

Названо
Вазари

Содержание

Названо Вазари

I

Готика

О выставке
18

Площадь
28

Базилика
50

Светлана Ковалевская
Часословы и время средневекового
человека
78

Ирина Кувшинская
«Евангельские звери».
Образы животных и птиц в культуре
европейского Средневековья
84

Алексей Расторгуев
Готический собор
90

Андрей Егоров
«Девять достойнейших».
Рыцарские добродетели
и историческое воображение
96

Названо Вазари

II

Возрождение

О выставке
110

Образ и герой
124

Вера и благочестие
162

Античность
и классическая традиция
184

Природа и пространство
218

Наука и познание
244

Ренессанс и «ренессансы»
266

Максим Атаянц.
Коллекция
архитектурной графики
282

Марина Лопухова
Искусство Ренессанса. Возрождение
древности, рождение современности
310

Ольга Назарова
Религиозный образ и практики
благочестия в итальянском искусстве
Раннего Возрождения
318

Василий Расторгуев
«Сконструированный Ренессанс».
Как копии, слепки и подделки заполняют
лакуны в истории искусства
327

Илья Печёнкин
«Ренессансы» в русской архитектуре
334

Названо Вазари

III

Маньеризм

О выставке
344

Крах Рима — крах мира
356

Библиотека
364

Антикамера
380

Салотто
402

Альков
424

Сад
438

Капелла
474

Мир как театр
482

Оммаж Вазари
490

Павел Алёшин
Художники-маньеристы как поэты
494

Бенедетто Варки
Чем похожи и чем отличаются поэты
и художники. Диспут третий и последний
500

Елена Ефимова
Архитектурные фантазии
в маньеристической графике
506

Елена Елисеева
Итальянская мода XVI века и ее мотивы
в коллекциях современных брендов
512

Summary
520

Ольга Назарова

Религиозный образ и практики благочестия в итальянском искусстве Раннего Возрождения

В XV веке религиозная образность пронизывала все сферы жизни и составляла основу визуальной культуры эпохи. Реконструируя эту визуальную культуру, важно помнить, что человек в эпоху Возрождения, как и в Средние века, ощущал рядом с собой невидимое, но постоянное и действенное присутствие так называемой Небесной курии, возглавляемой Христом и включающей Деву Марию, праотцов, пророков, евангелистов, апостолов и огромный сонм святых и местночтимых блаженных. Свои святые патроны были у каждого человека, семьи, прихода, монашеской конгрегации и религиозного братства, у каждой городской и сельской коммуны. На их поддержку и защиту рассчитывали в частной повседневной жизни: святые помогали в исцелении от болезней, устройении семейной жизни и обузании пропавших вещей, обеспечивали удачу в делах, охраняли путешественников и содействовали во множестве других дел. Им вверяли попечение об общественных нуждах: защиту от врагов, военные победы, спасение от природных бедствий и эпидемий. Однако больше всего участие святых было необходимо в том, что составляло главное упование каждого христианина, — в спасении души, как своей собственной, так и близких, живых и мертвых. Молитвы и ходатайства святых покровителей и главной заступницы — Богоматери — наряду с поминальными службами, молитвами живых людей и личными заслугами считались эффективным и совершенно необходимым средством, способным повлиять на уменьшение сроков пребывания души в чистилище и на решение ее судьбы на Страшном суде. Образы святых напоминали о неизбежности смерти и Страшного суда и в то же время даровали надежду на спасение, обещая помощь и поддержку могущественных и грозных, но милосердных членов Небесной курии.

Благодаря визуальным искусствам этот обладавший несомненной духовной реальностью, но умозрительный и мистический мир обретал зримое воплощение, а присутствие персонажей священной истории становилось по-настоящему повсеместным. Образы святых сопровождали не только храмовые богослужения и бытие монахов и монахинь в монастырях, но и светскую жизнь людей того времени. Образы, созданные в разных техниках и материалах, занимали заметное место на фасадах общественных зданий, на площадях и улицах города, в интерьерах дворцов коммунального самоуправления,

в больницах и приютах, наполняли частные дома представителей всех сословий, от аристократии до буржуазии и крестьянства. В дни праздников или, напротив, скорби и покаяния по улицам двигались процессии с реликвиями, которые

