

«la dama dal manto trapunto d'oro». формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII—XV веков

Т. В. БЕЛЬЧЕНКО

МГУ им. М. В. Ломоносова, 119991,
Россия, Москва, Ломоносовский просп.,
д. 27, корп. 4
tvbelchenko@gmail.com

TATIANA V. BELCHENKO

Lomonosov Moscow State University, 119991
Russia, Moscow, Lomonosovsky Prospekt, 27,
building 4
tvbelchenko@gmail.com

Для цитирования: Бельченко Т. В. «La dama dal manto trapunto d'oro». Формирование стиля коммуны и консерватизм как прием в сиенской алтарной живописи XIII—XV веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 9–52

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-9-52

Аннотация

Статья посвящена проблеме формирования и осознанного сохранения особого набора стилистических приемов, которые легли в основу «визуальной идентичности» сиенской коммуны, ассоциировались с идеологией и процветанием Сиены и даже транслировались в подчиненных ей областях (Контадо). В статье рассматриваются ключевые алтарные образы Дуччо ди Буонинсеня и Симоне Мартини — художников, которые заложили основу стиля коммуны. Внимание уделяется также ряду памятников второй половины XIV и XV веков, созданных такими художниками, как Бартоло ди Фреди, Джованни ди Паоло, Сассетта, Мастер Оссерванца, Маттео ди Джованни. В числе этих памятников — копии с авторитетных образов Богоматери, выполненные с большим вниманием к оригиналу, и сюжетные композиции, позволяющие выявить специфику трактовки пространства, телесности, отношения к детали и построению нарратива. Главный тезис состоит в том, что консерватизм сиенских художников — это последовательная программа, направленная на подкрепление гражданской идентичности и в том числе противопоставление ее Флоренции. Анализ памятников позволил сделать вывод о том, что наиболее последовательно эта программа представлена в образах Мадонны, культ которой имел первостепенное значение для сиенской культуры. Мы также можем говорить о периоде «апроприации» стиля коммуны во второй половине XIV века путем тщательного следования «линии» Дуччо и Симоне Мартини и о периоде расширения допустимых художественных приемов в эпоху Кватроченто, когда художники могут прибегать к стилистическим вариациям в зависимости от назначения заказа.

Ключевые слова: «визуальная идентичность», интернациональная готика, иконография Мадонны, Дуччо, Симоне Мартини, Мастер Оссерванца, Сассетта, Джованни ди Паоло, золотые фоны, трактовка архитектуры, пейзаж Кватроченто, франко-фламандская живопись

“la dama dal manto
trapunto d'oro”. the
generation of the
commune style and
conservatism as an artistic
technique in sienese
altarpiece painting of the
XIII—XV centuries

Abstract

The article is dedicated to the problem of the creation and deliberate conservation of a special set of stylistic techniques that formed the basis of the “visual identity” of the Sienese Commune, were associated with the ideology and prosperity of Siena, and were even promulgated in its subordinate regions (Contado). The article discusses key altarpieces by Duccio di Buoninsegna and Simone Martini, the artists who laid the foundation for the style of the Commune, as well as a number of monuments of art from the second half of the fourteenth and fifteenth century: copies from original images of the Virgin Mary, made with great attention to the style of the original and narrative compositions, which allow us to identify the specificity of the interpretation of space, shapes, the attitude to detail and the construction of the narrative. The main thesis is that the conservatism of the Sienese artists is a consistent agenda aimed at underpinning civic identity and opposing it with Florence. The analysis of the artworks allows us to conclude that this agenda manifested itself most consistently in the images of the Madonna, whose cult was of primary importance to Sienese culture. We can also identify the period of “appropriation” of the style of the Siena commune in the second half of the 14th century through careful imitation of the style of Duccio and Simone Martini, and the period of expansion of acceptable stylistic norms in the Quattrocento, when artists can use stylistic variations, depending on the purpose of the order.

Keywords: “visual identity”, international Gothic style, iconography of Madonna, Duccio, Simone Martini, Maestro dell'Osservanza, Sassetta, Giovanni di Paolo, golden backgrounds, interpretation of architecture, quattrocento landscape, Franco-Flemish style

В истории искусства Сиена — город, в котором на протяжении почти трех веков последовательно и целенаправленно формировались собственный визуальный язык и набор образов, сохранялась своя «визуальная идентичность», город, в котором искусство особенно чутко и последовательно использовалось в политических и идеологических целях. Стиль сиенской коммуны — это стиль богородичных образов, разработанный Дуччо (ок. 1255–1319) и особенно Симоне Мартини (1284–1344), который соединяет опыт так называемой греческой манеры со стилистикой интернациональной готики и преобразует это соединение в нечто самостоятельное и уникальное. Стилистический аспект — это лишь часть, хотя и очень значительная, того комплекса средств, которые обеспечивают визуальное и идейное единство городской среды. Сиенский консерватизм проявляется в целенаправленном и последовательном обращении к набору образов, сюжетов, иконографических и композиционных решений, сформированных в первой половине XIV века ведущими художниками Сиены. Развитие сиенской живописи происходит через постоянный диалог с достижениями прошлого, поскольку сиенские власти очень много внимания уделяли подкреплению гражданского самосознания, через создание единой визуальной среды города — и в этом смысле консерватизм сиенского искусства может рассматриваться как художественный прием. И хотя этот диалог не ограничивался только вниманием к стилистическим особенностям памятников прошлого, целенаправленное сохранение стиля имело очень большое значение, в том числе и потому, что определенная художественная форма несла набор устоявшихся ассоциаций, особенно связанных с почитанием Богородицы, и в том числе позволяла «присвоить» коммуне некоторые достаточно универсальные иконографические типы Мадонны. Представляется, что по этой причине стилистический консерватизм больше проявился именно в комплексе богородичных образов. В тесной связи с проблемой сохранения стиля идет проблема копийности, так как сохранение становилось возможным благодаря копированию и цитированию наиболее авторитетных произведений сиенских художников «Золотого века»¹.

Проблема сиенского консерватизма и особенностей развития сиенской живописи от XIII века к XV столетию до сих пор является одной из самых животрепещущих в историографии сиенской культуры. До относительно недавнего времени было принято рассматривать искусство Сиены в рамках идеи о последовательной эволюции стиля как внутри Сиены, так и шире — внутри итальянского искусства в целом: от «греческой манеры» к ренессансному стилю. Согласно мнению таких исследователей сиенского искусства, как Энцо Карли [Carli, 1964; Carli, 1985] и Миллард Мис [Meis, 1979], Сиена утратила вектор развития во второй половине XIV века и пришла

1 «Золотой век» сиенского искусства — признанный расцвет сиенской школы, пришедший на конец XIII–XIV века, период, когда в Сиене работали такие знаменитые художники, как Дуччо ди Буонинсеня, Пьетро и Амброджо Лоренцетти, Симоне Мартини.



Ил. 1
Дуччо ди Буонинсеня. Мадонна францисканцев. 1300. Дерево, темпера. 16×23. Национальная пинакотекка, Сиена

Ил. 2
Дуччо ди Буонинсеня. Мадонна Ручеллаи. 1285. Дерево, темпера. 290×450. Галерея Уффици, Флоренция

к анахронизму, не сумев уйти от излюбленных декоративных «готических» форм, а «компиляция стиля и образов [предшественников] заменила творческие изобретения в руках сиенских художников» [Meis, 1979, p. 115]. В результате произведения и художники, не вписавшиеся в систему развития искусства «от средневековья к Ренессансу» и обвинявшиеся в компилятивизме и консерватизме, долгое время оставались как бы на периферии. Это произошло, например, с такими несомненно значительными сиенскими мастерами, как Джованни ди Паоло, Сассетта², Мастер Оссерванца, до сих пор не очень хорошо знакомыми отечественному искусствознанию. Однако очевидно, что предпочтение, отдававшееся стилистическим приемам, сложившимся в XIV веке, было осознанным, что убедительно доказывают современные исследователи сиенской культуры, такие как Диана Норман [Norman, 2003; Norman, 1999], Джудит Стейнхофф [Steinhoff, 2014] и Джоанна Кэннон [Cannon, 2000].

