из ветвей средневекового искусства Испании, которая считалась чем-то вторичным по отношению к знаменитым готическим соборам Кастилии. Тем не менее, интересно, что в связи с желанием преодолеть политическую изоляцию страны в послевоенные годы уже в середине XX в., с 1947 г., ещё во времена действующего франкистского режима, велась работа над созданием масштабной энциклопедической серии из двадцати томов, посвящённых истории испанского искусства *Arts Hispaniae*. В рамках этого проекта была поставлена задача встроить средневековое искусство Каталонии в контекст всего испанского искусства, поэтому раздел, посвящённый каталонской романской живописи, занимает равноценное с другими разделами (романское искусство Кастилии, Арагона и т. д.) место в томе «Романская живопись и изобразительные искусства» (1950), подготовленном уже упомянутым каталонским искусствоведом Жузепом Гудиолом Рикартом вместе с Уолтером Куком. Характерные черты романской настенной живописи не рассматривались здесь как нечто исключительное и присущее каталонской романике, а приводились во введении как общее описание тенденций в средневековой испанской живописи, тесно связанных с европейскими. В данном политическом контексте ломбардская теория казалась исследователям более привлекательной, так как

лучше характеризовала всю испанскую средневековую живопись как наследницу классической итальянской традиции.

Также стоит отметить, что и в первом, и во втором случаях исследователи останавливались на круге памятников мастера Педрета, так как именно они представляли собой главную гордость и символ национального каталонского искусства — убеждение, закрепившееся в историографии ещё с момента открытия романской монументальной живописи в 20-х гг. прошлого века. Итак, следует предположить, что каталонская художественная традиция стала жертвой историографического мифа о своём раннем происхождении и тесных связях с североитальянским искусством. На наш взгляд, ни одна из вышеперечисленных теорий не является безапелляционной и нуждается в более убедительных аргументах, основанных на новых методах анализа.

3. Римская теория происхождения каталонской монументальной живописи

Тем не менее, несмотря на распространённость в историографии теории о североитальянском происхождении каталонских мастеров романской каталонской живописи, в частности, мастера Педрета, сегодня всё больше исследователей оспаривают связь каталонских мастерских с Ломбардией и настаивают на влиянии Рима и Южной Италии на романскую художественную традицию Каталонии. Среди современных исследователей такой позиции придерживаются Карлес Манчо и Милагрос Гуардиа [12, p. 117–160], а также Мануэль Кастиньейрас, который в 2009 г. выпустил статью, развенчивающую миф о ломбардском происхождении мастера Педрета [6, p. 48–66]. На наш взгляд, эта теория является наиболее убедительной, хоть и не сразу плотно укоренившейся в историографии.

Современные исследователи указывают в качестве источника происхождения каталонской художественной традиции Центральную и Южную Италию как те регионы, где дольше сохранилась и удерживалась связь с раннехристианской и византийской традициями. Однако, важно отметить, что предпосылки к формированию этой теории в историографии возникли ещё в начале XX в., практически параллельно с ломбардской. Ещё Джузеппе Пижоан (1879–1963) в своих работах 1907 и 1911 года отмечает стилистическое сходство сцены Шестивия праведных дев со светильниками в апсиде Сант-Кирсе де Педрет с аналогичной композицией в Россанском кодексе (s. V; Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado, cod. Σ, f. 4) [21, p. 6], а трактовку фигур и драпировок связывает со знанием мастера катакомбной живописи: в частности, Пижоан приводит в пример изображение Богоматери Оранты в катакомбах на Виа Номентана (IV в.) [22, p. 73].

Когда каталонское романское искусство привлекло внимание зарубежных специалистов в 20-е годы прошлого века, эта теория была поддержана американскими искусствоведами Дорис К. Миллер (1929) [18, p. 20] и профессором Гарвардского университета Чарльзом Куном (1930) [16, p. 17]. Чендлер Пост также в 1930 г. отмечает связь персонализации Церкви в росписях Педрета с композициями свитка Экзультет из Беневенто [25, p. 134]. Эту же теорию убедительно доказывает Эдгар Энтони в своей обзорной работе 1951 г., выпущенной в издательстве Принстонского университета и посвящённой, в целом, искусству романской фрески [5, p. 161–163]. Таким образом, в первой половине и середине XX в. сторонниками теории о происхождении мастера Педрета и, соответ-

ственно, каталонской художественной традиции были американские исследователи. Эта теория не получила столь широкого распространения среди каталонских исследователей. Возможно, в каталонской историографии прочнее закрепилась ломбардская теория, так как она изначально была утверждена такими авторитетными искусствоведцами, как Джузеппе Пижоан, который хотя и говорил о знакомстве мастера Педрета с каталонской живописью, в 1912 г. на международном конгрессе в Риме представил как официальную версию о ломбардском происхождении каталонских романских фресок. На наш взгляд, в связи именно с этим событием в дальнейшем каталонские искусствоведы ссылались на этот доклад Пижоана в попытках доказать связь мастера Педрета с ломбардскими мастерскими. Однако американские исследователи были не столь привязаны к утвержденному в каталонской историографии мнению о ломбардском происхождении и продолжили развивать раннюю теорию, высказанную впервые в 1907 г. Пижоаном.

Надо сказать, что, несмотря на заманчивые сравнения каталонских фресок с римско-кассинским кругом памятников, эти выводы строятся, как правило, на стилистическом анализе (реже на иконографическом). Новый подход к изучению каталонской романской живописи был предложен Мануэлем Кастиньейрасом, который отметил важность технического анализа, а также реконструкции конкретного религиозно-исторического контекста, что позволило бы объяснить выбор тех или иных иконографических схем и, таким образом, предположить происхождение мастера [6, p. 50].

Во-первых, Кастиньейрас считает, что сегодня необходимо отказаться от крайне распространенного среди искусствоведов (например, так считал Гудиол) тезиса о том, что мастера каталонских росписей были мирянами, работавшими в передвижных мастерских. Кастиньейрас предполагает, что речь идет, скорее, о клирике или монахе, образование и подготовка которого позволили ему получить доступ к иллюминированным манускриптам и к научно-техническим трактатам, хранившимся в монастырских библиотеках (как, например, в случае Риполя).

Во-вторых, проведя совместно со специалистами из Национального музея каталонского искусства Барселоны технический анализ каталонских романских росписей, Кастиньейрас утверждает, что в памятниках круга Педрета используется не фресковая живописная техника, как в Гальяно — церковь, с которой традиционно связывали происхождение мастера Педрета, а смешанная (*mezzo fresco*). Кроме того, отмечается, что во фресках середины XI в. в Гальяно активно используется лазурит, в то время как до 1120 г. (до живописного ансамбля в Сорпе) в каталонских росписях лазурит не использовался, хотя его применяли при работе над фронталес. Также в Гальяно, как и, в целом, в итало-византийской традиции, для письма ликов используется коричневатозеленоватая охра, в то время как в кругу Педрета, как показал анализ, используется местный материал — гематит (оксид железа). Таким образом, Кастиньейрас делает вывод, что круг мастера Педрета однозначно не из ломбардского окружения, так как активно использует местные материалы, что требует от него отличного знания местности и её ресурсов [6, p. 53].

В-третьих, Кастиньейрас отмечает, что традиция монументальной живописи в Каталонии существовала еще до «золотого века» каталонского романского искусства — в XI в. Сохранились архивные данные, а также в результате реставрационных работ были об-

наружены фрагменты живописи в церкви Санта-Мария де Риполь. Это была батальная сцена (вероятно, осада Гаваона), композиционно схожая с миниатюрой Рипольской библии (fol.82v) и, вероятно, вдохновлённая мозаиками римской церкви Санта-Мария Маджоре, которую аббат Олиба посетил во время своего визита в Рим в 1016–1017 гг. [6, р. 54]. Таким образом, Кастиньейрас говорит об однозначно итальянском влиянии на каталонского мастера, однако смещает фокус с Ломбардии на Рим и Центральную Италию и подчёркивает, что в результате поездки Олибы в Рим, библиотека Рипольского монастыря была в значительной степени пополнена коллекцией манускриптов, которые транслировали в Каталонии итало-византийские иконографические и стилистические модели, а сама церковь Санта-Мария де Риполь была создана по образу римской базилики Святого Петра. Таким образом, очевидно, подчёркивается ориентация на Рим, а не на Ломбардию.

И в-четвёртых, Кастиньейрас опровергает один из главных аргументов сторонников ломбардской теории, связанный с изображением в каталонских росписях миланских святых Гервасия и Протасия. Он справедливо отмечает, что культ миланских мучеников распространился за пределами Ломбардии еще в IX в. по территории Италии, Галлии и Испании. В качестве аргумента Кастиньейрас приводит Рипольский сакраментарий первой половины XI в. (Епископальный музей г. Вик), в котором уже были отмечены дни памяти этих святых [6, р. 59].

Таким образом, Мануэль Кастиньейрас, а также Карлес Манчо и Милагрос Гуардиа [12], развенчивают миф о североитальянском происхождении мастера Педрета, одного из авторов наиболее ранних ансамблей, и, соответственно, романской каталонской живописи, в целом. Как утверждает Кастиньейрас, это был местный мастер, который хорошо был знаком с римской художественной традицией посредством монументальной декорации Санта-Мария де Риполь и иллюминированных рукописей из скриптория монастыря.

Таким образом, сегодня с ростом националистических идей в Каталонии вопрос происхождения романской художественной традиции, на наш взгляд, встал наиболее остро. Обоснованная в современных исследованиях связь мастера Педрета с местными мастерскими обусловлена желанием подчеркнуть аутентичность и самобытность своего национального искусства, а влияние Рима демонстрирует местную традицию не как обособленную, как это считалось в начале XX в. на заре изучения каталонской живописи, а обогащённую классическим языком итальянского искусства, колыбелью которого и был Рим. Тем не менее, важно отметить, что в современных работах однозначно отмечается обособленность каталонской романской традиции от испанского средневекового искусства (как во времена диктатуры генерала Франсиско Франко и насильственной политики испанизации), которое, долго будучи в изоляции от итальянских или французских влияний, сформировало свою собственную мосарабскую традицию. Таким образом, каталонские авторы подчёркивают свою большую историко-культурную причастность к европейскому средневековью, чем Испания, и, таким образом, аргументируют свою культурную и политическую автономию.

В рамках данной статьи мы пришли к интересному выводу о том, что каталонская историография имела с самого своего зарождения достаточно ярко выраженный поли-

тический характер, а сама каталонская романика стала символом культурной независимости Каталонии от остальной Испании. Стремление современных исследователей сегодня рассматривать каталонскую художественную традицию как самобытную, но при этом восходящую к традиции средневековой Италии, позволяет им более объективно взглянуть на собственную национальную живописную школу, встраивая её в контекст всего искусства западноевропейского средневековья, и окончательно установить пути её формирования. Однако этот вопрос уже не встраивается в рамки заявленной проблематики статьи и, на наш взгляд, ввиду своей ещё не полной проработанности, заслуживает отдельного, более пристального изучения.

Тем не менее, на наш взгляд, абстрагировавшись от политического контекста, можно сделать вывод о том, что в современной науке был совершён заметный прорыв в изучении каталонской романской живописи. Мы полагаем, что сместившийся фокус внимания с итальянской традиции на местные каталонские художественные центры (такие, как монастырь Санта-Мария де Риполь) позволил пролить свет на происхождение некоторых отдельных каталонских живописных ансамблей. На наш взгляд, абсолютно очевидно иконографическое влияние рипольских рукописей (Рипольская библия и Библия Рода) на ряд как монументальных росписей (например, Сант-Кирсе де Педрет), так и памятников живописи на доске (фронтальности Сань-Марти де Пучбо). Мы пришли к однозначному выводу о том, что ответ на вопрос о путях формирования каталонской традиции следует искать не напрямую в памятниках римского или ломбардного происхождения, а в промежуточных каталонских памятниках ещё XI в., которые, как мы полагаем, могли стать потенциальными образцами для каталонских мастеров. Поиск таких либо ещё не открытых, либо безвозвратно утраченных памятников и позволит, на наш взгляд, приоткрыть завесу тайны вокруг происхождения всей каталонской художественной традиции.

Литература

1. *Ainaud de Lasarte J.; Cook W. W. S. España. Pinturas románicas / New York Graphic Society (Col. Unesco del Arte Mundial).* — New York, Paris, 1957. — 100 p.
2. *Ainaud de Lasarte J. Arte románico / Guía. Museo de Arte de Cataluña.* — Barcelona, 1973. — 280 p.
3. *Alfani E. Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente // Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI–XIII) / A cura di P. Piva.* — Milano: Jaca Book, 2006. — P. 9–29.
4. *Al-Hamdani B. W. Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret // Anuario de estudios medievales, 8. / Institutio De Historia Medieval De España.* — Barcelona, 1972–1973. — P. 405–462.
5. *Anthony E. Romanesque Frescoes.* — Princeton University Press, Princeton, 1951. — 208 p.
6. *Castiñeiras González M. Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà? // Arte Lombarda.* — Vol. 3. Vita e Pensiero / Università Cattolica del S. Cuore. — Milano, 2009. — P. 48–66.
7. *Carbonell y Esteller E. Pintures procedents de Sant Quirze de Pedret // Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic / Generalitat de Catalunya. Solsona, 1990.* — P. 254–273.
8. *Cazenave A. Une découverte de fresques romanes dans les Pyrénées: Saint-Lizier en Couserans // Jardins des Arts, 131.* — Tallandier, Paris, Octobre, 1965. — P. 70–80.
9. *Fernández Somoza G. Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo.* — Murcia: Nausicaá Edición Electrónica, 2004. — 300 p.