Ольга Алексеевна Назарова
Кандидат искусствоведения,
специалист по итальянскому искусству
Возрождения, доцент, академический
руководитель образовательной
программы «История искусств» Школы
исторических наук Высшей школы
экономики, Москва



1
 Vittore Кривелли (около 1440 — 1501/02). Мадонна с Младенцем и святыми. Полиптих из пяти частей. Около 1480. Дерево, темпера, позолота. 113 × 190 см (с обрамлением); центральная композиция: 105 × 41,5 см; боковые части: 105 × 34,5 см (наждая). ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва

несли в специальных ковчегах и реликвариях, со статуями, распятиями, с расписными штандартами и сборно-разборными алтарями.

Все это бесчисленное множество образов делало святых видимыми, осязаемыми, доступными для диалога. В их изображениях было важно, с одной стороны, показать их принадлежность к идеальному, небесному миру, а с другой — подчеркнуть реальность их присутствия в посюсторонней человеческой жизни. Открытия, совершенные итальянским искусством XV века, обеспечивали художников новыми средствами для выполнения этой двойной задачи. Линейная перспектива помогала выстраивать пространство для священных сцен и персонажей, которое выглядело отражением и продолжением реального пространства зрителя, сближая два мира — земной и небесный. Изучение природы и человеческой анатомии, новые методы работы с натурой и фиксации непосредственных наблюдений служили еще большему уподоблению и сближению двух миров. Мистический характер священных событий по средневековой традиции передавался с помощью драгоценных и светящихся фактур, а также через красоту и совершенство фигур. В начале и середине XV века эти качества обеспечивали техники, широко использовавшиеся в живописи интернациональной готики: золочение, тиснение, гравировка по золотому фону и нимбам, и другие, создающие эффекты ослепительного сияния и богатства поверхностей. К концу столетия, по мере освоения итальянскими художниками масляной живописи, эти эффекты в большей степени

стали иллюзорно воссоздаваться средствами новой техники, которая к богатству и разнообразию живописных фактур добавила естественность и нюансированность в передаче кожных покровов, световоздушной среды, явлений природы. Оптика и геометрия, ставшие в XV веке неотъемлемой частью художественного образования, помогали конструировать безупречные в своем совершенстве объемы и идеальные пространства, а изысканная и сложная линейность очертаний фигур, узоров, образуемых складками одежд, и завитков волос стала дополнительным средством одушевления и экспрессии персонажей.

Специфические качества отдельных образов — их структура, размеры, иконография, выбор художественных средств — были связаны с особенностями их использования: с религиозными практиками, в которые они были включены, с пространствами, в которых они находились, и со зрителями, которым они были адресованы.

Храмовые образы

В храмах преобладали большие алтарные образы, которые размещали на главных и дополнительных алтарях; их нередко заказывали частные донаторы для своих погребальных капелл, где служили заупокойные мессы в память об усопших. Алтарный образ в XV веке мог принадлежать к типу многочастного и многоярусного готического полиптиха или к новой, сложившейся во Флоренции к 1440-м годам разновидности алтарного образа «картинного» типа, который имел правильную прямоугольную форму, ордерную раму и единое изобразительное поле, вмещающее всех персонажей. Основной темой алтарного образа вне зависимости от его типа и структуры было молитвенное ходатайство святых о спасении душ верующих, обращенное к главной заступнице — Богоматери. Если алтарный образ создавался по частному заказу, в число предстоящих обязательно включались святые покровители заказчика и членов его семьи¹.