Тем не менее долговременная привычка рассматривать искусство Сиены в контексте соответствия или несоответствия «нормам» ренессансной живописи зачастую мешает исследователям рассмотреть его независимо³. Поэтому изучение специфики и самостоятельных целей сиенского искусства представляется актуальной задачей, особенно в отечественном научном поле, так как эта проблематика все еще мало освещена в русскоязычных публикациях. Мы не ставим перед собой цели дать полный обзор сиенской живописи, так как это было бы невозможно в рамках одной статьи, поэтому сосредоточимся на нескольких памятниках, которые могут проиллюстрировать изложенные выше тезисы. Имея в виду, что стилистическую тенденцию легче проследить на примере образов Мадонны, мы разделим памятники на две большие группы и рассмотрим наиболее значимые и цитируемые типы иконографии Мадонны и отдельно сюжетные композиции, сосредоточившись на таких категориях, как манера повествования, трактовка архитектуры, телесности и пейзажа, специфика детали и декоративных элементов. Мы намерены также проследить, чем отличалась преемственность в формировании стилистических особенностей сиенской алтарной живописи в XIV и XV веках. Мы также кратко коснемся живописи XIII века, непосредственно предшествовавшей эпохе Дуччо, поскольку это позволит нам четче определить особенности стиля, интересующего нас в рамках проблематики данной статьи.

Образы Богородицы идейно были наиболее важными для Сиены. Как известно, перед битвой с флорентийцами при Монтаперти в 1260 году сиенцы принесли свой город в дар Деве, символически передали Ей ключи от города в соборе и нотариально закрепили этот акт, сделав Богородицу

² В русскоязычном научном поле необходимо упомянуть диссертацию Д. Д. Колпашниковой, посвященную творчеству Сассетты, где автор подробно рассматривает творчество художника, а также касается проблем тиражирования образа и сохранения стилистических приемов «Золотого века» сиенской живописи [Колпашникова, 2020].

³ Так, например, Кит Кристиансен в своей каталожной статье к выставке *Painting in Renaissance Siena 1420–1500* хотя и ставит задачу переосмысления сиенской живописи, характеризует творчество сиенских художников, в значительной мере исходя из более или менее успешного владения принципами перспективных построений [Christiansen, Kanter, 1988].



Ил. 3
Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена



Ил. 4
Диетисальви ди Спеме. Мадонна Сан-Бернардино. 1262. Дерево, темпера. 142×100. Национальная пинакотека, Сиена



Ил. 5
Гвидо да Сиена. Маэста. 1270. Дерево, темпера. 283×194. Базилика ди Сан-Доменико, Сиена

Ил. 6
Коппо ди Марковальдо. Мадонна с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в семнадцати клеймах. 1275–1280. Дерево, темпера. 246×138. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва

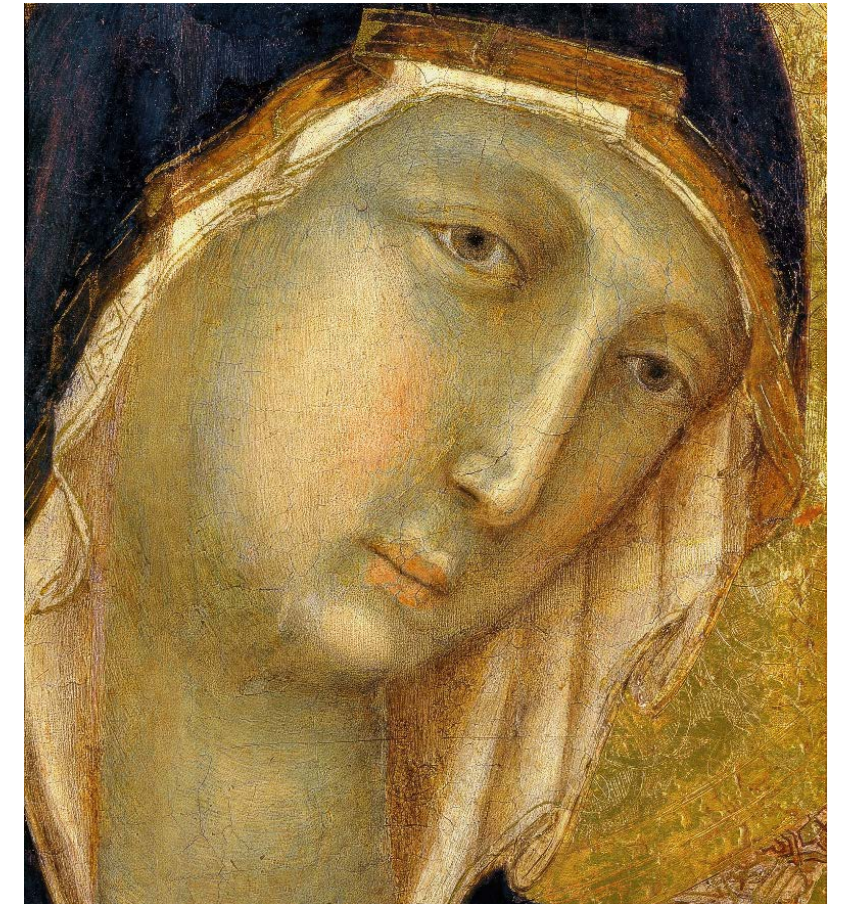
официальной покровительницей и управительницей Сиены. Битву Сиена выиграла и с этого момента получила статус города Девы. Это нашло отражение в главном городском девизе — *Sena Vetus Civitas Virginis* («Древняя Сиена, город Девы»), который был запечатлен как напрямую в виде надписи на городских воротах, монетах и городской печати, так и косвенно в виде «цепи» богородичных образов, располагавшихся не только в сакральных, но и в мирских городских пространствах. Мадонна получила совершенно особый статус в сиенской культуре, и сиенцы в течение трех веков сохраняли представление о родстве города с Девой Марией как о части своей гражданской идентичности.