10. *Francovich G.* Problemi della pittura e della scultura preromantica // I problemi comuni dell'Europa post-carolingia. — Spoleto: Presso la Sede del Centro, 1955, II. — P.355–519.
11. *Grabar A.* La Peinture romane du onzième au trezième siècle. — Skyra, Ginebra, 1958. — 230 p.
12. *Guardia Pons M., Mancho Suárez C.* Pedret, Boí o dels orígens de la pintura mural romànica catalana // *Les Fonts de la pintura romànica* / Eds. *M. Guardia Pons, C. Mancho Suárez.* — Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008. — P.117–159.
13. *Gudiol Ricart J.* Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany // *Príncipe de Viana.* — Vol. 14. — Pamplona: Diputación Foral De Navarra, 1944. — P.9–27.
14. *Gudiol Ricart J., Cook W. W. S.* Pintura e imageria románicas. *Historia Universal del Arte Hispánico, Ars Hispaniae.* — Madrid: Ed. Plus Ultra, 1950. — 404 p.
15. *Gudiol Ricart J., Cook W. W. S.* Pintura e imageria románicas. *Historia Universal del Arte Hispánico.* — Madrid: Ars Hispaniae. Ed. Plus Ultra, 1980. — 376 p.
16. *Kuhn Ch.* Romanesque Mural Painting of Catalonia. — Cambridge; London: Harvard University Press, 2014. — 252 p.
17. *Matas i Blanxart M. T.; Palau i Baduell J. M.; Rovira i Pons P.* Santa Maria de Cervià de Ter / Estudi de les pintures murals del transsepte; Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic. — Barcelona, 2008. — 60 p.
18. *Miller D.* The Romanesque Mural Paintings of Pedret // *Parnassus.* — Vol. 1. — New York: Taylor & Francis, 1929. — P.3–17.
19. *Ottaway J.* Le cercle de Pedret et les influences lombardes // *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal* / Office du tourisme. — Saint-Lizier, 1994. — P.137–150.
20. *Pagés i Paretas M.* Sobre pintura romànica catalana. — Barcelona: Publicacions de l'abadia de Montserrat, 2005. — 208 p.
21. *Pijoan J.* Pedret // *Les pintures murals catalanes.* — Vol. 1 / Institut d'Estudis Catalans. — Barcelona, 1907. — P.3–7.
22. *Pijoan J.* A Re-discovered School of Romanesque Frescoes // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* — Iss. 19. — 1911. — P.67–73.
23. *Pijoan J.* Noves pintures murals catalanes // *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. 4. — Barcelona, 1911. — P.678–690.
24. *Pijoán J.* El arte románico siglos XI y XII. *Historia general del arte*, vol. 9, colección Summa Artis. — Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid, 1949. — 612 p.
25. *Post Ch. R.* A History of Spanish Painting. Vol. 1. — Cambridge; London: Harvard University Press, 1930. — 298 p.
26. *Post Ch. R.* The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain. — Vol. 4. — Cambridge; London: Harvard University Press, 1933. — 336 p.
27. *Stothart H.* Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain during the 11th Century // *Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaoli / Istituto per la storia dell'arte lombarda.* — Milano, 1975. — P.212–224.
28. *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. — Milano: Hoepli, 1912. — 612 p.
29. *Wunderwald A.* Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11–12. — Jahrhundert. — Korb: Dydymos-Verlag, 2010. — 225 S.
30. *Yarza Lueces J.* Sant Quirze de Pedret // *Catalunya romànica.* — Vol. 12, El Berguedà. — Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1985. — P.218–234.

Название статьи. Происхождение каталонской романской художественной традиции: политический дискурс в контексте историографии проблемы

Сведения об авторе. Дядюнова Наталия Артуровна — аспирант. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991. ndyadyunova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9732-978X

Аннотация. В статье поднимается проблема происхождения каталонской романской художественной традиции XI–XII вв. Целью данной работы стало желание продемонстрировать специфику и комплексность этой региональной художественной традиции и на примере историографического дискурса, развернувшегося в медиевистических исследованиях прошлого столетия и в начале XXI в., рассмотреть основные теории происхождения каталонской романской живописи. На основании проанализированных работ автор отмечает, что желание исследователей устанавливать преемственность между ката-

лонской и какой-либо ещё средневековой художественной традицией было нередко связано с политической повесткой в Каталонии. В ходе исследования автором было выделено три основных теории, преобладавших в работах, посвящённых установлению авторства памятников романской каталонской живописи: ломбардская теория, южно-французская теория и римская теория. Несмотря на устойчивость в историографии теории о североитальянском происхождении каталонских мастеров романской живописи (мастера Педрета), сегодня всё больше исследователей оспаривают связь каталонских мастерских с Ломбардией и настаивают на влиянии Рима и Южной Италии на романскую художественную традицию Каталонии. По мнению автора, тенденция ассоциировать каталонскую художественную школу с римско-кассинским кругом памятников непосредственно связана с актуальными сепаратистскими настроениями в регионе и желанием продемонстрировать самобытность своей национальной традиции, являвшейся преемницей раннехристианской художественной традиции. В рамках данной статьи история изучения каталонского романского искусства впервые будет представлена в соответствии с актуальным социально-политическим контекстом в Каталонии.

Ключевые слова: Каталония, романская живопись, монументальная живопись, проблемы изучения, историография, национальное искусство, иконографическая традиция, мастер Педрета

Title. The Origins of the Catalan Romanesque Art: Political Discourse in the Historiography Context

Author. Dyadyunova, Natalya A. — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. ndyadyunova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9732-978X

Abstract. This article raises the issue of the origins of the 11th–12th-centuries Catalan Romanesque pictorial tradition. The purpose of this work was to demonstrate the specific features and complexity of this regional artistic tradition and, referring to the example of the historiographical discourse that developed in medieval studies of the last century and at the beginning of the 21st century, to consider the main theories of the origin of Catalan Romanesque painting. Based on the analyzed works, the author notes that the researchers' attempt to establish continuity between the Catalan and any other medieval artistic tradition was often associated with the political agenda in Catalonia. In the course of the study, the author identifies three main theories that prevailed in the works devoted to establishing the authorship of Romanesque Catalan painting: the Lombard theory, the South French theory and the Roman theory. Despite the persistence of the Northern Italian theory to determine the origins of Catalan painters (Master of Pedret), today the increasing number of researchers disputes the connection of Catalan workshops with Lombardy and insist on the influence of Rome and Southern Italy on the Romanesque artistic tradition of Catalonia. According to the author, the tendency to associate the Catalan art school with the Roman-Cassinian circle of monuments is directly related to the current separatist sentiments in the region and the desire to demonstrate the uniqueness of its national tradition, which was the successor of the Early Christian Art. In this article, the research history of the Catalan Romanesque art will be presented time in accordance with the current socio-political context in Catalonia for the first.

Keywords: Catalonia, Romanesque painting, monumental painting, study issues, historiography, national art, iconographic tradition, Master of Pedret

References

- Ainaud de Lasarte J.; Cook W. W. S. *España. Pinturas románicas*. New York Graphic Society (Col. Unesco del Arte Mundial), New York, Paris. 1957. 100 p.
- Ainaud de Lasarte J. *Arte románico. Guía. Museo de Arte de Cataluña*. Barcelona, 1973. 280 p. (in Spanish).
- Alfani E. Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente. Piva P. (ed.). *Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI–XIII)*. Milano, Jaca Book Publ., 2006, pp. 9–29 (in Italian).
- Al-Hamdani B. W. Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret. *Anuario de estudios medievales*, iss. 8. Barcelona, Institutio De Historia Medieval De España Publ., 1972–1973, pp. 405–462 (in Spanish).
- Anthony E. *Romanesque Frescoes*. Princeton University Press, Princeton, 1951. 208 p.
- Carbonell y Esteller E. Pintures procedents de Sant Quirze de Pedret. *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*. Solsona, Generalitat de Catalunya Publ., 1990, pp. 254–273 (in Spanish).
- Castiñeiras González M. Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà? *Arte Lombarda*, vol. 3. *Vita e Pensiero*. Milano, Università Cattolica del S. Cuore Publ., 2009, pp. 48–66 (in Spanish).

- Cazenave A. Une découverte de fresques romanes dans les Pyrénées: Saint-Lizier en Couserans. *Jardins des Arts*, iss. 131. Tallandier, Paris, Octobre, 1965, pp. 70–80 (in French).
- Fernández Somoza G. *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*. Murcia, Nausicaä Edición Electrónica Publ., 2004. 300 p. (in Spanish).
- Francovich G. Problemi della pittura e della scultura preromanica. *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, vol. 2. Spoleto, Presso la Sede del Centro Publ., 1955, pp. 355–519 (in Italian).
- Grabar A. *La Peinture romane du onzième au treizième siècle*. Ginebra, Skyra Publ., 1958. 230 p.
- Guardia Pons M.; Mancho Suárez C. Pedret, Boí o dels orígens de la pintura mural romànica catalana. Guardia Pons M.; Mancho Suárez C. (eds.). *Les Fonts de la pintura romànica*. Barcelona, Universitat de Barcelona Publ., 2008., pp. 117–159 (in Spanish).
- Gudiol Ricart J. Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany. *Príncipe de Viana*, vol. 14. Pamplona, Diputacion Foral De Navarra Publ., 1944, pp. 9–27. (in Spanish).
- Gudiol Ricart J.; Cook W. W. S. *Pintura e imagineria románicas. Historia Universal del Arte Hispánico, Ars Hispaniae*. Madrid, Ed. Plus Ultra Publ., 1950. 404 p. (in Spanish).
- Gudiol Ricart J.; Cook W. W. S. *Pintura e imagineria románicas. Historia Universal del Arte Hispánico, Ars Hispaniae*. Madrid, Ed. Plus Ultra Publ., 1980. 376 p. (in Spanish).
- Kuhn Ch. *Romanesque Mural Painting of Catalonia*. Cambridge; London, Harvard University Press. 2014. 252 p.
- Matas i Blanxart M. T.; Palau i Baduell J. M.; Rovira i Pons P. *Santa Maria de Cervià de Ter*. Barcelona, Estudi de les pintures murals del transepte. Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic Publ., 2008. 60 p. (in Spanish).
- Miller D. The Romanesque Mural Paintings of Pedret. *Parnassus*, vol. 1. Taylor & Francis, New York, 1929, pp. 3–17.
- Ottaway J. Le cercle de Pedret et les influences lombardes. *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*. Saint-Lizier, Office du tourisme, 1994, pp. 137–150 (in French).
- Pagés i Paretas M. *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona, Publicacions de l'abadia de Montserrat, 2005. 208 p. (in Spanish).
- Pijoan J. Noves pintures murals catalanes. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. 4. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911, pp. 678–690 (in Spanish).
- Pijoan J. A Re-discovered School of Romanesque Frescoes. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, iss. 19, 1911, pp. 678–690.
- Pijoán J. *El arte románico siglos XI y XII. Historia general del arte*, vol. 9, colección Summa Artis. Madrid, Editorial Espasa Calpe S. A. Publ., 1949. 612 p. (in Spanish).
- Pijoan J. *Pedret*, in *Les pintures murals catalanes*, vol. 1. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans Publ., 1907. 109 p. (in Spanish).
- Post Ch. R. *History of Spanish Painting*, vol. 1. Cambridge; London, Harvard University Press Publ., 1930. 298 p.
- Post Ch. R. *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, vol. 4. Cambridge; London, Harvard University Press, 1933. 336 p.
- Stothart H. Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain during the 11th Century. *Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi*. Milano, Istituto per la storia dell'arte lombarda Publ., 1975, pp. 678–690.
- Toesca P. *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Milano, Hoepli Publ., 1912. 612 p. (in Italian).
- Wunderwald A. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11–12. Jahrhundert*, Korb, Didymos-Verlag Publ., 2010. 225 p. (in German).
- Yarza Luceas J. Sant Quirze de Pedret. *Catalunya romànica*, vol. 12, *El Berguedà*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1985, pp. 218–234 (in Spanish).

УДК: 7.034

ББК: 85.147

DOI: 10.18688/aa2212-02-11

O. A. Nazarova

Augustinian Hermits as the Commissioners and the Audience of Painted Altarpiece in Renaissance Italy¹

Artworks created for the Augustin hermits have been widely considered in recent scholarship [1; 9]. A number of special studies have focused on the selected polyptychs painted for the order [6; 12; 13; 18; 20; 21; 24; 10; 25], but the Augustinian altarpiece as a specific phenomenon has not been considered. It seems however, worthwhile, because the focused studies of the painted altarpieces produced for other congregations have proven to be very helpful in revealing the specific attitudes and approaches of each monastic order to meanings, iconography, structure, and ways of perception of their altarpieces [3; 4; 5; 6; 15; 22; 28].

It has been widely demonstrated that the friars themselves were the primary audience of the altar polyptychs and the main decision makers about their content and appearance [13; 16; 17; 19]. Many altarpieces were placed in the chapels that adorned both the high altar and the subsidiary altars of the choir chapels in the mendicant churches, despite the private status of these chapels. Every element of chapels' decoration, including frescoes, stained glass and altarpieces, although commissioned and paid for by lay donors who obtained rights for these chapels, made their contribution to the highly sophisticated overall programs developed by the friars for their churches.

It was the friars who took all the key decisions concerning the subjects, the structure, and the messages translated by the artworks in their churches, directing the finances and the initiatives of the lay owners, who obtained from the order the honorary right and duty to maintain and decorate their future burial chapels. By conducting the programs and the decoration of each single chapel, and by subordinating each single chapel's decoration to the general program, the friars finally obtained in their churches, the total ensembles glorifying and representing the values of their order. These patronage peculiarities have been revealed in the Florentine churches of Santa Maria Novella and Santa Croce [17], and Santo Spirito [13], Santa Maria degli Angeli [19].

It has been also shown that lay owners, in fact, had very limited access to their private chapels before they were buried in them, so the friars who served the masses were the primary audience of those programs and the viewers of the artworks. They were the only viewers who had the opportunity of prolonged and continuous contemplation of the chapel altarpieces, seeing them regularly and for a long period of time while serving the masses at the chapel altars. This audience had its own particular characteristics that made it differ significantly from the

¹ The reported study was funded by the Russian Foundation for Basic Research according to the research project no. 20-012-00524.

common viewers, as it was educated, sophisticated, possessing the skills of spiritual practices, with a high level of self-awareness, and being acutely aware of their mission.

These characteristics of the primary audience defined the communicative strategies of the monastic altarpiece. The polyptychs of the Dominican, Franciscan and Carmelite friars [3; 4; 22; 28; 15] extended the conventional core meaning of an altarpiece, i.e. the prayerful intercession of the saints to Virgin and Child, by representing the key aspects of the order's identity. The multi paneled structure and a non narrative way of representation forced the painters to search for specific means to visualise the order's history and mission, the important representatives of the order and other saints chosen as relevant role models. The Augustinians followed other mendicant orders in realizing these strategies and did not lag behind them, although they had their own specificity that was determined by the specific identity of the Augustinian hermits.