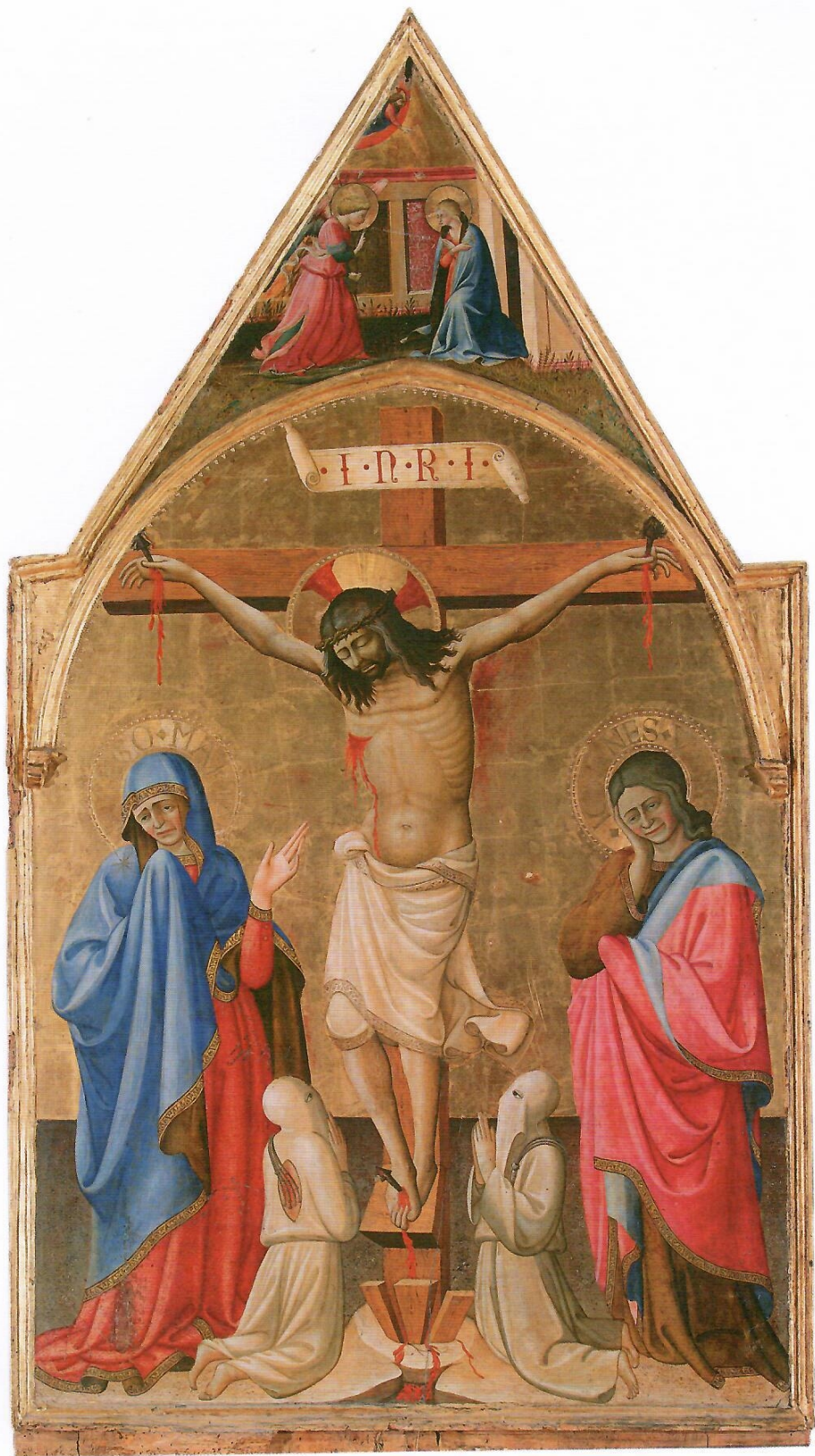
Такие произведения были предназначены в первую очередь для священников, служивших мессу, но они были доступны и остальным посетителям храма и напоминали им о необходимости возносить молитвы о спасении душ усопших, о действенной помощи святых, о перспективе каждой человеческой жизни и финале человеческой истории в целом — грядущем Страшном суде.

К типу традиционного полиптиха принадлежит произведение Витторе Кривелли (ил. 1), венецианского художника, младшего брата знаменитого Карло Кривелли. Витторе работал в области Марке, а также в городе Задаре в Далмации (современная Хорватия), где, согласно найденным документам, ему был заказан очень похожий (а возможно, именно этот) полиптих семьей Милькович². Произведение, вероятнее всего, представляет собой нижний и главный ярус некогда двух- или трехъярусного полиптиха, наподобие других алтарных образов Витторе Кривелли, которые изначально включали дополнительный верхний ярус с полуфигурами святых и образом распятого Спасителя, наглядно являющим его искупительную жертву.