Важным шагом для укрепления связи между коммуной и Мадонной было создание идеального визуального выражения этой идеи и конструирование именно локального образа Девы с последующим его тиражированием. Художники, творчество которых стоит у истоков стиля коммуны, Дуччо ди Буонинсеня (ок. 1255–1319) и Симоне Мартини (1284–1344) совершили переворот в сиенской живописи и создали наиболее значимые образы, выразившие представления о Мадонне Сиенской. Сложение собственно сиенского стиля началось с творчества Дуччо. Господствовавшую в XIII веке греческую манеру («*maniera greca*»), которая представляла собой сплав византийских влияний с романской живописью, Дуччо трансформировал, соединив ее с деталями в духе готики⁴. Если сравнить такие его произведения, как «Мадонна францисканцев» (Ил. 1), «Мадонна Ручеллаи» (Ил. 2) и «Маэста», с работами Диетисальви ди Спеме (упом. 1290–1291) (Ил. 4), Гвидо да Сиена (упом. 1260–1290) (Ил. 5) и Коппо ди Марковальдо (ок. 1225–1276) (Ил. 6), становится очевидным, что с живописью Дуччо на смену жестким геометризированным формам и контрастным складкам одежд, обозначенным плотной золотой штриховкой, приходят мягкие линии, чуть заметные переходы света и тени и силуэты фигур, уподобленные огоньку свечи. Он отказывается от линейной стилизации образов и пишет лики, руки и тело Младенца, не нарушая плавных переходов цвета и света. Эта особая характерная для Дуччо манера написания ликов, теплой охрой по холодной подложке, с плавным переходом от теплого к холодному, создает видимость мягкого, ровного внутреннего свечения (Ил. 7–8). Кроме того, Дуччо отказывается от полностью условного знакового иконного жеста и деликатно вводит другой тип жеста, почти эмоциональный. Так, в «Мадонне с Младенцем» из Национальной галереи Умбрии (Ил. 9) можно увидеть, как Младенец касается плата Богоматери⁵ и Ее руки, а ангелы не просто предстоят Деве и Христу, а нежно созерцают Мать и Дитя, опершись на обрамляющую изображение раму. Дуччо — современник Джотто, но его

4 «*Maniera greca*» — стиль итальянской живописи, господствовавший до начала XIII века, представлявший собой сплав византийских влияний с романской живописью. Образцом для подобных икон служили произведения византийских иконописцев, которые либо привозились в Италию из Византии, либо создавались приезжими

художниками, хотя часто итальянские мастера имели дело не с греческими оригиналами, а со списками местных живописцев. Термин был введен в обиход Джорджо Вазари.

5 Этот жест исследователи трактуют как мотив игры Мадонны с Младенцем [Лазарев, 1989; Бельтинг, 2002].



Ил. 7
Дуччо ди Буонинсеня. Маэста (фрагмент).
1308–1311. Дерево, темпера. 435×214.
Опера-дель-Дуомо, Сиена



Ил. 8
Дуччо ди Буонинсеня. Маэста (фрагмент).
1308–1311. Дерево, темпера. 435×214.
Опера-дель-Дуомо, Сиена

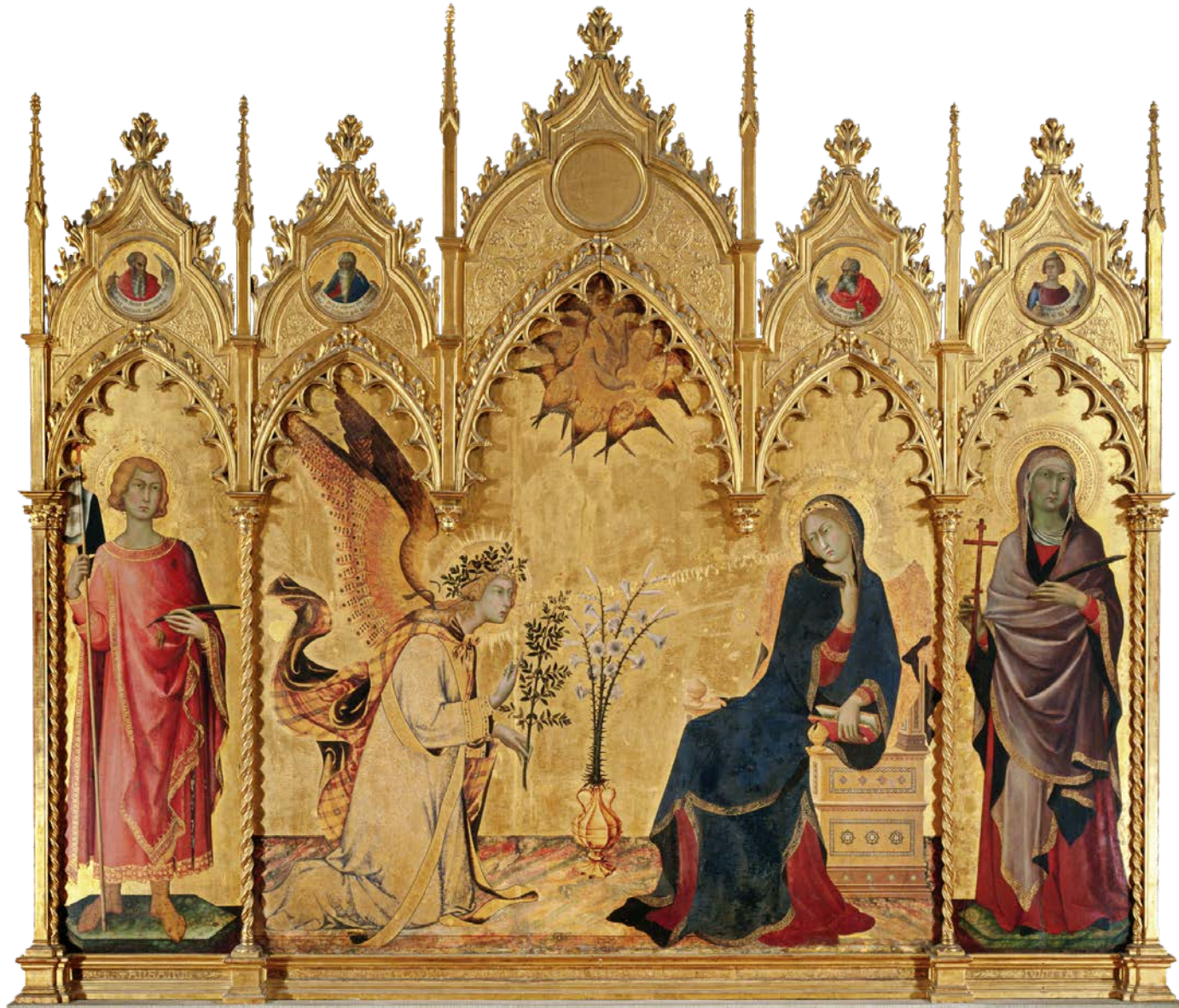
искания и новаторство совершенно отличаются от исканий и новаторства Джотто. Образы Дуччо остаются подчеркнуто бестелесными, но наряду с этим художник очень чувствителен к «украшающей детали»: достаточно всмотреться, как он пишет вьющиеся волосы Младенца Христа и прозрачную ткань Его одежды, как струится золотая линия окантовки на синем мафории Марии. Уже на этом этапе сиенское искусство очерчивает круг своих интересов и обозначает свой вкус.

Вместе с тем Дуччо создает главный символ сиенской культуры. Он пишет «Маэсту» (Ил. 3, 7–8) — образ Мадонны во славе для Сиенского городского собора. О том, какую роль играла «Маэста» в жизни коммуны, очень ярко свидетельствует летопись, согласно которой, изготавливая живописный алтарь, Дуччо не должен был брать никаких других заказов, а день, когда «Маэста» была помещена на главном алтаре собора, вошел в число самых торжественных дней в истории Сиены [Norman, 1999, p. 21]. Исследователи почти единогласно отмечают, что Дуччо убирает перегородки, которые традиционно отделяли Деву Марию на троне от «сопровождающих» ее святых, тем самым он приближает их к трону Богоматери и, так организовав композицию, создает образ небесного двора и сообщества. Подчеркнув статус Мадонны как Царицы Небесной и одновременно как правительницы города [Norman, 1999, p. 41], Дуччо достигает сильного эффекта присутствия. В этом, как уже отмечалось, отличительная черта манеры художника: он очень чутко вводит «человеческий» компонент, делая Богоматерь и Христа лично ближе к молящемуся, лиричнее, но при этом не умаляя Их небесную сущность. О том, как прочно стиль Дуччо стал ассоциироваться с Мадонной Сиенской, свидетельствуют более древние образы, переписанные в его манере (Ил. 4).