The issues of the identity of the Augustinian Hermits have been illuminated by E. Saak [26; 27]. From the moment of their institution in 1256, the position of the Austin friars was somewhat precarious. They were the last mendicant order to achieve approval in the 13th century when the institution of new orders was in fact forbidden. Their claims to be the unique successors of the Bishop of Hippo and to have him as the direct founder, were questionable and problematic. They had to compete with the Augustinian canons, another congregation that followed the same rule from a much earlier time. This is why they strove to manifest their legitimacy, to prove their historical roots, i.e. they were founded before the 13th century, and to expand their influence.

To achieve these goals, the Augustinian myth was constructed during the 14th century [27, p. 109; 23]. It was based on the Medieval hagiography on St Augustine and aimed to provide evidence for the most problematic issues, the foundation of eremitic communes in Tuscany by St Augustine himself during his visit to Italy in 383–388 A. D., and the direct transmission of the Rule from the saint to the Tuscan hermits. The myth, however, required maintenance from the order's contemporary way of living. Intensive and extensive learning became the main strategy of the friars to confirm their spiritual succession from the Bishop of Hippo and to surpass their rivals. They aspired to become the most devoted scholars of the vast theological heritage of St Augustin and its most learned interpreters. The Austin hermits became the order of scholars comparable to that of the Dominicans. They developed a four-step educational system, which required 19 years of learning to obtain the highest degree of magister.

Sometime after the approval of the order, the first specifically Augustinian artworks began to appear, confirming the identity of the order in different ways. The artworks created for the order reflected its self-identification myth and gave visual form to the constructed idioms. The historical claims have been reflected in the reliefs of the saint's tomb in Pavia [2] and in fresco cycle by Guariento in the Eremitani church in Padua [11]. Their scholarly ambitions defined the content and meaning of the fresco cycle by Benozzo Gozzoli in the altar chapel of the augustinian church in San Gimignano [7].

The augustinian polyptychs also followed these lines of argumentation, although using specific approaches. Some of them were borrowed from the altarpieces of the previously established mendicant orders of Dominicans and Franciscans, others were unique, developed by the hermits themselves for their special needs. Austin hermits adopted the type of two-storied polyptych developed by the Dominicans and Franciscans, with the main tier of saints in

prayerful intercession, flanking the central image of the Virgin and Child, and the upper tier of triangular gables with the figures of angels flanking the central image of Christ. Each order carefully selected the saints to be represented in the main tiers of their altarpieces. The figure of the order's founder always had a place of honor among them, and serves as a hallmark of the order to which the altarpiece once belonged.

The figure of St. Augustine was by no means exclusive to the Augustinian altarpieces. St Augustine, as Father of the Church, and great bishop, the theologian, and the author of the monastic rule, was widely venerated. Dominicans, who also followed his rule, often chose to represent him in their altarpieces. However, Austin friars developed their own iconography of the saint [8; 29]. In the Augustinian polyptych he appears dressed in the black habit of the Augustinian monk under the bishop's preciously brocaded cope. As any other congregation, the Augustinian hermits gave particular importance to their habit as a distinctive mark of anyone belonging to the order. Dressing their founder in the habit was an effective means to underline the connection of the friars to St. Augustine, to represent him as a first and exemplar Austin hermit, and to confirm their direct and unchallenged succession from the saint, both in spiritual and historical aspects. Such an image can be seen in the earliest known Augustinian altarpiece, a fragmented polyptych by Simone Martini, c. 1320, from the church of St Augustine in San Gimignano, now in the Fitzwilliam museum. And all the later Augustinian altar images of the founder gave preference to this type of attire combined of monastic robes and episcopal cope [17]. He is often depicted holding a red book, presumably his rule.

Besides the veneration of their founder, each congregation expressed particular devotion to their order's saints and the blessed, establishing and promoting their cults. These saints protected and patronized their own order. Their sanctity, their fame, and the miracles they performed served as an indicator of power and efficiency of the order's ministry, as a means to attract worshippers and to expand influence. However, it was by no means easy for a newly established order to obtain an officially canonized saint. The first saint of the Austin friars was Nicholas of Tolentino, living between 1245–1305. The campaign for his canonization was launched by the hermits soon after his death in 1325, but was successfully completed only in 1447, more than 120 years later [14].

In such circumstances the Augustinians were forced to establish special relations with the recognized church saints with kindred spirit, ministry, and the way of living, committing themselves to their protection and addressing them as the order's patrons and role models. The primacy was given to the hermits. St Anthony Abbot, the founder of hermitism, appears in the altarpieces as a counterpart to the figure of St. Augustine in the altarpiece from the hermitage of Santa Maria of Montespecchio by Master of Citta di Castello (1307, Pinacoteca Nazionale, Siena), as the hermitage had double consecration in honour of both St. Augustine and St. Anthony the Abbot [6, pp. 44–45].

Another early hermit saint venerated by the Austin friars was St Fridianus, a native of Ireland, who after pilgrimage to Rome, withdrew to a hermitage on Monte Pisano near Lucca in Tuscany, and later became a bishop. As a bishop he could also make a counterpart to St Augustine in the altarpieces, as we can see in the 15th-century Barbadori altarpiece in Florence by Fra Filippo Lippi (1438, Uffizi Gallery), where the two saints kneel down in front of the Virgin and

Child. The work was commissioned for the Augustinian church of Santo Spirito, and St Fridianus was venerated as a patron of Santo Spirito district [25].

In the beginning of the 15th century the Augustinians succeeded in finding another mighty patroness and in establishing an important cult. In Ostia, the remains of St. Monica, the mother of St. Augustine, were miraculously discovered [21]. The Augustinian lobby of the papal curia successfully insisted on their legitimization and transfer from Ostia to the church of San Trifono in Rome in 1430. Rapidly, the new autonomous cult of St Monica spread and flourished under the full control of the Augustinians. This cult was particularly important, as it supported, by implication, the Augustinian claims to descend directly from the saint. According to Augustinian myth, after the death of St. Monica in Ostia, the Tuscan hermits attended Monica's funeral, and after sending her body to Carthage, St Augustine allegedly remained with hermits for some time in Tuscany and united them into an order under his Rule. As Jan Holgate has shown, this cult was centered on the women of the Third Augustinian Order, which was dedicated to St. Monica. For them she proved to be the ideal role model, a pious and zealous daughter, wife, mother, and widow. The friars contributed greatly to the development of her hagiography and iconography. As a matter of fact, St Monica was depicted dressed as an Augustinian nun in a black habit with a leather belt and blue mantle. She was deliberately fashioned after the example of the Virgin in the altarpiece by Francesco Botticini for the Santo-Spirito, Florence (late 1480).

Besides the officially canonized saints, every order supported and promoted the local cults of the blessed related to their order. A large part of the 70 Augustinian blessed belong to the 13th — early 16th centuries, and are native to Italian communes [14]. Not many of them were celebrated with artforms that survived or are known to us. There is, however, one famous example of the vita retable dedicated to the blessed Agostino Novello by Simone Martini (between 1324–1328, Pinacoteca Nazionale, Siena) [20]. Agostino Novello, a native of Sicily Augustinian friar, died in the hermitage of San Leonardo al Lago near Siena. After his death, his remains were transferred to the Augustinian church of Siena. There, his tomb, accompanied by Simone Martini's altarpiece, became the center of his subsequent cult. The audience of this vita altarpiece was much wider than that of the altars in the choir chapels. The Augustinian identity of the blessed stands out clearly from the painting. He is presented in the habit of an Augustinian hermit with a red codex in his hands, obviously fashioned after St. Anthony and St. Augustine depicted in small round medallions. His vita scenes present him as an exemplary friar, hermit, and a miracle performer.

Perhaps, the vast display of the Augustinian saints and the blessed was once manifested in the polyptych painted by Piero della Francesca for the friars of Borgo San Sepolcro [10]. Despite the dismembering of the polyptych and the significant losses of its parts, we still can appreciate the almost life size monumental, but delicately painted figures of St Augustine and St Nicholas of Tolentino, of St John the Evangelist, and Michael the Archangel. Two small figures, of Santa Monica and of an unidentified blessed in Augustinian attire, have been preserved, originating most probably from the edges of the predella. No doubt, other Augustinian role model saints and the blessed occupied the now lost buttresses of the frame.

To display the relevant saints in prayerful intercession addressing the Virgin was one of the ways, common to all the monastic congregations, to construct and represent their identity. Besides this, more sophisticated strategies have been used by the mendicant orders in their

altarpieces from the first decades of the 14th century. Using the non-narrative visual language of altar polyptych, limited to the rows of single figures and only scarcely complemented by history scenes, they represented complex and nuanced conceptualizations concerning their missions and ministry. In the most refined way, the Dominicans conveyed their ultimate mission of bringing people to salvation by ministering the word of God, in the polyptych from the church of Saint Catherine in Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, 1319) [3; 4]. The Franciscans visualized the way of the Cross as the unique way to salvation in the altarpiece by Ugolino di Nerio in Santa Croce, Florence, now dismembered and partially lost [28]. The Carmelites presented their claims for antiquity and legitimacy in the altarpiece by Pietro Lorenzetti, for the church San Niccolò al Carmine in Siena (1328–1329, Pinacoteca Nazionale, Siena) [5; 15]. The Augustinians showed themselves true virtuosos in using this strategy and far surpassed other orders in constructing complex multilayered meanings in their altarpieces.

Augustinians saw their mission as being the true and unique heirs and followers of St. Augustine, and sought to realize it through continuous studying of St. Augustine's vast theological heritage [23; 26; 27]. Their devotion to the Augustinian studies was reflected in the altarpieces commissioned for them. Diana Norman illuminated how it happened in her analyses of Ambrogio Lorenzetti's altarpiece for the Augustinian church San Pietro al Orto in the Tuscan town of Massa Marittima (c. 1335, Museo di arte sacra, Massa Marittima) [24]. This polyptych contains the specific imagery that could hardly be understood by commoners or be relevant to anyone outside the order. The distinctive features of this altarpiece, that find no parallel in any other known painted polyptych of its time, include the principal subject with its iconography and meaning, the selection of the saints, and the inclusion of the allegorical figures.

This imagery can be explained through the specifically Augustinian ideas and texts, as well as through the specific spiritual practices of the Austin hermits. The subject of Ambrogio Lorenzetti's work has often been considered as *Maestà*, following the general idea of *Maestà* being a depiction of the Virgin and Child enthroned and surrounded by angels and saints. However, Lorenzetti's work differs from the exemplar panels on this subject by Cimabue, Duccio and Giotto, in that it lacks their principal motive, which defines the title *Maestà*, i. e. the angels that hold the throne of the Virgin and bring it down from the heavens, manifesting the glory of the Virgin as the Queen of Heavens. In Duccio's *Maestà*, destined for the main altar of Siena cathedral, this basic iconography was expanded by the host of intercessing saints, mostly apostles and city patrons, to present the Virgin as the protectress and the sovereign of the city of Siena.

In Massa Marittima's work we see the significant differences in the ways both the Virgin and the saints are represented. First, the throne is surrounded by angels, who make music, thurify, fix the pillows, and adorn the throne with flowers, suggesting that they are involved in liturgical service rather than bring the throne down to the earth. Second, the Massa Marittima work presents allegorical figures of the theological virtues of Faith, Hope and Charity, placed on the steps of the Virgin's throne and clearly defined by the inscriptions, their respective attributes, (a mirror in which the Trinity is reflected, a tower, a heart pierced by an arrow), and colors. The allegories make this work quite exceptional. Allegorical figures and scenes are widespread in Trecento frescoes and in book miniatures, but we can hardly find another significant example of their incorporation in polyptychs.

Third, the selection of the saints and the ways they are depicted, are also specific. Here, we do not encounter the saints and the blessed traditionally associated with the Augustinian order, as we have discussed above. Among the ubiquitous in altar polyptych prophets, apostles and evangelists in this artwork, stand out two figures on the sides of the Virgin's throne, which are noticeably larger than the other, and hold huge codexes. These are the Evangelists St John and St Matthew. While St Matthew is presented with a closed book, St John is depicted with a stylus preparing to fill up the blank page of the codex. This page once had a barely visible trace of the capital I, indicating that St John is preparing to inscribe *In principio erat Verbum*, the first verse of his Gospel.

The assembly of the first row saints is even more unusual. Besides the city patrons of Massa Marittima, St Cerbonius with the geese as his attribute, we see St. Basil the Great (extremely rarely depicted in the altars), St. Nicholas of Bari, St. Francis on the right of the Virgin, and St. Benedict, dressed as a Cistercian, St. Anthony (founder of the hermitage), and St. Augustine wearing the friar's habit under the bishop's dress on her left. Such a selection accentuates their roles as the founders of monastic orders and the authors of the monastic rules.

Norman has shown that all these specific traits of this work can be linked to the theological concepts of the Incarnation and Trinity, developed by St Augustine in his writings *Enchiridion to Laurentius Concerning Faith, Hope and Charity; Tractates on the Gospel of John*, as well as to the spiritual practices of the Austine friars, in particular those described in the *Opera devotissima de la vita Christiana*, by an outstanding augustinian theologian Fra Simone Fidati.

The meaning of this altarpiece can be schematically outlined as follows. The central group of the Virgin and Child, attended by the serving angels, manifests the mystery of the Incarnation of Logos in Christ as the second person of the Trinity. This mystery is being revealed through the liturgy and is being testified by St John, St Matthew and other evangelists and apostles, and is beheld by all the saints, whose eyes are directed to the central group. The path to comprehending this mystery lies through the practicing of the three theological virtues, exemplified by the spiritual teachers of monasticism, presented in the first row. This assembly of the chosen saints must had been acted as an ideal role model for the Augustinian brothers in this practice, who were the main audience for this altarpiece. Thus, the conventional iconography and meaning of early 14th-century painted altar polyptych were significantly expanded and upscaled by the specific Augustinian concepts in the Massa Marittima work, by visualizing the specifically Augustinian theological themes.

A strikingly similar approach can be seen in the Augustinian altarpiece created two centuries later, the *Costabili Polyptych* by Dosso Dossi and Garofalo, commissioned by Antonio Costabili for the Augustinian church of St Andrea in Ferrara in 1513. This highly unusual artwork presents a dramatic contrast between its modern painting and the anachronic multi paneled structure of the polyptych, though updated by means of a modern frame. The program and meaning of this work were analyzed and convincingly interpreted by G. Fiorenza [12]. It can be speculated that the choice in favour of the polyptych in this case, was predetermined by the complicated Augustinian program with specific meaning, which was developed for it by the Augustinian brother Andrea Braura.