Богоматерь представлена Царицей Небесной: она величественно восседает в драгоценной короне и ризе, расшитой жемчугом, на бело-розовом мраморном троне. Младенец Христос держит в руках державу Спасителя мира. Слева от них виден большой кодекс с текстом ветхозаветной Книги Премудрости Соломоновой, строки из которой традиционно соотносятся с Богоматерью как Царицей Небесной: «Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд». Ее описывают как «Премудрость», как «дыхание силы Божией и чистое изливание славы Вседержителя», «отблеск вечного света и чистое



2
Антонио да Фиренце (1389–1459). Штандарт (хоругвь). Лицевая сторона: Мадонна с Младенцем, святым епископом, Иоанном Крестителем и ангелами. В пинакле — Благословляющий Христос в окружении серафимов. Вторая половина XV века. Дерево, темпера. 151 × 85 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: П.С. Демидов



3
Антонио да Фиренце (1389-1459). Штандарт (хоругвь). Обратная сторона: Распятие с Марией, евангелистом Иоанном и двумя монахами. В пинакле — Благовещение. Вторая половина XV века. Дерево, темпера. 151 × 85 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: П. С. Демидов

Спасителя напоминает щегленок — символ Страстей Господних, которого сжимает в руках Младенец Христос. Ее же возвещает и надпись на бандероли Иоанна Крестителя «Се Агнец Божий» — начальные строки Евангелия от Иоанна: «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет [на Себя] грех мира» (Ин. 1:29). На вышитой ризе святого епископа хорошо различим образ Христа — Мужа скорбей, а в треугольном навершии доски видна фигура Христа Вседержителя в окружении серафимов — эсхатологический образ, напоминающий о Страшном суде. Таким образом Христос изображен на этой стороне штандарта трижды: как Младенец, как Муж скорбей и как Судия и Вседержитель.

Оборотную сторону, которую созерцали во время своих шествий флагелланты, занимает сцена Распятия со скорбящими Богородицею и Иоанном Евангелистом. У подножия креста можно видеть двух коленопреклоненных членов братства в белых одеждах, один из которых молится, а второй наносит себе удары. Непосредственное сопоставление образа распятого Христа и флагеллантов наглядно уподобляет дисциплину кающихся братьев крестным мукам Спасителя. Сцена Благовещения в треугольном навершии отмечает начало истории Спасения, которая достигает кульминации в Распятии.

По настроению обе стороны штандарта заметно отличаются друг от друга: обратная сторона написана гораздо более аскетично, чем лицевая, но в то же время и гораздо более драматично. На образах покаянных братств в целом и на произведении Антонио да Фиренце в частности сцены мучений Христа и выражение скорби оплакивающих становятся особенно экспрессивными: преувеличенно крупными изображены гвозди, кровь из ран Спасителя льется мощными потоками и струится к подножию креста, искаженные горем лица Богородицы и Иоанна Богослова и их аффективные жесты усиливают общую трагическую атмосферу. Созерцание крестных мук Спасителя и сопереживание им были важной частью флагеллантских практик и выступали одной из движущих сил покаяния как такового.

Произведения для домашнего благочестия

По духу и настроению с флагеллантскими образами заметно контрастируют произведения искусства, предназначавшиеся для домашнего обихода, к которым принадлежала значительная часть экспонатов выставки «Названо Вазари. Возрождение». В жилищах мирян религиозные образы занимали не менее значимое место, чем в храмах: они украшали как вещи, непосредственно связанные с благочестием — четки, молитвенники, сосуды для омовений, так и предметы быта — мебель, посуду и т. п. Но самыми заметными произведениями домашнего религиозного искусства⁶ были картины, рельефы и небольшие скульптурные группы, которые размещали в спальнях и нередко заказывали по случаю бракосочетаний вместе с другими предметами обстановки. По сравнению с другими типами религиозных образов, домашние обладают более скромными размерами и простыми формами: это преимущественно одночастные рельефы и расписные доски, прямоугольные или круглые (тондо). Тондо складывается как специфическая форма образа для домашнего поклонения во Флоренции в середине XV века, его популярность стремительно возрастает на протяжении второй половины столетия⁷.