В контексте формирования стиля коммуны еще более значимым фактором, чем творчество Дуччо, для нас будет живопись Симоне Мартини. Мартини исполнил ряд не менее значительных государственных заказов в манере, которая будет сохранять свою актуальность в сиенских алтарных полиптихах на протяжении многих десятилетий. Пожалуй, самым значительным и влиятельным алтарным образом Мартини может считаться его «Благовещение» (Ил. 10), созданное для городского собора. Узнаваемая черта этого образа — обилие позолоты и иная трактовка пространства: сиенский мастер использует золотой фон вместо традиционного архитектурного наполнения этой евангельской сцены. Он добивается того, что золото становится не только знаком божественного света, но и буквально погружает зрителя в светоносное, мерцающее и мистическое пространство. Он добивается свечения одежд небесного посланника, выполнив их в особой технике: нанеся прозрачную эмаль поверх орнаментированного золотого фона. Именно Симоне Мартини приписывается авторство такого одновременно «вещественного» и декоративного приема изображения драгоценных парчовых одежд. Обращают на себя внимание также трактовка фигуры Марии и Ее поза: она изломлена и образует S-образный изгиб тела и характерный грациозный наклон головы, пропорции удлинены и истончены,



Ил. 9
Дуччо ди Буонинсеня. Мадонна с Младенцем
и ангелами. Ок. 1300–1310. Дерево, темпера. 97×63.
Национальная галерея Умбрии, Перуджа



Ил. 10
Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение.
1333. 265×305. Галерея Уффици, Флоренция



Ил. 11
Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии. 1340.
72,5×32,5. Баварская государственная коллекция
живописи, Мюнхен

Ил. 12
Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии (фрагмент).
1340. 72,5×32,5. Баварская государственная
коллекция живописи, Мюнхен

узкие глаза как бы слегка прищурены — все это черты, присущие зрелой манере Мартини, которая тяготеет к «мягкому стилю» интернациональной готики⁶, распространившейся по всей Европе спустя примерно два десятилетия после смерти Симоне в Авиньоне. Но готические черты не становятся у Мартини самодовлеющими, они накладываются на основу, которая была заложена в раннем периоде творчества, и смягчены, по всей видимости, византийскими влияниями, долго коренившимися в сиенском искусстве, — так формируется его собственный узнаваемый стиль.

Именно такой образ Богоматери, вероятно, был созвучен городу, где красота понимается как утонченная роскошь и сосуществует с глубокой верой в заступничество Мадонны — «нежной и благодатной» Матери сиенцев, где утонченная рыцарская культура преломляется в религиозном ключе. Незадолго до своего отъезда в Авиньон Симоне Мартини начал работу над фреской с изображением Вознесения Девы Марии на воротах Porta Камолья. Праздник Вознесения был главной частью сиенской религиозной практики почитания Богоматери с середины XII века. Кроме того, праздник имел политическое значение, поскольку в этот день представители подчиненных областей (сиенского контадо) должны были передать коммуне определенное количество воска для свечей к праздничному шествию в честь Успения Богоматери [Norman, 1999, p. 9]. С этого времени он также начинает ассоциироваться с гражданскими ритуалами и идентичностью. Перед художником стояла задача закрепить этот образ в городской среде. Фреска не сохранилась. Однако до нашего времени дошла алтарная панель, выполненная Липпо Мемми (1291–1356) (Ил. 11–12), ближайшим к Симоне Мартини мастером. Эта панель почти единогласно признается исследователями копией с образа Мартини. Это тем более вероятно, что именно Липпо Мемми работал с Симоне над алтарным полиптихом с изображением Благовещения, а также был ответственен за создание копии со знаменитой фрески Симоне «Маэста» в Сан-Джиминьяно.

Стилистически «Вознесение» Липпо Мемми очень близко к известным образам Мартини и позволяет составить представление о том, какие особенности мартиниевской манеры укоренились в сиенском искусстве. В центре композиции на золотом фоне — Богоматерь, облаченная в белые шитые золотом одежды, выполненные в той же технике, что и одежды ангела в «Благовещении» Мартини. Она окружена хороводом ангелов, прекрасных, светловолосых с андрогинными лицами и утонченными пропорциями. Камертон этого образа — изысканная роскошь, небесное мерцание, царственность и праздничность, но с определенной долей лиричности и мягкости. Здесь предпочтение отдается сочетанию смешанных и пастельных тонов, а не локальным цветам и чистым цветовым контрастам. Это и создает тот особый

⁶ Интернациональная готика — стиль, получивший широкое распространение в Европе, в первую очередь на территории Франции, Бургундии, Богемии, Северной Италии и рейнской Германии в конце XIV — первой половине XV века.



Ил. 13
Бартоло ди Фредди. Мадонна из сцены «Благовещение». 1388. Музей искусств (LACMA), Лос-Анджелес

Ил. 14
Маттео ди Джованни ди Бартоло. «Благовещение». Ок. 1455–1464. 252×239. Сан-Пьетро-а-Овиле, Сиена



Ил. 15
Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта. 1365.
205×112. Пинакотека, Сиена



Ил. 16
Сано ди Пьетро. Успение Богородицы.
1448–1452. Дерево, темпера. 32×47. Музей Линденау,
Альтенбург

**Ил. 17**

Таддео ди Бартоло. Санта-Мария-Ассунта со святыми.
1401. Полиптих. Собор Санта-Мария-Ассунта,
Монтепульчано

Ил. 18

Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. 1474.
Дерево, темпера. 331,5×174. Национальная галерея,
Лондон

**Ил. 19**

Веккьетта. Санта-Мария-Ассунта со святыми.
Ок. 1462–1463. Дерево, темпера. 280×225.
Кафедральный собор, Пьенца

Ил. 20

Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. XV в.
Частная коллекция

тон, который выделяет сиенскую живопись среди других «готиизирующих» традиций.

Поскольку Дуччо и Симоне Мартини создали самые значимые образы, выразившие ключевые гражданские и религиозные идеи сиенской коммуны, определенные формальные признаки их манеры стали ассоциироваться с комплексом важнейших сиенских идей и чаяний.

Существовали и образы иного плана. Например, Мадонны братьев Лоренцетти, также чрезвычайно авторитетных и востребованных художников сиенского «Золотого века», тяготели скорее к реформе Джотто, чем к стилистике готической живописи. Но, возможно, все из-за того, что ни один из братьев не создал столь же знакового иконного образа Мадонны, а также потому, что связь с принципами джоттовской живописи не позволила бы сиенскому искусству отмежеваться от Флоренции — главного политического противника Сиены. Именно «линия» Дуччо и Мартини прижилась и стала «магистральной» для сиенских богородичных образов. Это подкреплялось и заказами сиенских властей, поскольку сиенское правительство не ограничилось только созданием вышеописанных образов и заботилось об их реактуализации в последующие десятилетия и о формировании единого визуального пространства города, поощряя копирование этих образов и особое внимание к формальным признакам оригинала. «Благовещение» Мартини породило колоссальное количество копий (Ил. 13–14), а созданный Мартини вариант иконографии Марии-Ассунты (Вознесения) не только чрезвычайно распространяется в визуальной культуре Сиены⁷ (Ил. 15–21), но и проникает также в города Контадо, транслируя в этих областях про-сиенскую образность. Примером может служить алтарный образ Таддео ди Бартоло (1363–1422), созданный для собора Монтепульчано (Ил. 17) [Norman, 1999]. Общей для этих образов является поза Богоматери: эмблематическая, фронтально изображенная фигура в белом одеянии в кругу музицирующих ангелов. Принципиально для нас и то, что повторяются ряд технических и живописных приемов, композиция и колорит: использование пастили, инкрустации, гравировки, поверх которых наложены дорогостоящие глазури, обилие золота, характерные утонченно-готические фигуры ангелов.