Once again, we can see how uncommon elements are incorporated into the conventional iconography of the polyptych with the enthroned Virgin and Child, attended by the apostles

and saints, including city patrons, to translate the specifically Augustinian meaning. Besides the traditional figures, the altarpiece presents the figures of St. Ambrose, with a scourge, and St. Augustine dressed as Augustinian hermit, with an unusual red halo, and a fiery rain falling on him; angels holding scrolls with quotes from the Vulgate Isaiah 9: 6, and an image of the Resurrected Christ on the top of the central part.

As Giancarlo Fiorenza has demonstrated, all these elements helped to express the concept of *bellum justum*, just war, fought by God's will and protected by God, which was developed by St. Ambrose and St. Augustine in their writings. This concept provided the framework for the attitudes to the current political situation in Ferrara. At that time, the duke of Ferrara Alfonso d'Este, former gonfalonier of the church, i.e. leader of the papal troops, was fighting against Pope Julius II. The Pope had already conquered the Ferrarese cities of Modena and Reggio and imposed an interdict, first on Alfonso, and later on the whole city of Ferrara.

For his part, Alfonso inflicted a crushing defeat on the papal forces at the Battle of Ravenna on Easter Sunday 1512. This event was interpreted by Aegidius of Viterbo, the Vice General of the Augustinian order, as the sign of God's displeasure of papal aggression. The ferrarese, who were fighting for their political and spiritual survival, regarded their war as *bellum justum*, therefore relying on God's help and considering themselves worthy of it. Their victory at Ravenna strengthened their assurance in God's support and their hope of complete victory over the enemies who will be hit by divine wrath and fire. The awe-inspiring and triumphant atmosphere of this altarpiece is formed by its original iconography, as well as by the specific painterly manner, with light and color flashes upon gloomy backgrounds.

Augustinians of Ferrara, in the 16th century, followed the same path as the friars in Massa Marittima in the 14th century, when they envisioned and projected their altarpieces. Obviously, this can not be explained as a matter of direct influence from the earlier work on the latter. We can define the similarities as a specifically Augustinian approach to their altarpieces, which is based on implementing the Augustinian theological concepts to endow an altarpiece with a multilayered and specific meaning that went far beyond the conventions of altarpieces of their time.

These approaches, naturally implemented in the polyptych with its multi paneled structure, are preserved in the Augustinian altarpieces even when they acquire a more modern form of *pala quadra*, which, at first glance, is less disposed to this way of perception. The research conducted by Antonia Fondaras on the late Quattrocento altarpieces from Santo Spirito, Florence [13], revealed that within the unified space of the altar panel, no image is intended as a plain narrative or illustration. Instead they are composed of an array of scenes, figures and singular motives with a multilayered meaning, that might interplay with each other in various ways, and require a viewer's active participation to create the synthetical meaning of the whole. This meaning always alludes to the subjects theologised by St Augustine, and to the contemporary spiritual practices of the Augustinian friars. Liturgical connotations also make their contributions to the ultimate meaning.

Such an altarpiece implied a specific way of perception, the so-called discursive perception [13, pp. 133–135]. It is based on the viewer's ability to establish connections between elements, draw parallels, evoke associations, and synthesize into a resulting meaning. Single images or motives can refer to a whole variety of notions and complex concepts with a range of texts and practices behind them. It is important to note that, most likely, the whole does not work as

a visual rebus or charade that should be manifested through a collection of images in works. We can not expect a single intended meaning behind the whole, rather, the figures and their compositions evoke the bulk of ideas that are linked by a common theme and complement each other. We can extrapolate that the altarpiece imagery would set the framework within which the chains of thoughts and associations were generated in the viewer's mind and spirit in the course of prolonged contemplation. The viewer is thus responsible for recreating the whole meaning of the work. The ultimate meaning is always recreated anew in the process of perception by each viewer. Viewing of such an altarpiece becomes a spiritual practice in itself.

This way of perception requires a highly prepared viewer. The Augustinians, with their refined practices of meditation and contemplation, with their high erudition, developed through the years of learning, were the perfect medium of this type of interpretation. In some way, a contemporary scholar follows a similar path when addressing the writings of St Augustine and the Augustinians, and drawing parallels between them and the images in the altarpiece, in attempts to interpret the meaning of such artworks. We can suggest that the Augustinians gave preference to an intellectualized perception of images, like the Dominican friars and unlike the Franciscans, who leaned towards a more affective way of contemplation.

References

1. Bourdua L.; Dunlop A. (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007. 231 p.
2. Bourdua L. Entombing the Founder: St Augustine of Hippo. Bourdua L.; Dunlop A. (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*. Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007, pp. 29–50.
3. Cannon J. *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: The Provincia Romana, C. 1220 –C. 1320, Ph.D. Thesis*. Courtauld Institute of Arts, University of London, 1980. 532 p.
4. Cannon J. Simone Martini, the Dominicans and the Early Sieneese Polyptych. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1982, no. 45, pp. 69–93.
5. Cannon J. Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1987, vol. 50, pp. 18–28.
6. Cannon J. The Creation, Meaning, and Audience of the Early Sieneese Polyptych: Evidence from the Friars. Borsook E.; Superbi F. (eds.). *Italian Altarpieces 1250–1550: Function and Design*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1994, pp. 41–79.
7. Cole Ahl D. Benozzo Gozzoli's Frescoes of the Life of Saint Augustine in San Gimignano: Their Meaning in Context. *Artibus et Historiae*, 1986, vol. 7, no. 13, pp. 35–53.
8. Cooper D. St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360–c. 1440. Bourdua L.; Dunlop A. (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*. Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007, pp. 183–204.
9. Cosma A.; Pittiglio G. et al. *Iconografia Agostiniana, vols. 1–2*. Roma, Città Nuova Editrice Publ., 2011–2015 (In Italian).
10. Di Lorenzo A. (ed.). *Il politico agostiniano di Piero della Francesca*. Torino, Allemandi Publ., 1996, 151 p. (in Italian).
11. Elliott J. Augustine and the New Augustinianism in the Choir Frescoes of the Eremitani, Padua. Bourdua L.; Dunlop A. (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*. Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007, pp. 117–144.
12. Fiorenza G. Dosso Dossi, Garofalo, and the Costabili Polyptych: Imaging Spiritual Authority. *The Art Bulletin*, 2000, vol. 82, no. 2, pp. 252–279.
13. Fondaras A. *Augustinian Art and Meditation in Renaissance Florence: The Choir Altarpieces of Santo Spirito 1480–1510*. Leiden; Boston, Brill Publ., 2020. 384 p.

14. Gagliardi I. L'ordine nello specchio dei suoi santi: il leggendario agostiniano (1329–1331) custodito presso la biblioteca laurenziana di Firenze. *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 2017, vol. 71, no. 2, pp. 459–476. (in Italian).
15. Gardner von Teuffel Ch. The Carmelite Altarpiece (circa 1290–1550): The Self-Identification of an Order. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2015, vol. 57, no. 1, pp. 2–41.
16. Gaston R. Liturgy and Patronage in San Lorenzo, Florence 1350–1650. Kent F.W.; Simons P. (eds). *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*. New York, Oxford University Press Publ., 1987, pp. 111–133.
17. Giurescu E. *Trecento Family Chapels in Santa Maria Novella and Santa Croce: Architecture, Patronage, and Competition*. Ph. D. dissertation. New York University, 1997.
18. Gordon D. Simone Martini's Altarpiece for S. Agostino, San Gimignano. *The Burlington Magazine*, 1991, vol. 133, no. 1064, p. 771.
19. Gordon D. The Fourteenth-Century Altars and Chapels and Their Altarpieces in the Camaldolese Monastery of Santa Maria degli Angeli in Florence: the Saving of Souls 'more laudabili'. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2013, vol. 76, no. 3, pp. 289–314.
20. Hoeniger C. Simone Martini's Panel of the Blessed Agostino Novello: the Creation of a Local Saint. Bourdua L.; Dunlop A. (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*. Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007, pp. 51–78.
21. Holgate I. The Cult of Saint Monica in Quattrocento Italy: Her Place in Augustinian Iconography, Devotion and Legend. *Papers of the British School at Rome*, 2003, vol. 71, pp. 181–206.
22. Israëls M. (ed.). *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece, vol. 1–2*. Florence, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; Leiden, Primavera Press Publ., 2009. 624 p.
23. Karpov K. V. Religio Augustini: Augustine and Spirituality in the Augustinian Order. *Gosudarstvo, religia, Tserkov' v Rossii i za rubezhom (State, Religion, Church in Russia and Abroad)*, 2015, no. 4(33), pp. 375–390 (in Russian).
24. Norman D. 'In the Beginning Was the Word': An Altarpiece by Ambrogio Lorenzetti for the Augustinian Hermits of Massa Marittima. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1995, vol. 58, no. 4, pp. 478–503.
25. Ruda J. Style and Patronage in the 1440s: Two Altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1984, vol. 28, no. 3, pp. 363–384.
26. Saak E. L. The Creation of Augustinian Identity in the Later Middle Ages. *Augustiniana*, 1999, vol. 49, no. 1, 2, pp. 109–164.
27. Saak E. L. *Creating Augustine. Interpreting Augustine and Augustinians in the Later Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. 258 p.
28. Thompson N. M. The Franciscans and the True Cross: The Decoration of the Cappella Maggiore of Santa Croce in Florence. *Gesta*, 2004, vol. 43, no. 1, pp. 61–79.
29. Warr C. Hermits, Habits and History: the Dress of the Augustinian Hermits, L. Bourdua, A. Dunlop (eds.). *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, Aldershot-Burlington, Ashgate Publ., 2007, pp. 17–29.

Title. Augustinian Hermits as the Commissioners and the Audience of Painted Altarpiece in Renaissance Italy

Author. Nazarova, Olga A. — Ph. D., associate professor. HSE University. Myasnitskaya ul., 20, 101000, Moscow, Russian Federation. olganazarova@gmail.com ORCID: 0000-0003-1143-0463

Abstract. The paper is aimed to outline the specificity of the Italian Augustinian hermits in conceiving and projecting their altarpieces during the Renaissance period. Examination and confrontation of the painted polypychs, created for the friars' churches from the earliest known examples of Trecento to those of the 16th century, revealed the recurrence of approaches through the centuries. Like other mendicant congregations, the Austin friars used their altarpiece to represent the key aspects of their order's identity by visualizing its mission, spiritual practices, and the important representatives of the order or saints chosen as role models. However, the high intellectual culture of the order gave rise to altarpiece programs that stood out for their complex and multilayered meanings. To develop their programs, the friars drew extensively from the theological heritage of their claimed founder and originated unique iconography that finds now parallel in Renaissance art. Their altarpieces, more than any other, required a specific way of perception, the so-called discursive perception, which was based on the viewer's ability to establish connections between elements, draw parallels, evoke associations and synthesize all into a resulting meaning.

Keywords: Augustinian Hermits, Augustinian altarpiece, polyptych, altarpiece iconography, Augustinian iconography, Italian Renaissance painting

Название статьи. Монахи ордена отшельников Св. Августина как заказчики и зрители живописного алтарного образа в ренессансной Италии²

Сведения об авторе. Назарова Ольга Алексеевна — кандидат искусствоведения, доцент. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, 20, Москва, Российская Федерация, 101000. olgalnazarova@gmail.com ORCID: 0000-0003-1143-0463

Аннотация. Статья посвящена специфике алтарных полиптихов, созданных под патронажем ордена августинских отшельников в Италии на протяжении всей эпохи Возрождения. За стилистическими различиями произведений разных периодов открываются повторяющиеся визуальные стратегии ордена. Подобно другим нищенствующим конгрегациям, францисканцам и доминиканцам, августинцы стремились в своих алтарных образах не только представить основателей ордена и почитаемых его представителей, но и отразить ключевые аспекты орденской идентичности, представления о миссии своего ордена, свои духовные практики. Сравнительный анализ алтарных образов, созданных в XIV–XVI вв. для монастырских церквей, позволяет увидеть, как намеренно культивируемый интеллектуализм ордена стал причиной возникновения особенно сложных, многоуровневых смысловых программ и уникальных иконографических решений, которые базировались на различных аспектах учения Св. Августина и требовали специфического дискурсивного зрительского восприятия. Полиптих как форма алтарного образа наилучшим образом соответствовал духовным потребностям и практикам августинцев-отшельников и потому сохранялся в этой среде вплоть до первой половины XVI в., оказывая влияние в том числе и на алтарный образ нового ренессансного типа.

Ключевые слова: августинцы-отшельники, августинский алтарный образ, ренессансный полиптих, иконография полиптиха, патронаж ордена августинцев, иконография ордена августинцев, живопись итальянского Возрождения

² Исследование выполнено при поддержке РФФИ проект № 20-012-00524.

УДК: 726.5; 75.046

ББК: 85.1(4)4

DOI: 10.18688/aa2212-02-12

В. М. Габович

Архитектурные составляющие сиенского полиптиха: живописная иллюзия, рама и храмовое пространство в их взаимодействии

Сиенские полиптихи на протяжении долгого времени рассматривались в рамках формально-стилистического, иконографического и, отчасти, иконологического методов. В большинстве случаев искусствоведческий анализ полиптихов являлся частью истории отдельных мастеров, региональных школ и итальянского искусства в целом. Большим интересом пользовались исследования стиля и авторской манеры тех или иных мастеров, в то время как комплексные исследования полиптиха как особого типа монументального живописного произведения практически отсутствовали до 1980-х гг.

Однако, даже самые последние искусствоведческие исследования сиенских полиптихов несправедливо обделяют вниманием изучение тройственности архитектуры полиптиха, а именно комплексный сравнительный анализ архитектуры итальянских готических храмов, для которых они предназначались, архитектуры рамы (в случаях, когда сохранилось оригинальное обрамление, либо есть визуальные свидетельства) и, наконец, живописной иллюзорной архитектуры в отдельных частях полиптиха, преимущественно в сценах пределлы. Важно, что именно анализ этих трёх аспектов в их взаимодействии может открыть новые возможности в изучении полиптихов, лучше понять особенности их создания и бытования.