Такие произведения были предназначены для семейных и личных молитв, их адресатами были в первую очередь женщины и дети. Среди домашних образов встречаются изображения почитаемых святых, евангельские сцены (в особенности сцены Страстей Христовых), однако наиболее частыми их сюжетами являются сцены с участием

Мадонны с Младенцем и Святого семейства, представляющие Младенца Христа с Богородицей и святым Иосифом, которые могли быть дополнены фигурами других родственников: святой Анны, маленького Иоанна Крестителя, приходящегося двоюродным братом Христу, и его родителей — святых Елизаветы и Захарии.

Домашние молитвенные образы были первыми религиозными произведениями, которые видели дети, так что они помогали их воспитанию в истинной вере и благочестии. Они не только служили для поклонения и молитвы, но и выполняли дидактическую, благопожелательную и обережную функции. Представленные на таких картинах священные персонажи выступали ролевыми и поведенческими моделями для зрителей. Так, в тондо мастерской Лоренцо ди Креди (см. № II. 42) позы и жесты Иоанна Крестителя в образе мальчика и ангела-отрока, поклоняющихся Младенцу Христу и принимающих его благословение, служили маленьким флорентийцам образцами для подражания, у которых они могли учиться благочестию и способам его проявления.

Для родителей подобными ролевыми моделями выступали взрослые персонажи. Святое семейство, которое именно в XV веке становится одной из самых распространенных тем домашнего искусства, выступало примером идеальной семьи: проповедники XV века призывали женщин уподобляться Деве Марии в кротости, смирении и набожности, а Иосифа представляли образцовым супругом и отцом семейства — заботливым и бескорыстным, обеспечивающим детям достойное воспитание⁸. С важностью этих качеств для людей XV века связывают распространение в этом столетии культа святого Иосифа, никогда прежде не имевшего такой популярности⁹. Картина Себастьяно Майнарди (см. № II. 73) представляет собой сокращенную версию сцены Поклонения новорожденному Младенцу Христу, из которой исчезли многие важные детали для того, чтобы сфокусировать зрительское внимание на фигурах Марии, смиренно и благоговейно преклоняющей колени в молитве, и святого Иосифа, погруженного в созерцание и размышление.

В домашней живописи традиционные религиозные смыслы сакральных сюжетов соединялись с особым образом выраженными семейными ценностями. Персонажи этих произведений выступали не только образцами благочестия, но и идеальным воплощением качеств, которые общество предписывало разным членам семьи. Так, в тондо из мастерской Лоренцо ди Креди Богородица — воплощение целомудрия и благочестия, окружена мальчиками разных возрастов, рождение которых было основной ценностью и целью брака в то время. Широко распространено было убеждение, что созерцание красивых младенцев и мальчиков помогает женщине зачать и выносить сына.

Узнаваемые пейзажи, детали интерьеров, костюмы и украшения, которые можно видеть на картине из мастерской Лоренцо ди Креди или Доменико Пулиго (см. № II. 44), сближают мир сакральных сцен с реальностью повседневной жизни зрителей, делая образы понятными и эмоционально близкими. В таких произведениях особенно важной задачей становилась передача чувств, связывающих персонажей друг с другом.

Однако теплота и нежность в таких сценах всегда оттеняли и заостряли религиозные смыслы: тему грядущих страстей и крестной жертвы Христа, на которые могут указывать, например, щегленок в руках Младенца, атрибуты Иоанна Крестителя — крест и бандероль с надписью «Се Агнец Божий», как на картине Доменико Пулиго, или гранат как символ искупительной смерти и Воскресения Христа — излюбленный мотив, многократно повторенный Боттичелли и художниками его мастерской и школы; в частности он изображен в тондо школы Боттичелли из ГМИИ им. А. С. Пушкина (см. № II. 43).

С двойственностью таких образов связаны и их эмоциональные оттенки, которые могут варьироваться в очень широком диапазоне: картина школы Боттичелли с ее драматическим объятием матери и Младенца заметно отличается по настроению как от картины Доменико Пулиго, где Младенец Христос трогательно тянется ручками к своей юной матери, так и от произведения мастерской Лоренцо ди Креди, в котором царит атмосфера сдержанного проявления чувств.