Преобладание «линии» Дуччо и Мартини в алтарной живописи второй половины XIV века можно проследить на примере творчества такого замечательного, но малоизвестного художника, как Никколо ди Бонаккорсо (1355–1388), а также Луки ди Томме (упом. 1355–1389), Бартоло ди Фреди (1330–1410) и других. Причем не только в тех случаях, когда художники обращались к рассмотренным выше типам Богоматери.

7 Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта, 1365. Пинакотека, Сиена; Сано ди Пьетро. Успение Богородицы. Музей Линденау, Альтенбург; Маттео ди Джованни. Вознесение Марии. Национальная галерея, Лондон и др.



Ил. 21
Сано ди Пьетро. Вознесение Богоматери.
Ок. 1430–1440. Дерево, темпера. 69,3×53,5.
Национальная пинакотека, Сиена

**Ил. 22**

Франческо ди Джорджо. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом, св. Антонием Падуанским и двумя ангелами. 1469–1472. Дерево, темпера. 70×52. Музей изящных искусств, Бостон

Ил. 23

Маттео ди Джованни. Мадонна с Младенцем, ангелами и херувимами. 1460–1465. Дерево, темпера. 69,7×49,5. Национальная галерея, Вашингтон

**Ил. 24**

Бартоло ди Фреди. Принесение во храм (Сретение). 1388. Дерево, темпера. 190×125. Лувр, Париж

Ил. 25

Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм (Сретение). 1342. Дерево, темпера. 257×168. Галерея Уффици, Флоренция

Наглядным примером служит «Сретение» Бартоло ди Фреди (Ил. 24), где, явно копируя образ Амброджо Лоренцетти (Ил. 25), художник тем не менее решает его в стилистике, более близкой образам Симоне Мартини, чем Амброджо Лоренцетти: он прибегает к силуэтной, а не объемной трактовке фигур, пишет гораздо более прихотливые и ломкие, чем у Амброджо, складки одежд, сообщает легкие S-образные изгибы фигурам святых Симеона и Анны (при этом отказываясь даже от красивой визуальной метафоры Амброджо, в которой фигуры уподобляются многочисленным колоннам — столпам — храма). Более того, Бартоло ди Фреди не только интерпретирует иконографическую схему Амброджо и стилистику Мартини, он также обращается к более раннему прототипу: жесты Марии и Младенца Христа, в скорбном любовном порыве протягивающих руки навстречу друг другу, могут отсылать зрителя к «Сретению» Дуччо с обратной стороны «Маэсты» (Ил. 26). Как и у Дуччо, здесь событие сменяется чувством, эпическое — лирическим. Бартоло ди Фреди отчасти возвращается к стилистике Дуччо с его интимным и полным чувства прочтением религиозных тем, что, вероятно, импонировало сиенцам больше, чем эпический дух братьев Лоренцетти. То же можно сказать и о цветовом решении сцены. Особенно обращает на себя внимание трактовка мафория Богородицы: строгий синий силуэт, расцвеченный извилисто ниспадающей линией золотой окантовки, — эта изящная деталь дуччевских и мартиниевских образов становится лейтмотивом многих более поздних произведений сиенской живописи.

Образ Бартоло ди Фреди дает нам пример классического произведения поздней сиенской живописи, в котором складывается целый комплекс иконографических и стилистических отсылок.

Следует обратить особое внимание на тот факт, что периодом стилистического консерватизма может считаться преимущественно вторая половина XIV века, так как создаваемые в это время образы предельно жестко связаны со вполне конкретными прототипами «Золотого века». Можно утверждать, что во второй половине XIV века происходят «апроприация» стиля, заложенного Дуччо и Симоне Мартини, и закрепление его как стиля коммуны. Вероятнее всего, именно эта линия сохранялась в сиенском искусстве с такой настойчивостью не только из-за престижа и востребованности мастерских Дуччо и Мартини, но и вследствие целенаправленного государственного заказа.

В XV веке происходит расширение набора формальных приемов и «норм», стилистический «лексикон» становится более гибким и формируется в диалоге с актуальными тенденциями, характерными для живописи других регионов, а наиболее актуальным понятием, характеризующим период, представляются «стилистические вариации». Такие художники «ренессансного» склада, как Франческо ди Джорджо (1439–1501), Маттео ди Джованни (1430–1495) и Веккьетта (ок. 1410–1480), откликаются на флорентийские поиски, но при этом варьируют свой стиль в зависимости от назначения заказа. Так, создавая образы Богородицы, они часто сохраняют многие формальные детали, ставшие традиционными для сиенского типа



Ил. 26

Дуччо ди Буонинсеня. Сретение. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 42,5×43. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена

Вознесения (Ил. 18–21) и для репрезентации Богоматери Сиенской в целом (Ил. 22–23). Хотя зачастую в этих произведениях происходит спорная попытка примирить очень разные тенденции, но даже сама по себе практика варьирования стиля в зависимости от требований заказчика и содержания сюжета говорит о том, что он нес смысловую и ассоциативную нагрузку и осознанно сохранялся, а его использование не было связано с незнанием возможностей других живописных систем.

Однако ситуация, в которой художники обращаются к флорентийскому искусству, все же нетипична, так как в предшествующие периоды были сформированы некоторые общие принципы и предпочтения, отражавшие идентичность Сиены и определенным образом сформировавшие русло новых поисков. В числе таких принципов можно отметить особое сочетание бестелесности в изображении человеческой фигуры, тяготеющей к истончению и линейности, и телесности вещи, напротив, отличающейся чрезвычайно конкретным, вещественным восприятием драгоценных предметов, тканей, декоративных элементов, требующим от художника даже не точного изображения, а воплощения их в материале. Укажем на то, что Симоне Мартини разрабатывает специальную технологию, позволяющую предельно натуралистично воспроизвести вид и узоры модных парчовых тканей⁸.

Кроме того, свойственное сиенским художникам внимание к детали создает ситуацию, в которой произведение никак не может быть охвачено восприятием одновременно и провоцирует все более и более углубленную и жадную работу глаза. Такой подход в целом противоположен тенденции, господствовавшей во флорентийском искусстве, где превалировало стремление к обобщению и ясности. Закономерно, таким образом, что сиенские художники обращаются в большей степени к экспериментам в русле северного варианта интернациональной готики. Свидетельством в пользу того, что связь обозначенных выше визуальных особенностей с идентичностью коммуны была осознанной, а также, что их сохранение в Сиене несло большую идеологическую нагрузку, могут служить перемены, произошедшие в сиенском искусстве в период диктатуры Пандольфо Петруччи, когда, желая разорвать связь города с эпохой Республики, Петруччи стремился вытеснить традиционный сиенский стиль, ассоциировавшийся с ней [Syson, 2007].

Обозначенные особенности живописи сиенских алтарных полиптихов отразились в том числе в построении нарратива, интерпретации архитектуры и пейзажа. Наряду с открытиями таких художников, как Дуччо и Симоне Мартини, здесь огромную роль играет и творчество братьев Лоренцетти — художников иного склада, к находкам которых, особенно в области пейзажных и архитектурных пространственных построений, обращаются мастера XV века.