Типология живописного полиптиха сформировалась в Италии ко второй половине XIII в. в рамках готического стиля. На местной почве этот тип произведения приобрёл необычную форму, отличную от аналогичных произведений в Германии и Франции — «фиксированный» полиптих¹, с отсутствием подвижных створок, и который оставался в неизменной конфигурации в течение всего литургического года. Полиптиху в Италии предшествовали другие виды алтарного образа — антепендиум и доссале, оба — простой прямоугольной формы, обрамлённые в аскетичную раму, однако, зачастую выполненную из драгоценного металла. Уже в конце XIII — начале XIV вв. начинают появляться одиночные вертикальные доски с изображением Мадонны с младенцем (“Маэста” Чимабуэ, “Мадонна Онъиссанти” Джотто), напоминающие по форме те, что станут в будущем центральной частью полиптиха. Рамы этих произведений также имеют очень простые очертания, однако сами картины могли располагаться внутри табернаклей —

¹ “Polittico fisso” — термин, широко используемый в итальянском искусствознании.

шатров, богато украшенных резьбой и скульптурой (один из примеров — алтарный образ внутри табернакля в церкви Орсанмикеле во Флоренции).

Изначально появившись во Флоренции, сама форма полиптиха получила активное развитие именно в Сиене, в первую очередь, в мастерской Дуччо. На протяжении первой половины XIV в. превосходство Сиены неоспоримо, ведь именно экспериментальная и обновлённая благодаря сиенской школе традиция в дальнейшем распространится в сторону Флоренции и за её пределы. Начиная с 20-х гг. XIV в. сиенские полиптихи начинают пользоваться большой популярностью в центральной Италии, к местным мастерам поступают заказы из Флоренции, Пизы, Масса Маритима, Ареццо, Перуджи, Орвието.

Ранние итальянские полиптихи имели горизонтальную ориентацию и аскетичное обрамление, включающее лишь небольшое количество архитектурных элементов: треугольные тимпаны и пилястры, разделяющие изображения святых, вписанные в арки².

Поскольку полиптихи создавались для интерьеров готических храмов и капелл, они должны были отвечать существующей художественной традиции, в рамках которой было выполнено то, что их окружало: алтарные престолы, капеллы, фасады церквей. Таким образом, на рубеже XIII–XIV вв. вырабатывается рама полиптиха с устойчивыми формами, которая содержит в себе множество черт, присущих монументальной готической архитектуре. Эта рама представляет из себя деревянную основу, гарантирующую полиптиху стабильность: конструкцию, состоящую из пределлы — нижнего горизонтального живописного яруса, где чаще всего изображаются житийные сцены — и контрфорсов³. Внутри этой связной конструкции располагается основной живописный регистр, состоящий из ряда арок, внутри которых чаще всего изображены фигуры святых. Эти арки разделяются между собой небольшими колонками, часто витыми, или пилястрами⁴. Над основным живописным регистром могла располагаться галерея — ещё одна серия изображений, помещённых в отдельные арки. Обрамление средневекового итальянского полиптиха также имело ряд декоративных элементов, позаимствованных из монументальной архитектуры: розетты, щипцовые завершения, а также пинакли, выступающие за пределы основного массива рамы. Всё это создавало сложный разновысотный силуэт, подобный архитектуре церковного фасада. До нас дошло лишь небольшое количество сиенских полиптихов с рамой удовлетворительной сохранности: среди них можно выделить уже упомянутый полиптих Таддео ди Бартоло из Монтепульчано, а также полиптих работы Андреа Ванни и Джованни ди Паоло, происходящий из церкви Санто Стефано алла Лицца в Сиене. Кроме того, нам известно небольшое количество примеров воспроизведения полиптихов в живописи, среди которых наиболее репрезентативно изображение «Маэсты» Дуччо в сцене «Св. Фома перед алтарём» — части пределлы полиптиха Арте делла Лана работы Сассетты.

² Примерами таких произведений могут послужить полиптих 28 Дуччо из Национальной Пинакотеки Сиены и полиптих со святыми работы Уголино ди Нерио из коллекции Кливлендского Музея Искусств.

³ Подробнее о функциональной роли контрфорсов в обрамлении полиптиха: [9].

⁴ Пилястры иногда бывают расписными, как в случае полиптиха с Вознесением Богоматери в Монтепульчано работы Таддео ди Бартоло.

Сходство рамы полиптиха с церковным фасадом усиливается за счёт его иерархической структуры, общего композиционного движения, стремящегося вверх, а также наличием у полиптиха боковых контрфорсов и пинаклей. О том, что эта связь с монументальной архитектурой не может считаться поверхностным сходством или формализованной имитацией, говорят исследования многих учёных, среди которых Джоэл Бринк, заметивший соответствие пропорций полиптихов Дуччо, Симоне Мартини, Чимабуэ и Джотто с пропорциями монументальных построек, как, например, фасад собора в Орвьето работы сиенского архитектора Лоренцо Маитани [1, р. 345–372]. Андреа Де Марки также проводит подобные параллели, отмечая схожесть полиптиха 47, выполненного Дуччо для церкви госпиталя Санта Мария делла Скала и фасада Сиенского Дуомо, расположенного в непосредственной близости к больнице: обе структуры представляют полу-фигуры святых: в галерее (в случае полиптиха Дуччо) и внутри ложной аркады (на фасаде собора) [6, р. 79–80].

Впервые архитектурные сооружения в сиенских полиптихах появляются в нарративных пределах с житийными сценами, сам характер которых зачастую требует изображения архитектурной среды. Самый ранний дошедший до нас пример пределлы с изображением архитектуры — в «Маэсте» Дуччо 1308–1311 гг. За границы пределлы архитектура в живописи выйдет лишь в 20-е гг. XIV в.: именно тогда Пьетро Лоренцетти впервые добавит к фигурам святых люнет со сценой Благовещения, помещённой в интерьер с живописной иллюзионистической колонной (полиптих для Пьеве ди Санта Мария в Ареццо, 1320 г.).

Вскоре после этого Пьетро Лоренцетти выведет свои эксперименты по взаимодействию живописной архитектуры с рамой полиптиха на новый уровень: в центральной части полиптиха «Рождество Богоматери» 1335–1342 гг., выполненном для алтаря Сан Савино в сиенском Дуомо, своды изображённого на картине интерьера полностью совпадают с декоративными люнетами деревянной рамы. Живописные колонки при этом «поддерживают» архитектуру, являющуюся частью обрамления. Таким образом, Пьетро Лоренцетти создаёт удивительную иллюзионистическую игру реального и живописного, которая затем вдохновит художников следующего столетия, например, Маэстро дель Оссерванца.

В рамках того же заказа младший брат Пьетро, Амброджо Лоренцетти, выполняет в 1342 г. полиптих для кафедрального собора Сиены, который должен был украшать алтарь Сан Крешенцио. В центральной части полиптиха автор изображает трёхнефный храм с некоторым подобием антаблемента, над которым нашему взгляду открывается плоская кровля и купол сооружения. Так, художник одновременно изображает и интерьер, и экстерьер сооружения. В этой работе мастер также прибегает к живописной иллюзии: очертаниям купола и перекрытия вторят стрельчатые арки, являющиеся частью рамы. Как и в рассмотренной выше работе Пьетро Лоренцетти, архитектурные элементы рамы «опираются» на живописные колонны, являющиеся частью интерьера храма.

В конце XIV — начале XV вв. происходит интересный поворот: полиптихи по своей форме продолжают отвечать готическому архитектурному облику среды, в которую они помещаются, несмотря на то, что они фактически принадлежат к другой эпохе — за-

рождающегося Возрождения. Наиболее ярко этот контраст проявляется именно в *architettura dipinta* — архитектуре в живописи.

В произведениях вплоть до середины XV в. архитектура в живописи будет стилистически совпадать с готической архитектурой рамы и церкви, как, например, в полиптихе для церкви Кармине в Сиене работы Пьетро Лоренцетти или в «Короновании Богоматери» Бартоло ди Фредди, ныне в музее религиозного искусства в Монтальчино. Однако, уже в 50-е гг. XV в. живописная архитектура полиптихов начинает «опережать» готический стиль рамы и монументальных построек. Это опережение в искусствоведческой литературе раньше не замечали, но оно очевидно проявляется в ряде произведений. Примером могут послужить сцены из пределлы, выполненной Сано ди Пьетро в 50-х гг. XV столетия для более раннего полиптиха, хранившегося в капелле де Синьори в Паллаццо Пубблико в Сиене — сооружения позднегоготической эпохи. Если в сцене «Приведение Богоматери во храм» из этой пределлы ещё присутствуют готические характеристики, хоть и весьма ярко выражается идея ренессансного центрального храма, то в изображении «Встречи Марии с Елизаветой» всё указывает на принадлежность к идеалам эпохи Возрождения: об этом говорят арочные галереи, а также высокий купол ренессансного типа.

Самым же ярким примером является алтарь, выполненный Сассеттой для гильдии Арте делла Лана, а позднее рассредоточенный по разным коллекциям после сноса в 1777 г. часовни, для которой он был создан [11, р. 311]. Несмотря на то, что рама произведения имела характерные готические черты, художник помещает религиозные сцены в современный и оригинальный архитектурный контекст, соответствующий в большей степени идеалам эпохи Возрождения, нежели средневековой традиции. Например, в сцене «Тайная вечеря» (Национальная пинакотeka, Сиена), которая, вероятнее всего, была центральной частью пределлы [3, р. 11] этого полиптиха, Иисус и апостолы помещены в идеально симметричное пространство ренессансного типа, разделённое на три части арками, открывающими зрителю вид на происходящее за столом. Мотив арки также повторяется в люнетах на стенах помещения. Другими двумя примерами могут послужить доски «Св. Фома перед распятием» (Ватиканская пинакотeka) и «Чудо Евхаристии» (Музей Боуз, замок Барнард, Дарем) из этой же пределлы, на которых изображено пространство, развивающееся в глубину, в согласии с новыми открытиями в области перспективы, характеризующими живопись эпохи Ренессанса.

Почему же нововведения в сфере архитектуры, которые уже проявляются в пределах полиптихов, продолжают не находить отражение в архитектуре рамы? Чем можно объяснить асинхронность в развитии реальной и живописной архитектуры?

На этом этапе перед нами встаёт ряд вопросов, на которые сложно получить однозначные ответы. Нам неизвестно, до каких пор художник мог проявлять оригинальность при создании изначального проекта. Также нельзя с уверенностью заверять, насколько автономно мог работать резчик по дереву, выполняющий раму. Существует предположение, что *legnaiuoli* играли существенную роль в дизайне полиптиха. Поскольку в контрактах их вознаграждение нередко выгодно отличается от вознаграждения художника, на эту гипотезу опирается множество учёных, однако подтверждений этому у нас нет⁵.

⁵ Среди сторонников этого предположения: Андреа де Марки, Хендрик Ван Ос.

Ответив на эти вопросы, мы смогли бы сделать предположение касательно того, почему в рамках полиптихов так долго проявляется исключительно готическая традиция. Однако, несомненно стоит учитывать, что согласно источникам, порой в контрактах были напрямую прописаны просьбы имитировать *modo e forma* каких-то более ранних произведений. Согласно контракту на выполнение полиптиха для церкви Св. Франциска в Борго Сансеполькро, Сассетту даже попросили расписать уже существующий полиптих, но он отказался и просто сделал его копию [8, p. 323]. Таким образом мы можем объяснить себе, почему полиптих для Сансеполькро был довольно старомодным — он повторял форму произведения 1368 г., которое до сих пор хранится в местной Пинакотеке.

Мы можем утверждать, что в сиенской живописи начинают медленно укрепляться нововведения эпохи Возрождения, приходящие главным образом из Флоренции, а живописная архитектура становится полем для художественных экспериментов и стимулом для изменений реальной архитектуры. Однако, в то же время, рамы полиптихов и монументальная архитектура продолжали соответствовать укрепившейся готической традиции. Сложившаяся ситуация изменится в 60-е гг. XV в., когда сиенские мастера впервые создадут, по заказу папы Пия II для кафедрального собора в Пиенце несколько *tavola quadrata* — алтарные картины новой, ренессансной, традиции. Лишь чуть позднее, в 70-е гг. эти формы начинают всерьез укрепляться и в монументальной архитектуре, подтверждением чему могут послужить такие ренессансные постройки как палаццо Пикколомини, а также церкви Санта Мария деи Серви и Санта Мария делле Неви.

Обобщая, можно сказать, что в XIV — первой половине XV вв. архитектурные рамы шли в ногу с монументальной архитектурой. Готическая традиция, будучи наиболее актуальной в Сиене вплоть до второй половины XV в., зачастую диктовала заказчикам, а впоследствии художникам и мастерам работы по дереву подход к изготовлению полиптихов. Во второй половине XV в. некоторые стилистические нововведения всё же начали появляться в рамах, а затем и в монументальной архитектуре. Однако, наибольшую свободу художники всё же имели в живописной архитектуре, как правило в житейных сценах, располагавшихся в предделе.

Такое асинхронное развитие трёх аспектов архитектурной составляющей полиптихов объясняется тем, что, благодаря ярко выраженной в Сиене средневековой традиции, формы монументальной архитектуры и рам полиптихов остаются неизменными вплоть до второй половины XV в. Несмотря на это, художники всё же имели бóльшую свободу в живописной архитектуре, в которой проявляются архитектурные новшества, ещё не нашедшие к тому моменту отражение в архитектурных рамах и монументальных постройках.

Литература

1. *Brink J.* From Carpentry Analysis to the Discovery of Symmetry in Trecento Painting // Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'Arte. Pt. 3. — Bologna, 1983. — P. 345–372.
2. *Bucher F.* Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, Ca. 1213–1340 // Gesta. — Iss. 31. — 1992. — P. 83–91.