Лоренцо ди Креди, Боттичелли и Пулиго, работавшие в конце XV — начале XVI века во Флоренции, окончательно избавились от золота и неживописных техник передачи фактур. Их произведения выполнены маслом, и новые приемы передачи пейзажа, эффектов освещения, теплоты кожи, использование сфумато в сочетании с идеальными геометризованными объемами, достоверная передача детской пластики и взрослой мимики придают им особую убедительность. Потому эти образы эмоционально близки зрителю всех времен.

Краткая библиография:

Белтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К.А. Пиганович. М., 2002.
 Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. Сб. ст. / Отв. ред. Л.М. Брагина. М., 1997.
 Лиментани Вирдис К., Пьетроджованни М. Алтари. Живопись Раннего Возрождения / Пер. с итал. М.И. Майской и др. М., 2002.
 Назарова О.А. О роли нищенствующих орденов в развитии алтарного образа в Италии XIII — первой половины XIV века // Даниловские чтения. Античность — Средневековье — Ренессанс / Сб. ст. и материалов. М., 2018. С. 275–289.
 Сиена на заре Ренессанса. Произведения из Национальной пинакотекки в Сиене, Государственного архива Сиены, музеев Тосканы и ГМИИ им. А.С. Пушкина. Каталог выставки / Науч. ред.: В. Маркова, Э. Россони; вступ. ст.: Ч. Кардинали, В. Маркова, Э. Россони. М., 2021

1 Назарова О.А. «Полиптих-витрина» в итальянской живописи конца XIII — первой половины XIV века // Искусствознание. 2018. Вып. 1. С. 168–207.

2 Маркова В.Э. Собрание живописи. Италия VIII–XVI вв. М., 2002. С. 149–157; Hiji E. Nepoznati dokument o radu Vittorea Crivellija u Zadru // Radovi Instituta za povijest umjetnosti. 2008. Br. 32. Str. 39–48; Gudelj J. Carlo e Vittore Crivelli a Zara // Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino. Exh. cat. Venezia, 2011. P. 37–43.

3 Chen A.H. Flagellant Confraternities and Italian Art, 1260–1610: Ritual and Experience. Amsterdam, 2018; Holmes M. The Miraculous Image in Renaissance Florence. New Haven, 2013.

4 Кустодиева Т.К. Итальянская живопись XIII–XIV веков. Государственный Эрмитаж. Каталог коллекции. СПб., 2011. С. 49–53. Дискуссии о личности, художественном формировании, регионе, в котором мог работать мастер, и стилевой принадлежности художника: Scerbaciova M. Un dipinto di Antonio da Firenze all'Ermitage // Arte Veneta. 1957. An. 11. P. 29–34; Fiocco G. Chi fu Antonio da Firenze? // Arte Veneta. 1957. An. 11. P. 378; Zerl F. Antonio da Firenze: un'aggiunta e un ridimensionamento // Paragone. 1960. N 123. P. 50–57.

5 Фрагментарная сохранность надписи на нимбе епископа и необычный атрибут — башня — не позволяют однозначно идентифицировать святого епископа, предположения о его личности высказывали М. Щербачёва (Op. cit.), Дж. Фьокно (Op. cit.), А. Берначчони (Bernaccioni A. Congiunture artistiche fra la Toscana e le Marche: un'apertura su Antonio da Firenze // Arte Cristiana. 1999. LXXXVII. P. 427–433).

6 В англоязычной научной литературе широко распространен термин *Domestic Art*, который на русский язык переводится как «домашнее искусство». См.: At Home in Renaissance Italy. Exh. cat. / Eds. Ajmar-Wollheim M., Denis F. London, 2006; Morse Creating Sacred Space: the Religious Visual Culture of the Renaissance Venetian "casa" Renaissance Studies, 2007, Vol. 21, No. 2. P. 1 184; Madonnas and Miracles: The Holy Horn in Renaissance Italy. Exh. cat. / Eds. Corry M Howard D., Laven M. London, 2017; Domestic Devotions in Early Modern Italy / Ed. Corry-Marco M., Meneghin F.-A. Leiden — Boston, 2018.

7 Olson R.J.M. The Florentine Tondo New York, 2000.

8 Lavin M.A. The Holy Family in Italian Art. Pennsylvania, 1992.

9 Hope J.E. Transformation of the Image of St. Joseph in Early Modern Art: Faculty of Arts, Design and Media: Doctoral thesis / Hope Janet Elizabeth. Birmingham University, 2011.