8 Эта натуралистичность, отсылающая к современным предметам обихода, в достаточной мере уводит использование золота и других драгоценных материалов в сиенском искусстве от традиционного средневекового символизма.



Ил. 27
Мастер Оссерванца. Св. Антоний на мессе. 1436.
Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера.
46×32,5. Музейный центр Берлин-Далем, Берлин

Ил. 28
Сассетта. Св. Франциск отрекается от своего
земного отца. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-
Сеполькро. Дерево, темпера. 88×53. Национальная
галерея, Лондон

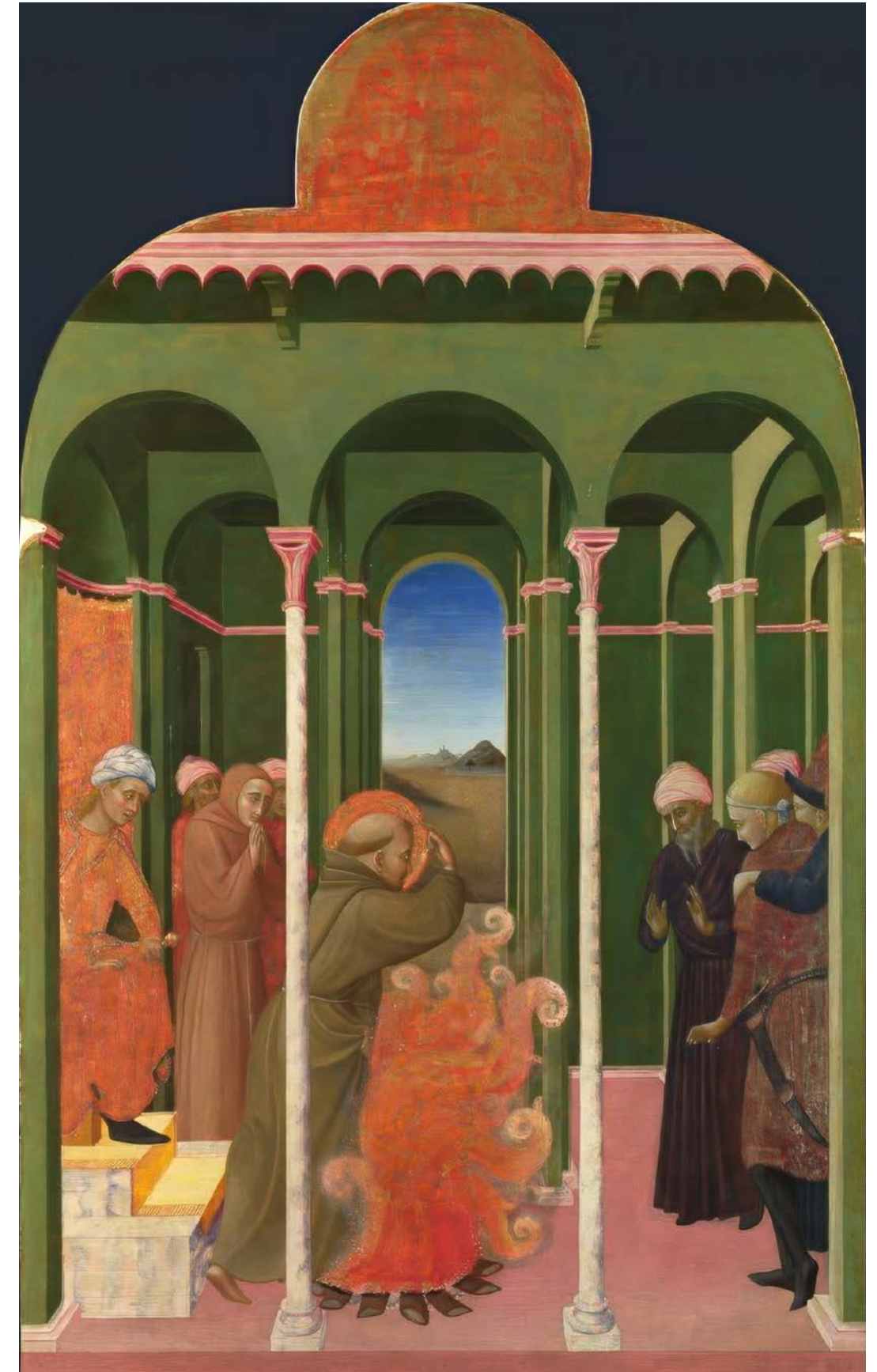
Ил. 29
Сассетта. Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение
св. Франциска. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-
Сеполькро. Дерево, темпера. 87×52,5. Национальная
галерея, Лондон

Так, архитектура Амброджо Лоренцетти — не вполне «реалистическая», но абсолютно иллюзорная, часто как бы дающая возможность взгляду войти и заблудиться, манящая, играющая и чарующая уголками, которые как бы приглашают заглянуть вглубь пространства, но на самом деле недоступны для нашего физического присутствия, так как являются частью инакового пространства, в этом отношении делала его искусство скорее сиенским, чем джоттовским, и, как мы сможем убедиться, рассмотрев некоторые памятники XV века, — нашла продолжение в сиенской живописи Кватроченто, особенно в творчестве таких мастеров, как Сассетта (ок. 1392–1450) и Мастер Оссерванца (ок. 1430–1480).

Здесь уместнее всего будет обратиться к живописи пределл алтарных полиптихов, поскольку живопись пределл, а также повествовательные житийные циклы алтарей святых покровителей города или представителей важнейших монашеских орденов Тосканы были меньше регламентированы в стилистическом плане и давали возможность для разнообразного поиска в области построения нарратива, изображения предметной среды и пространства, особенно в тех случаях, когда стояла задача изобразить житие недавно канонизированных святых, таких как св. Бернардин и св. Екатерина Сиенская, для которых еще не сложилась живописная традиция.

Как уже упоминалось, развитие специфического сиенского отношения к построению пространства, унаследованное от художников Треченто, мы можем проследить в алтарной живописи Мастера Оссерванца и Сассетты. Развернутые архитектурные декорации некоторых сцен свидетельствуют о том, что авторы этих изображений были знакомы с исследованиями флорентийских художников в области перспективы. Однако, как отмечают исследователи, применение единой системы перспективы — лишь кажущееся свойство этих изображений. На самом деле подход художников основан на интуитивном наблюдении, а в некоторых случаях даже на сознательном отказе от строгой сетки в пользу более гибкого композиционного решения. Так, в сцене «Св. Антоний на мессе» (Ил. 27) Мастер Оссерванца чертит на живописной основе линейную схему с единой точкой схода, но в законченном изображении линии, образующие структуру интерьера, с ней не совпадают, что позволяет сделать вывод о том, что схема использовалась только как вспомогательный ориентир, а не как главная основа изображения [Christiansen, Kanter, 1989, p. 107]. Действительно, можно сказать, что архитектура в этих алтарных образах действует наподобие набора фреймов или сценических декораций, ее задача — организовать движение глаза и порядок восприятия и охарактеризовать отношения действующих персонажей. Например, в одной из панелей алтаря Борго-Сан-Сеполькро Сассетты «Св. Франциск отрекается от своего земного отца» (Ил. 28) череда колонн, разделяющая св. Франциска и его отца, играет ту же роль, что и зияющая пустота в одноименной фреске Джотто⁹. Она отмечает водораздел между прежней и новой

9 Джотто. Святой Франциск отказывается от наследства отца. Фрески Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Сцены из жизни святого Франциска (1297–1300).