3. *Carli E.* Sassetta e il maestro dell'Osservanza. Milan: Aldo Martello Editore, 1957. — 121 p.
4. *Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B.* Pittura senese. — Milano: Federico Motta Editore SpA, 2002. — 471 p.
5. *Cole B.* Sienese Painting in the Age of the Renaissance. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 198 p.
6. *De Marchi A.* La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico: dispense dal corso tenuto nell'a.a. 2008–2009. — Firenze: Art & Libri, 2009. — 189 p.
7. *De Marchi A.* La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011–2012. — Firenze: Art & Libri, 2012. — 267 p.
8. *Gardner von Teuffel C.* From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations // La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10–18 settembre 1979), III. — Bologna, 1983. — P. 323–344.
9. *Gardner von Teuffel C.* The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design // Jahrbuch der Berliner Museen. — Bd 21. — 1979. — S. 21–65.
10. *Guarnieri C.* Lorenzo Veneziano. — Milano: Silvana, 2006. — 272 p.
11. *Liberati A.* Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie) // Bullettino senese di Storia Patria. — Vol. XLVIII. — Siena, 1941. — P. 296–311.
12. *Scapecchi P.* La Pala dell'arte della lana del Sassetta. — Siena: Monte dei Paschi, 1979. — 31 p.
13. *Taddeo di Bartolo / Ed. G. E. Solberg.* — Cinisello Balsamo: Silvana, 2020. — 399 p.
14. *Van Os H. W.* Sienese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. I. — Groningen: Bouma's Boekhuis, 1984. — 163 p.
15. *Van Os H. W.* Painting in a House of Glass: The Altarpieces of Pienza // Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1987. — Vol. 17. — No. 1. — P. 23–38.
16. *Valenti D.* Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici: tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica. — Padova: Il poligrafo, 2012. — 678 p.
17. *White J.* Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop. — London: Thames and Hudson, 1979. — 280 p.
18. *Zeri F.* Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–26) // Quaderni di emblema. — Vol. II. — Bergamo: Emblema, 1973. — P. 22–34.

Название статьи. Архитектурные составляющие сиенского полиптиха: живописная иллюзия, рама и храмовое пространство в их взаимодействии

Сведения об авторе. Габович Валерия Михайловна — магистр истории искусств, студент программы специализации «Историко-культурное наследие», Флорентийский университет, пл. Сан Марко, 4, Флоренция, Италия, 50121. valeriagabovich@gmail.com ORCID: 0000-0002-6410-2917

Аннотация. В статье уделяется внимание особой тройственности архитектуры полиптиха, а именно комплексному сравнительному анализу архитектуры итальянских готических храмов, для которых они предназначались, архитектуры рамы (в случаях, когда сохранилось оригинальное обрамление, либо есть визуальные свидетельства) и, наконец, живописной иллюзорной архитектуры в отдельных частях полиптиха, преимущественно в сценах пределлы. Такой подход подразумевает особое внимание к архитектурной составляющей произведений и их контекста. Используя его, становится возможным рассмотреть полиптих не только как образец стиля, но как воплощение синтеза искусств. Статья выявляет, что архитектура церкви, рамы и живописная архитектура полиптиха развиваются не синхронно: в живописной составляющей раньше начинают проявляться стилистические нововведения, характерные для эпохи Возрождения, в то время как в структуре рамы сложившаяся ситуация изменится лишь в 60-е гг. XV в., то же касается и монументальной архитектуры, где готические черты будут присутствовать вплоть до второй половины XV в. за счёт ярко выраженной в Сиене средневековой традиции.

Ключевые слова: полиптих, Сиена, Кватроченто, живопись, архитектура

Title. Architectural Components of the Sienese Polyptych: Pictorial Illusion, Frame, and Church Space in Their Interaction

Author. Gabovich, Valeriya M. — MA, post-graduate student of the program of specialization “Historical and Cultural Heritage”, University of Florence. Piazza San Marco, 4, 50121, Firenze (FI), Italia. valeriagabovich@gmail.com ORCID: 0000-0002-6410-2917

Abstract. The article pays attention to the triplicity of the architecture of the polyptych, namely, a comprehensive comparative analysis of the architecture of the Italian Gothic churches for which polyptychs were intended, the architecture of the frame (in cases where the original framing has been preserved, or there is

visual evidence), and, finally, the pictorial illusory architecture in certain parts of polyptych, mainly in the scenes of the predella. This approach implies special attention to the architectural component of the works and their context. Thus, it becomes possible to consider the polyptych not only as an example of a style, but as an embodiment of the synthesis of arts. The article reveals that the architecture of the church, the frames, and the pictorial architecture of the polyptych do not develop synchronously: stylistic innovations characteristic of the Renaissance begin to appear earlier in the pictorial component, while in the structure of the frame, the situation changes only in the 1460s. The same applies to monumental architecture, where Gothic features were present until the second half of the 15th century due to the vividly expressed medieval tradition in Siena.

Keywords: polyptych, Siena, Quattrocento, painting, architecture

References

- Brink J. From Carpentry Analysis to the Discovery of Symmetry in Trecento Painting. *Proceedings of the XXIV International Congress of Art History, part 3*. Bologna, 1983, pp. 345–372.
- Bucher F. Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, Ca. 1213–1340. *Gesta*, iss. 31, 1992, pp. 83–91.
- Carli E. *Sassetta and Maestro dell'Osservanza*. Milan, Aldo Martello Editore Publ., 1957. 121 p. (in Italian).
- Chelazzi Dini G.; Angelini A.; Sani B. *Pittura senese*. Milan, Federico Motta Editor SpA Publ., 2002. 471 p. (in Italian).
- Cole B. *Sienese Painting in the Age of the Renaissance*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 1985. 198 p.
- De Marchi A. *La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico: dispense dal corso tenuto nell'a.a. 2008–2009*. Florence, Art & Libri Publ., 2009. 189 p. (in Italian).
- De Marchi A. *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011–2012*. Florence, Art & Libri Publ., 2012. 267 p. (in Italian).
- Gardner von Teuffel C. From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations. *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10–18 settembre 1979)*, vol. 3. Bologna, 1983, pp. 323–344 (in Italian).
- Gardner von Teuffel C. The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design. *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 21, 1979, pp. 21–65.
- Guarnieri C. *Lorenzo Veneziano*. Milan, Silvana Publ., 2006. 272 p.
- Liberati A. Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie). *Sienese Bulletin of Homeland History*, vol. 48. Siena, 1941, pp. 296–311 (in Italian).
- Nazarova O. A. Augustinian Hermits as the Commissioners and the Audience of Painted Altarpiece in Renaissance Italy. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 12. St. Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2022, pp. 00–00 (in Russian). DOI: 10.18688/aa2212-02-11
- Scapecchi P. *La Pala dell'arte della lana del Sassetta*. Siena, Monte dei Paschi Publ., 1979. 31 p. (in Italian).
- Solberg G. E. (ed.). *Taddeo di Bartolo*. Cinisello Balsamo, Silvana Publ., 2020. 399 p. (in Italian).
- Valenti D. *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici: tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*. Padua, Il poligrafo Publ., 2012. 678 p. (in Italian).
- Van Os H. W. *Sienese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function*, vol. 1. Groningen, Bouma's Boekhuis Publ., 1984. 163 p.
- Van Os. H. W. Painting in a House of Glass: The Altarpieces of Pienza. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1987, vol. 17, no. 1, pp. 23–38.
- White J. *Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop*. London, Thames and Hudson Publ., 1979. 280 p.
- Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–26). *Quaderni di emblema*, vol. 2. Bergamo, Emblem Publ., 1973, pp. 22–34 (in Italian).

УДК: 130+7.034

ББК: 71; 16.2; 85.143(4)4

DOI: 10.18688/aa2212-02-13

M. Cailloux

Theorizing Medieval Visual Art by Means of Information and Communication Sciences

Medieval image as an audio-visual socio-cultural “dispositif”

Participating to “Actual Problems of Theory and History of Art” represents a great occasion to reflect on how image multistructurality depicts complex completive semantics. This paper intends to do so, following the works of Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, and Hans Belting (2005) [24; 4] with some thoughts about the “image-object”. This method can be completed within a transdisciplinarian approach of visual anthropology and history of art by giving some grounds to cultural studies, visual semiology, information, and communication sciences, in order to construct the large and dense reflexion ancient symbolic images deserve. Those authors allowed us to frame the visual and cultural history of medieval artefacts, giving way to a new manner to design history of art, combining the contextualisation of images within their cultural phenomena with the semiotics and aesthetic effects of them as works of art¹.

Visual and cultural history of medieval artefacts

If Barbara Maria Stafford (1999)[33] considered the image as a *sui generis* image, and Ian Verstegen presented its construction through cognitive iconology (2014) [35], the image-object concept allows to consider medieval symbolic and narrative image as a complex dispositive that can activate effects and so affects its environment. The main relevant point is that late medieval images — and our entry point is here — show an analogical way of thinking from its actors (commissioners, artists, spectators). Analogy is a way to elaborate meaning visually in three ways: the image agentivity (a concept developed by Alfred Gell²), shared visual culture (Umberto Eco, Carlo Ginzburg) and a strong individual relationship attaching the receptor to the image-object (Daniel Arasse). As Jean-François Bordron (2019) [6] writes: “la temporalité du regard livre la richesse du contenu ” (the temporality of the gaze delivers the richness of the contents).

We can here join the three approaches synthesised by Marion Colas-Blaise about temporalisation and narrativization of the fixed image: image production, plastic and iconic figures, image reception. I reorganised the order of Marion Colas-Blaise’s angles of approach, according to the one I followed in this paper, in order to show better correspondence between them. Using the approach by dynamic processes from French Information and Communica-

¹ For further development about this transdisciplinary approach, I would draw attention to the paper I wrote in 2018 [8].

² See J. Guillaumou (2012) [17].

tion Sciences (Mucchielli, Corbalan et Ferrandez, 2004; Proulx, 2015) [24; 27], we can study religious art within its *milieux* of production, reception, and use, as well as take into account the cognitive aspects of said reception (Meunier, 2015) [23]. This reflexion will be exemplified by alpine religious wall paintings from the 15th century when visual semantic accumulation is quite strong.

A cognitive semiotic system

The mural paintings in examination here can be complex on both cognitive and semiotic level (Régimbeau, 2007; Eco, 1970) [28, 13, pp. 23–26]. First example is hagiographic cycles panels serialized and sequenced in a storytelling process (Ryan, 2004) [30]. The story of the saint is told and based on memory reactivation: it is the story already known by the viewer when he sees it in images, and it is the fictionalization of a story considered to be true, with the adding of apocryphal elements to doctrinal elements.

Here we see several cycles from different chapels but produced by the same circle: the family Serra, which painters are of the same workshop and their later followers. These paintings have been done in a noticeably short period of time, between the decades of 1470 and 1480, and in a very small area, the high valleys of Susa and Maurienne. Those are three stories of three different saints: Andrew (at the chapel of Sant'Andrea di Ramats at Chiomonte in Piemonte), Sixtus (at the chapel of Santa Maria di Oulme at Salbertrand, in Piemonte), and Sebastian (at the homonym chapel at Lanslevillard in Maurienne). The narrative is already known when seen in images (Colas-Blaise, 2019) [12, p.25] but if not, it is built in a way that it retains identical commonplaces from a saint's life to another, with highlights and key sequences, which can be found in a serial manner from a place to another, in this area of the Occidental Alps at the end of the 15th century (Eco, 1994) [16, pp. 15, 20]. The same episodes can be seen from different saint cycles: the exorcism, the disciples visiting the prison, the predication or reading of the Scriptures, the martyred body miraculously discovered, the confrontation with the heathen aedile. Those are always depicted, no matter which particular saint's life is told (Fig. 1).

Obviously, those cycles have also more characteristic and conjunctural scenes, specific from a given saint (for example mainly in the typology of miracles and torments); and this method brings more devotional variety while keeping a strong formal and non-temporal unity. Thus, the question of the adaptability of the same saints cycle from one church to another needs to be addressed. In 2019, André Gunthert compared the mechanisms of visual storytelling, how the same image can change from one edition to another: in Late Middle Ages saints cycles, it can change the external organisation of the same cycle, regarding the addition or removal of episodes or patterns, but also the internal organisation, when the same episode is differently composed. Those choices are not only of iconographic or stylistic matters, but they also tell us about the specific community, the sponsor or procurator of the artistic commission, and so about the different visual receptions and mediations from a village to another. Those, as André Gunthert writes, orient a visual reading to a narrative structure organised with specific goals linked to local contexts on top of broader socio-cultural contexts (Cailloux, 2018) [8].

Seriality and sequentiality are technical processes that allow a certain formal formatting which brings in semantics, according to the orientation concept in figurative semiology from Algirdas Julien Greimas (1984) [15, pp. 19–20]. Framing in panels and lines creates a mul-



Fig. 1. Serra workshop, Stories of Saint Sebastian, 1480ca, wall painting at the homonymous chapel at Lanslevillard (Maurienne valley, High Savoy, France) ©Marianne Cailloux

tiple scenes composition but also the illusion of a homogeneous space (Le Guern, 2009) [21, pp. 128–130]: as Ernest Gombrich wrote (1960) [16], visual narration is a form of structuring communication, because it is recognizable. It elaborates the viewer's participation, who associates and completes what he sees to what he knows partly from learning but also from his community context, culture and life frame (Blume et al., 2015) [5], the aim being the soteriological identification and the support for values and beliefs provided through the visual media.

André Gunther recently raised the question of the objectival narration of images, outside a strict linearity and context alienation. According to the cultural historian of images, we mentioned before, narration can be defined as the building of a plot. It needs a sequential linearity in order to unwrap the course of the action. But on a semiotic level, without clear syntax, if we consider a narrative — or even a contemplative one — image, it can only be considered as a system of organised information, if it is enlightened by context, whereas its polysemy can be a threat to a good understanding (Gunthert, 2019) [18]. This was said about mediatic, recent images, but it can nourish the reflexion about medieval artefacts too, for they are known for their complexity and their multi layered reading. For ancient images, this finds an immediate answer in the linear construction of great narrative cycles with multiples panels organised through visual progression, and because the completion works because it is a cognitive process of memory reactivation, either because the story is received as already known or because it is recognizable by its iconographic same patterns.

The question is more complex for isolated images: how, outside a linearity frame, outside an explicit narrative, a group of images can add on meaning? Along several essays in the collective directed by Hazel Gardiner and Chris Bailey in 2010 [2], we can wonder if a narrative is to be extracted through context, symbolic and cathartic contexts, through reception analysis, and more widely its visual mediations.

A transitive dispositif of cultural and informational contents

In 2008, Yves Jeanneret [19] wrote about the triviality of images, meaning how images articulate a complex circulation of cultural phenomena and of informational contents in a pervasive way better than a mere cumulative one, and this can connect the creative role of art works with its communication and information transmissive display. It thus implies a multiplication of resources combined to make semantics emerge. Whether it is in large sacred narrative cycles or in isolated images, beliefs, powers and miraculous anecdotes (either doctrinal or apocryphal) are synthesised — and so made efficient in an implied magico-religious goal — in a static figure, because even non active and contemplative, its simple, reduced characteristic attributes enable identification and thus narrative projection.