Ил. 30

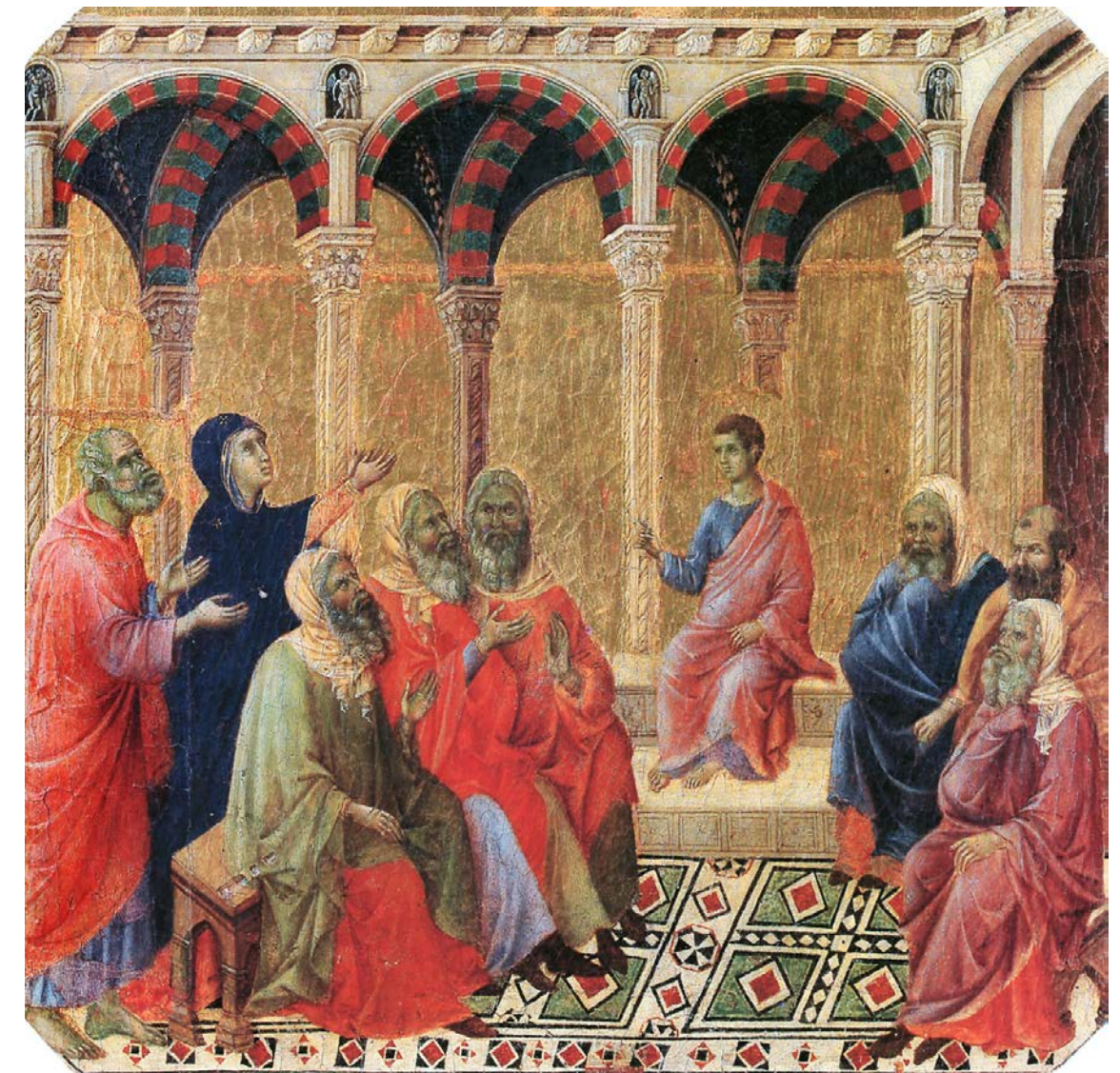
Сассетта. Св. Франциск перед султаном. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 86,4×53,2. Национальная галерея, Лондон

**Ил. 31**

Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря
Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×45.
Пинакотека, Сиена

Ил. 32

Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря
Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×41.
Пинакотека, Сиена

**Ил. 33**

Дуччо ди Буонинсеня. Христос среди учителей.
1308–1311. Панель обратной стороны «Мазсты».
Дерево, темпера. 43×42. Музей Опера-дель-Дуомо,
Сиена

**Ил. 34**

Сассета. Молитва св. Фомы Аквинского.
Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425.
Дерево, темпера. 240×390. Музей изящных искусств,
Будапешт

Ил. 35

Сассета. Видение св. Фомы Аквинского.
Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425.
Дерево, темпера. 250×288. Музеи Ватикана

**Ил. 36**

Мастер Оссерванца. Св. Антоний раздает свое
богатство. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево,
темпера. 460×325. Национальная художественная
галерея, Вашингтон

жизнью св. Франциска, символизируя решимость его отречения от мирских благ. В другой сцене этого цикла, «Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение св. Франциска» (Ил. 29), подобная же архитектурная конструкция служит для разделения различных эпизодов, а в сцене «Св. Франциск перед султаном» Сассетта концентрирует внимание зрителя на главной смысловой доминанте происходящего, расположив костер и св. Франциска в центральной из трех фронтально расположенных к зрителю арок.

Параллели таким решениям несложно найти в алтарной живописи XIV века, в частности, в пределле Пала-дель-Кармине Пьетро Лоренцетти (Ил. 31–32), «Сретении» Амброджо Лоренцетти (Ил. 25), полиптихе Агостино Новелло Симоне Мартини и даже в некоторых сценах обратной стороны «Маэсты» Дуччо (Ил. 33). Действие в этих сценах помещено в воздушную архитектуру с чередой арок и сводов, которые разворачиваются в глубину с большой естественностью, несмотря на то что зачастую их расположение совершенно не соответствует тому, что может быть увидено глазом в «реальном» физическом пространстве. Мелкие детали, такие как геометрический узор пола или карниз, тянущийся вдоль стены, усиливают пространственное ощущение. Прием использования архитектуры для структурной организации повествования встречается и в современном флорентийском искусстве, однако если в таких флорентийских произведениях, как, например, «Сцены из жизни св. Зиновия» Боттичелли, основным признаком архитектурных декораций являются их телесность, реалистичный масштаб, математическая взвешенность, то архитектура сиенских художников, как правило, бестелесна. К тому же бесконечно далекой точке схода, характерной для линейной перспективы, сиенцы предпочитают игру пространств, зачастую складывая из архитектурных мотивов визуальный лабиринт, как это делает, например, Сассетта в сценах пределлы Алтаря Евхаристии (Ил. 34–35) и Мастер Оссерванца в цикле св. Антония (Ил. 27, 36).

Эта бестелесность и в определенной степени ирреальность сложной архитектурной конструкции особенно ярко проявляется у Джованни ди Паоло. В сцене из цикла св. Екатерины Сиенской «Чудесное причащение св. Екатерины» (Ил. 37) он отделяет два момента чудесного события двумя арками. В соответствии со своим художественным темпераментом и особым визионерским характером этой житийной сцены он «ломает» архитектурные декорации, создавая очень сложное пространство, включающее две параллельные, зеркально отраженные реальности (разделенные колонной в центре изображения) — физическую, в которой совершается таинство Евхаристии, и духовную, в которой происходит видение св. Екатерины. Сочетая узнаваемые жизненные детали с условными приемами средневековой живописи, сиенские художники достигают интересного эффекта «дереализации», когда изображенное событие кажется одновременно и чрезвычайно реальным, и потусторонним.