For instance, the saint Gregory Mass pattern is exceedingly popular throughout the Occidental Alps. It is an isolated image which does not belong to any cycle, nor does it attach itself to any “historical” event from Pope Gregory’s I life (590–604). It engages then the question of the predicate versus the composition, around the topic of optical recognitions of the image themes (Bordon, 2019) [6, p. 12]. The image shows the acmeic moment when the host incarnates itself and becomes Christ, who is depicted standing above and wrapped in a seraphic nimbus. It manifests iconographically the transubstantiation and it is an image of propaganda, particularly useful in the geo-political context of this part of the Alps, with heretic presences lead to the doctrinal need to reaffirm the importance of the Eucharist (Cailloux, 2015; Rigaux, 2009) [7; 29]. We could also mention the fact that, in these parts, there are frequent documented petitions for new parishes in the villages where there are only rural chapels with mass only once a year and where it is physically dangerous to go down the alpine valleys to rally the parish in order to take communion (Fig. 2).

Between this image with a haloed man, wearing a robe, in front of a clothed table, elevating a white disk on which another little nimbed naked man is standing, and the narrative I just gave, how the image is built to bring identification, narration, and political-religious meaning? The details are recognized by the viewer, who (re)assigns signification, which meaning “activate” the power of protection from the image: the little naked man with a cruciform nimbus and a flank wound is Christ; the disk he stands upon is stamped with the Crucifixion, is an host wafer; and the man before a clothed table, wearing a robe and elevating the disk is the priest performing mass at the altar. The cognitive recognition of what the image tells, and the recognition of geo-political and doctrinal subtexts constitutes a religious experience (Walker Bynum, 2006) [37], one that Michael Camille even describes as theatrical (Camille, 1996) [11, p. 95]. It associates itself with the magic injected in the image, which is once again “activated” by those who look at it: in the Late Middle Ages, it is said that one gazing upon the living host is protected from death without communion, at least for the day.



Fig. 2. Master of the Horres (Serra follower), The Mass of Saint Gregory (and part of the stories of saint James), 1530ca, wall painting at the chapel of Sant'Andrea di Horres-Millaures in Val Susa (Piedmont, Italy) ©Marianne Cailloux

Moreover, the pattern of St. Gregory's mass is popular because it conveys Papal Indulgence according to the image phylactery: the viewer prays in front of the image, thus he sees what saint Gregory sees (the miracle) and so receives the indulgence (being a reduction of Purgatorial days), and so activates the soteriological function of the image. As Caroline Walker Bynum (2006) writes [37, p. 232], late Middle Ages images do not have only an illustrative purpose, but they give to see the invisible, to see through, beyond physical gaze — what Jeffrey Hamburger calls “the Mind's eye” —, the accumulation of meanings enables to enter the image.

An information reception theory from the “spect-actor”

Accordingly, visual cognitive meaning does not necessarily result from the visual display of a narration with connected panels from the same story telling cycle. To a modern eye, the image might seem to be isolated and decorrelated from a story, anarchic even. Yet, the object-image can make sense, through a dynamic and processual grouping of several sets (Mucchielli, Corbolan, Ferrandez, 2004) [24]. It would be indeed quite interesting to try on these isolated images, the analytic tool developed by Lucien Massaert and published on the last issue of *Signata* [22].

« Si nous reprenons notre question de départ (que montre le tableau), notre réponse est qu'il ne s'agit pas seulement de voir dans le tableau la représentation d'une histoire, d'un récit, d'une action ou d'un mythe, mais la présentation d'une structure spatiale et d'une structure de sens.

Cette structure se donne immanente à l'image. Lorsque nous visons à énoncer la phrase du tableau, nous prendrons en compte les actants plastiques du tableau et les positions actantielles et chercherons ainsi à énoncer une phrase spatiale, une phrase espace. »³

This intellectual system proposes to investigate how the surface organisation of a painting (composition, spatiality, distribution system) can produce at the same time narration and sense by creating singularities or disruptions; what Lucien Massaert calls reversal, envelopment, opposition, continuity. The juxtaposition of iconic elements brings the receiver of images to thinking analogically and engaging a metaphorical projection (Meunier, 2015) [23, p. 89]; the viewer “re-establishes a narrative cohesion and consistency” writes Marion Colas-Blaise. It is what Jean-Marie Schaeffer (2001) [31, pp. 11–27] called “induction” and Jan Baetens called “the outside projection” (as he often recalls in the seminar conferences “Récit et images fixes” he gave at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, during the 2000s). This projection is mobilised by what the images describe and by their organisation in a global setting, a dynamic “device” that can be called a “dispositif” by activation (Agamben, 2007) [1, pp. 10–11].

A combination of rational relations and symbolic investments

About this specific topic, we can use quite a common example of accumulative wall painting, with few panels that are not particularly obvious at first sight in their connection and semantic added value. The outside wall of the chapel of San Antonio of Jouvenceaux in Piemonte has been made by the same family workshop that we spoke about, in the same Alpine area and in the same shorten time space. It presents a disparate group of isolated images: Saint Michael, Saint Christopher, the Annunciation, Saint Anthony, the good and bad confession and communion (Fig. 3).

Yet, it is a particularly consistent set when analysed through its contexts, its period (the decade of 1480), but also with the place, which is a part of Piedmont where Waldensian refuges are well documented. So, there is a reinforcement effect by putting together distinct elements, linked by semantic reading and local symbolism. Indeed, Saint Michael is a mountain protector and one of his most important sanctuaries, the *Sacra San Michele*, is located nearby, at the entrance of the valley. And, Saint Anthony is a very popular saint at that time for his miraculous cure from ergotism and the not-far Ranverso hospital is one of his two major pilgrimages in Europe. Also, Saint Christopher protects the travellers and everyone from sudden death, and one major road to France passes here, from Torino to Chambéry and Lyon. Finally, the Annunciation, which the literal incarnation of the Verb, is an Eucharistic pattern (Cailloux, 2015) [7], as the two moral images of good confession and communion, which participate to a dogmatic propaganda in a place of religious tensions, also are (Cailloux, 2020) [9]. As writes Ian Verstegen (2014) [35, p. 185], the “reversed” beliefs of religious opponents can function as much by contiguity as by similarity in the denial through destruction processes.

³ If we take our first interrogation (about what is shown in the painting), our answer is that it is not only about seeing the representation of a story, a narrative, an action, or a myth within a painting, but above all the representation of both a spatial and a semantic structure. This structure is to be immanent to the image. When we aim to set out the specific phrase that the painting is stating, we need to consider the plastic agents of the painting, and also the actantial positions; and then we will seek to state a spatial phrase.”



Fig. 3. Serra workshop, Annunciation, Good and Bad Communion and Confession, saints Anthony abbot, Michael and Christopher with Christ, 1480ca, outside wall painting of the chapel of Sant'Antonio di Jouvenceaux at Sauze-d'Oulx in Val Susa (Piedmont, Italy) ©Marianne Cailloux

Every one of those panels can be taken and understood in their own contemplative isolation; taken together, they mutually reinforce themselves and become part of total, global, accumulative visual syncretism that goes beyond a mere comparison of respective powers (Vincent, 2001) [36]. By metaphoric projection, with a “mise en scène” of specific iconographic choices in this specific wall painting, the Jouvenceaux village community narrate itself, for all to see (Blume et al, 2015) [5]. Visual accumulation has a goal of efficiency, by concentration which is similar to what the rhetoric of predication does: this wall painting composes a global image worthy of being remembered by focusing on a chain of correspondences, and so it works because of multiple entry points (through Christological or hagiographical narration for some, through devotional contemplation or magical protection for others (Trippes, 2004) [34].

Cathartic emotional responses by physical and spatial investments

The receiver of those paintings can reconstitute a frame of visible details from his perception; this frame corresponds to a common culture, facilitated by a ranking representation of the characters and by progression tricks. The fact that a panel can represent a precise and fixed action inside a story is a significant metonymy. This metonym makes the receiver reconstruct the narrative ensemble, with the visual help tricks set by the conceiver or the producer of the image. Those tricks are conventional in the sense that they can be found in other wall paintings



Fig. 4. Serra workshop, Saint Peter at the Comparison before Caiaphas, 1480ca, wall painting at the homonymous chapel at Lanslevillard (Maurienne valley, High Savoy, France) ©Marianne Cailloux

of the occidental Alps, as for example, in the Saint Anthony cycle at Ranverso (Piedmont), the Passion stories of Notre-Dame des Fontaines at La Brigue (Alpes Maritimes). It is quite specific and obvious in largely developed cycles, which is the case of the two cycles (Passion and Saint Sebastian) at the painted chapel of Lanslevillard. This phenomenon brought Veronique Plesh to the idea that one could point out a specific narrative technicality in this area and as a common visual culture (Ory, 2004) [25, pp. 111–114] (Fig. 4).

So, in the painted saints' stories in the Occidental Alps, one can see the recurrence of characters, like identifiable clothes, going in and out, like being cut in the progression from a panel to the next. For example, we can see Peter literally entering in the Comparison before Caiaphas and the Denial, in the Passion Cycle of Lanslevillard (High Savoy). In the Antonine cycle at the painted chapel of Saint Anthony at Bessans (Savoy), we see the same character moving in and out of the panels of the Betrayal of Christ with the thirty pieces of silver, the Comparison before Caiaphas, the Wedding at Cana, and the Circumcision of Christ (Figs. 5, 6).

The castle of La Manta (Piedmont) has a chapel painted with a large Passion cycle: the panel where Pilatus washes his hands, shows a little female servant going out a tower door and acting so as visual pivot between this scene and the next, which is the Mocking of Christ (Fig. 5). The same servant can be spotted in the Flagellation at the sanctuary of Nostra Signora delle Grazie at Montegrazie (Imperia), in the Passion cycle painted by Pietro Guidi da Ranzo. This motif is quite frequent in alpine cycles, and it is also used to densify composition: for example, at the



Fig. 5. Anonymous painter, *The Mocking of Christ*, 1427–1435 ca, wall painting at the Santa Maria al Castello church, at La Manta castle (Pinerolo valley, Piedmont, Italy) ©Marianne Cailloux



Fig. 6. Serra workshop, *The Virgin bidding goodbye to saint Joseph* (detail of the maiden servant), 14760–70ca, wall painting at the Santa Maria Maddalena chapel at San Pietro in Follonia at Avigliana (Susa valley, Piedmont, Italy) ©Marianne Cailloux

Marian stories painted in the Magdalen chapel of San Pietro in Fologna at Avigliana (Piedmont), the little maid is throwing water from a window; it animates the surface of the architectural structure (Fig. 6) (Cailloux, 2021) [10, pp. 122–123]. It is quite difficult to understand what came first: is it that the motif was used to reinforce the composition and then came the idea of using it to increase narrative progression by filling panels with characters and making them recognisable from frame to frame, or the other way around?

By designing a narrative progression without a geometric framed structure, the painter, for example at La Manta chapel, uses architectural elements and little character figures, to enhance visual transition between biblical scenes: it supports the physical progression of the viewer through the story and by livelier setting, it facilitates a devotional identification. There are also some cases where the servant is painted going up a lateral stairs or scale, as it is at the San Fiorenzo chapel at Bastia Mondovi (Cuneo) but also at the already mentioned sanctuary of La Brigue (Alpes Maritimes). In any case, this motif is indeed recurrent in Christ stories cycles. Among other secondary unnamed figures, it functions as a technical help to visualize circulation, in service of the spiritual narration. Those characters are frequently represented under a door, a porch, or an arch, the architectonic opening being either cut out by the edge of the panel or at the centre of the image, which is the case in the *Ecce Homo* panel at San Giorgio chapel at Valperga (Piedmont), for example, but it is also quite a common tactic in Giovanni Canavesio's wall paintings (Figs. 7, 8).

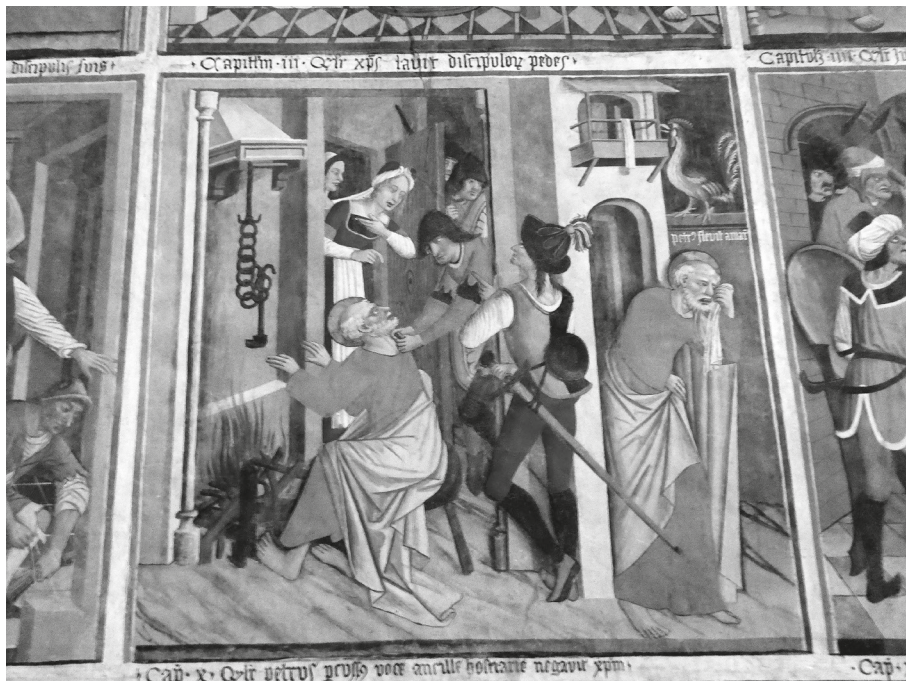


Fig. 7. Giovanni Canavesio and workshop, The Remorse of Peter, 1492, wall painting at Notre-Dame des Fontaines at La Brigue (Alpes Maritimes, France) © Alain Chaptal



Fig. 8. Giovanni Canavesio, Saint John evangelist, 1482, wall painting at San Bernardo at Pigna (Liguria, Italy) ©CC-BY-SA Wikicommons Carlo dell'Orto

On the other hand, the panel of Peter Remorse at La Brigue “uses” open architecture, an arcade porch with the characters circulating as a visual tool of narrative transition, a trick that painter Giovanni Canavesio uses again — with less effects due to a humbler commission — at the White Penitents brotherhood chapel of Peillon (Alpes Maritimes) in 1495, with the porch-tower transitioning between the city exit between Judas Suicide and the procession towards the next Appearance in Court. The door marks an urban physical space, but also the symbolic frontier of the suburbia — a place with a pejorative connotation because of the infamous gesture of Judas —; it is a visual system that enhances the narrative meaning and story progression. Giovanni Canavesio is indeed a specialist of this technique of “outgoing” the frame in order to create a sense of continuity between registers, for example, at the chapel of San Bernardo at Pigna in alpine Liguria. The book-chest in the Saint John’s spandrel, at the vault, thereby bypasses the ornamented border decoration, whereas it is not systematically the case in the other spandrels. Sometimes, a foot or a piece of furniture step outside the bichrome border trips, and it occurs too often to be thought as a pictorial clumsiness from a workshop second-hand painter. The habit to put almost all saint cycles in registers induces the viewer’s ambulation, and so a physical stimulation of lateral movement inside the building in order to make the gaze circulate inside the cycle and it is less anarchical than using architectural elements as transitional modules (Plesch, 2004) [26, p.90].

Conclusion

In both systems, the viewer’s gaze can wander around and through the cycle, either following the linear register and thus the linear narrative, but it can also follow a specific rec-

ognisable character, or even envision vertical or diagonal reading through spiritual concordances, aligning special events of the Passion and a Christological saint, or creating meaningful links between vetero- and new Testaments scenes, which is a common practice from Romanesque wall painting, like at Saint-Savin-sur-Gartempe abbey (Vienne) or Monreale cathedrale (Palermo).

Thus, one cannot focus only on the narrative principle at all costs, meaning decontextualized like Marilyn Aronberg Lavin did in her book *The Place of Narrative*, because consistency does not only lie in a strict respect of chronology, but also frequently in the relations operating dynamically between themes and symbols, semantic and cognitive investments, above all within a multi-structural device with plural functions and in a religious edifice with local issues (Baschet, 1992) [3]. Therefore, it seems appropriate to consider the many ways a medieval religious image can be culturally activated to better understand its receptions and mediation uses.

Other details from the images induce other processes in the receiver, putting one in a place of “spect-actor”, an active participation from the image believer reception, that Jean-Pierre Meunier qualifies as “mimetic” (2015) [9, pp. 67–68]. Thus, the spatialisation of narration also works in a metonymic way, as it is quotational of a broader geo-historical context.

Introducing inside the images, elements that do not correspond to the supposed “reality” of the story, for example, 15th century architecture elements (like Piemontese castral crenelations), very specific alpine plants or mountainous snowy sceneries, participates to this “perceptive accommodation” Jean-Pierre Meunier writes about: all those elements we saw “activate” the memory of whom gazes upon the image et make one enter the image as one proceeds through devotional narrative by visual progression.

References

1. Agamben G. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivages Publ., 2007. 50 p. (in French).
2. Bailey C.; Gardiner H. (eds.). *Revisualizing Visual Culture*. Farnham, Ashgate Publ., 2010. 183 p.
3. Baschet J. Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales. *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*. Saint-Savin-sur-Gartempe, CIAM Publ., 1992, pp. 103–115 (in French).
4. Belting H. Medium, Body: A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*, 31, 2, 2005, pp. 302–319.
5. Blume H.; Leitgeb C.; Rössner M. *Narrated Communities — Narrated Realities. Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*. Amsterdam, Rodopi Publ., 2015. 264 p.
6. Bordron J.-F. Dynamiques des images. *Signata*, 20, 2019 Available at: <https://doi.org/10.4000/signata.2267> (accessed 20 February 2021). (in French).
7. Cailloux M. L'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'Eucharistie dans l'iconographie tardo-médiévale. *Horti Hesperidum. Immagini vivi*, 1, II, 2015, pp. 95–134 (in French).
8. Cailloux M. Au croisement de l'histoire culturelle et des sciences de l'information et de la communication: une approche transdisciplinaire des transferts culturels dans les Alpes Occidentales tardo-médiévales. *Diasporas*, 32, 2018, pp. 11–34 (in French).
9. Cailloux M. Voir la religion dans les Alpes à la fin du Moyen Âge: peintures murales et altérités culturelles. *Questions de communication, La religion sous le regard du tiers*, 2020, 37, pp. 63–88 (in French).
10. Cailloux M. *Peindre, voir et croire dans les Alpes. La peinture murale en val de Suse (XIV^e–XVI^e siècles)*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion Publ., 2021. 346 p. (in French).
11. Colas-Blaise M. Comment penser la narrativité dans l'image fixe? *Pratiques*, no. 181–182, 2019. Available at: <http://journals.openedition.org/pratiques/6097> (accessed 6 September 2022) DOI:10.4000/pratiques.6097

12. Camille M. The Gregorian Definition Revisited, Writing and the Medieval Image. Baschet J.; Schmitt J.-C. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris, Le Léopard d'or Publ., 1996, pp. 89–107.
13. Eco U. Sémiologie des messages visuels. *Communications*, 15, 1970, pp. 11–51 (in French).
14. Eco U. Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne. *Réseaux*, 12, 68, 1994, pp. 9–26 (in French).
15. Greimas A. J. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes sémiotiques*, no. 60, 1984. (in French).
16. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York, Pantheon Books Publ., 1960. 466 p.
17. Guilhaumou J. Autour du concept d'agentivité. *Rives méditerranéennes*, no. 41, 2012, pp. 25–34 (in French).
18. Gunther A. Iconogrammes. Le récit des images. *Bulletin de l'Association pour le développement de l'histoire culturelle*, no. 18, 2019, pp. 20–31 (in French).
19. Jeanneret Y. *Penser la trivialité. vol. 1 : La vie triviale des êtres culturels*. Paris, Hermès-Lavoisier Publ., 2008, ch. 5, pp. 181–229 (in French).
20. Le Goff J.; Schmitt J.-C. L'histoire médiévale. *Cahiers de civilisation médiévale*, no. 39, 1996, pp. 9–25 (in French).
21. Le Guern O. De la mise en image d'une métamorphose à la métamorphose d'une image. Colas-Blaise M.; Beyaert-Geslin A. (eds.). *Le Sens de la métamorphose*. Limoges, Presses universitaires de Limoges Publ., 2009, pp. 127–137 (in French).
22. Massaert L. Immanence du savoir et configuration du tableau. *Signata*, no. 20, 2019 Available at: <https://doi.org/10.4000/signata.2315> (accessed 20 February 2021) (in French).
23. Meunier J.-P. *Des images et des mots. Cognition et réflexivité dans la communication*. Paris, L'Harmattan Publ., 2013. 208 p. (in French).
24. Mucchielli A.; Corbalan J.-A.; Ferrandez V. *Étude des communications. Approches par les processus*. Paris, Armand Colin Publ., 2004. 240 p. (in French).
25. Ory P. *L'histoire culturelle*. Paris, Presses Universitaires de France Publ., 2004. 127 p. (in French).
26. Plesch V. *Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des États de Savoie au XV^e siècle*. Chambéry, Société savoisienne d'histoire et d'archéologie Publ., 2004. 143 p. (in French).
27. Proulx S. La sociologie des usages, et après ? *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6, 2015. Available at: <https://journals.openedition.org/rfsic/1230> (accessed 20 February 2021) (in French).
28. Régimbeau G. Médiations iconographiques et médiations informationnelles. *Communication*, 26, 1, 2007, pp. 164–177 (in French).
29. Rigaux D. Autour de la messe de saint Grégoire. Visée pastorale et réalisme rural. Bériou N.; Caseau B.; Rigaux D. (eds.). *Pratiques de l'Eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*. Paris, Institut d'Études Augustiniennes Publ., 2009, pp. 951–986 (in French).
30. Ryan M.-L. (ed.). *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln, University of Nebraska Press Publ., 2004. 422 p.
31. Schaeffer J.-M. Narration visuelle et interprétation. Ribière M.; Baetens J. (eds.), *Time, Narrative & the Fixed Image*, Amsterdam, Rodopi Publ., 2001, pp. 11–27 (in French).
32. Stafford B. M. Cross-Cortical Romance: Analogy, Art and Consciousness. *Art Issues*, 1996, 1, 42, pp. 22–24.
33. Stafford B. M. Seeing Double, *Art Issues*, 1999, 2, 59, pp. 22–26.
34. Trippes J. Der Kirchenraum als Handlungstort für Bildwerke. Handelnde. Altarfiguren und hyperwandelbare Schnitzertafel. Bock N. (dir.). *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28–30. September 1997*, Munich, Hirmer Publ., 2000, pp. 235–247 (in German).
35. Vestergen I. *Cognitive Iconology. When and How Psychology Explains Images*, Amsterdam, Rodopi Publ., 2014. 194 p.
36. Vincent C. Protection spirituelle ou vigilance spirituelle, Le témoignage de quelques pratiques religieuses des XIII^e–XV^e siècles. *Cahiers de recherches médiévales*, iss. 8, 2001, pp. 193–205 (in French).
37. Walker Bynum C. Seeing and Seeing Beyond: The Mass of Saint Gregory in the 15th Century. Hamburger J. (dir.). *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, PUP Publ., 2006, pp. 208–240.

Title. Theorizing Medieval Visual Art by Means of Information and Communication Sciences

Author. Cailloux, Marianne — Ph. D., associate professor. The University of Lille, Department of Information and Document Sciences, GERIICO. 42 Rue Paul Duez, 59000 Lille, France. marianne.cailloux@univ-lille.fr ORCID : 0000-0002-7330-1272

Abstract. For about thirty years now, transdisciplinarity revitalised the history of art almost completely: cultural and visual studies, and among them French Visual Anthropology has brought cultural history within iconographic and stylistic analysis. The aim of this paper is to offer some thoughts about innovation in the approach of Art History with a particular reflexion on if et how it is possible to bring about visual arts theory and cultural history through the prism of information and communication sciences, by experimenting this way of analysing on late Middle Ages occidentale images. This communication intends to fit in the thematic section studying medieval and early modern art from an interdisciplinary theorisation and methodology of research. It dwells on the break-through offered by the works of Hans Belting and Jean-Claude Schmidt, but also reflecting on artefacts issues about power (Freedberg), performativity (Bartholeyns and Golsenne) and agency (Gell). First, we will see an artistic image can be understood as an audio-visual socio-cultural “dispositif”, instead of just apprehend them as stylised representations. There is indeed a completing and cumulative aspect in the semantic links between liturgy, architecture, and iconography. The image builds itself as transitive dispositif of cultural and informational contents (Jeanneret, 2008), that can be experimented as a cognitive semiotic system (Régimbeau, 2007). Then, we will question multimodality and agency for ancient images, based on information reception theory from the “spect-actor”, rather than comparative and attributive approach of artefacts producers, like in classic art history. The goal here is to investigate uses and purposes, rather than functions. We can see that the receiver of an image establishes a complex individual relationship with it, which stratification can be decoded through rational relations, symbolic investments and cathartic emotional responses that are all often operating in this precise time period of the Middle Ages. This can put into perspective networks, communication and information circulations and see producers, patterns, and ideas as transcultural and transmissive carriers (Mucchielli, Corbalan et Ferrandez, 2004; Proulx, 2015).

Keywords: wall painting, Alps, visual studies, religious iconography, agency

Название статьи. Теоретизация средневекового визуального искусства средствами информационных и коммуникационных наук

Сведения об авторе. Каю Марианна — Ph. D., доцент. Лилльский университет. Рю Поль Дюз, 42, Лилль, Франция, 59000. marianne.cailloux@univ-lille.fr ORCID: 0000-0002-7330-1272

Аннотация. Вот уже около тридцати лет трансдисциплинарность почти полностью оживила историю искусства: культурология и визуальные исследования, в том числе французская визуальная антропология, исторические исследования культуры стали частью иконографического и стилистического анализов. От социальной истории до культурологии многочисленные новые дисциплины захватили артефакты в качестве объектов изучения, создавая обновленные и пересекающиеся подходы. Однако древние образы слабо изучаются с помощью информационно-коммуникационных наук, а визуальные историко-художественные подходы редко используют концептуальные средства коммуникации для их изучения. Цель данной статьи состоит в том, чтобы предложить некоторые мысли об инновациях в подходе к истории искусства с особым размышлением о том, возможно ли и как, создать теорию визуального искусства и историю культуры через призму информационных и коммуникационных наук, экспериментируя с этим способом анализа на примере западных образов позднего средневековья. Исследование опирается на инновационные подходы Г. Бельтинга и Ж.-К. Шмидта, идеи связи артефактов с властью (Фридберг), теории перформативности (Бартолейнс и Гольсен) и агентности (Гелл). Во-первых, мы увидим, что художественный образ можно понимать как аудиовизуальный социокультурный “диспозитив”, а не просто воспринимать в качестве стилизованной репрезентации. В семантических связях между литургией, архитектурой и иконописью действительно присутствуют завершающие и кумулятивные аспекты. Образ строится как транзитивный диспозитив культурно-информационного содержания (Жаннере, 2008), который может быть разработан как когнитивно-семиотическая система (Режимбо, 2007). Затем мы поставим под сомнение многомодальность и агентность древних изображений, основываясь на теории получения информации от «зрителя-актера», а не на сравнительном и атрибутивном подходе производителей артефактов, как в классической истории искусства. Цель здесь состоит в том, чтобы исследовать использование и цели, а не функции образа. Мы видим, что получатель образа устанавливает с ним сложные индивидуальные отношения, стратификацию которых можно расшифровать с помощью рациональных отношений, символических вложений и катарсиче-

ских эмоциональных реакций, часто действующих именно в этот период Средневековья. Это позволяет рассматривать сети, коммуникации, информационные циркуляции и определять производителей, паттерны и идеи как транскультурные и трансмиссивные носители (Муккиели, Корбалан и Феррандес, 2004; Пру, 2015).

Ключевые слова: настенная живопись, Альпы, визуальные исследования, религиозная иконография, агентность