Один из самых пронзительных образов, иллюстрирующих этот прием, мы встречаем в «Воскресении Христа» (Ил. 38) Мастера Оссерванца (повторенном также Сано ди Пьетро), где нежная заря, подчеркивающая еще



Ил. 37

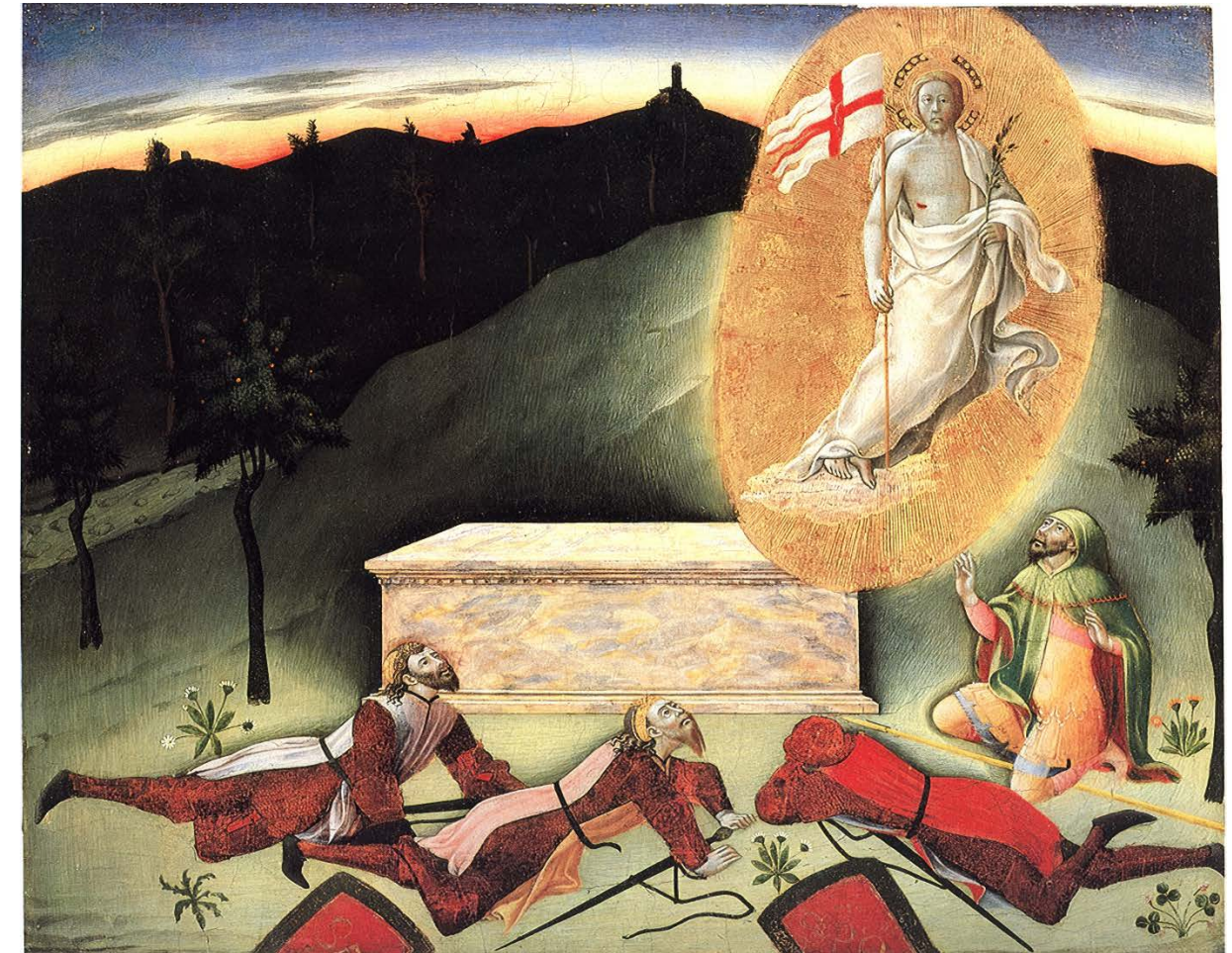
Джованни ди Паоло. Чудесное причащение св. Екатерины. XV в. Панель алтаря св. Екатерины Сиенской. Дерево, темпера. 289×222. Метрополитен-музей, Нью-Йорк

темную, но уже готовую посветлеть гряде тосканских холмов, контрастирует с образом воскресшего Христа в золотой мандорле и с фигурами стражников, исполненными в условной манере.

Здесь мы наблюдаем, как в сиенском искусстве появляется новый тип пейзажа, наглядно иллюстрирующий сферу интересов сиенских живописцев, а также расширяется «допустимый» круг формальных живописных приемов, которые могли проникнуть в сиенское искусство из других регионов. Этот пейзаж виден как будто бы с горней высоты (Ил. 39) и напоминает о миниатюрах франко-фламандской школы из круга братьев Лимбург или Жакмара де Эсдена. Подобно другим «готиизирующим» художникам, сиенцы умеют создать в пейзаже «абстракцию пространства, привлекательность которого связана не с фиксированной оптикой зрителя, а с крылатым полетом путешественника во сне. <...> Это — удивление ребенка при виде необъятности [божьего] мира» [Нуман, 2003, р. 135].

Все перечисленные свойства достигают пика в творчестве Джованни ди Паоло, художника, для которого живопись была, скорее, «актом воображения, а не познания», погруженного в чудесный мир «готической фантазии». Флорентийские новшества он игнорировал еще больше, чем это мог бы сделать Симоне Мартини. В некоторых его произведениях, таких как панель «Св. Иоанн удаляется в пустыню» (Ил. 40), пренебрежение законами физического видения доходит до крайней степени, но композиционное мастерство и мастерство рассказчика в сочетании с деталями, подмеченными в реальных пейзажах Тосканы, создают потрясающий эффект [Christiansen, Kanter, 1989].

Подобно пейзажу «северный» характер к середине XV века приобретает и трактовка человеческих фигур. Особенно это заметно в живописи Джованни ди Паоло, Сассетты и в некоторых алтарных образах Веккьетты, в меньшей степени — у Мастера Оссерванца и Сано ди Пьетро. Пропорции вытягиваются, возрастает декоративность и богатство фактур, фигуры приобретают особенно выраженный готический изгиб. По своей сути эти изображения отличаются от «мягкого» стиля Симоне Мартини, в котором сохраняется косвенная связь с гармонией византийской живописи. Здесь линия «изламывается» и становится более жесткой, а формы более «кострыми». Необходимо, однако, отметить, что многие сиенские художники XV века неизменно сохраняют чуткость к декоративным элементам и тем эффектам, которые может придать атмосфере изображаемой сцены использование золота. Достаточно обратить внимание на то, как в «Рождестве Марии» Мастера Оссерванца (Ил. 41) золотой фон виднеется, подобно небу, через открытый проход в сад или как в сцене «Св. Франциск перед султаном» Сассетта изображает искры костра вкраплением мелких золотых точек (Ил. 30). Таким образом, несмотря на то что в поздних повествовательных композициях стилистические приемы не так единообразны и меньше соответствуют «хрестоматийному» стилю, разработанному Дуччо и Симоне Мартини, мы можем говорить о глубинной психологической установке и вкусовых ориентирах, позволявших сиенцам дистанцироваться от чужой,

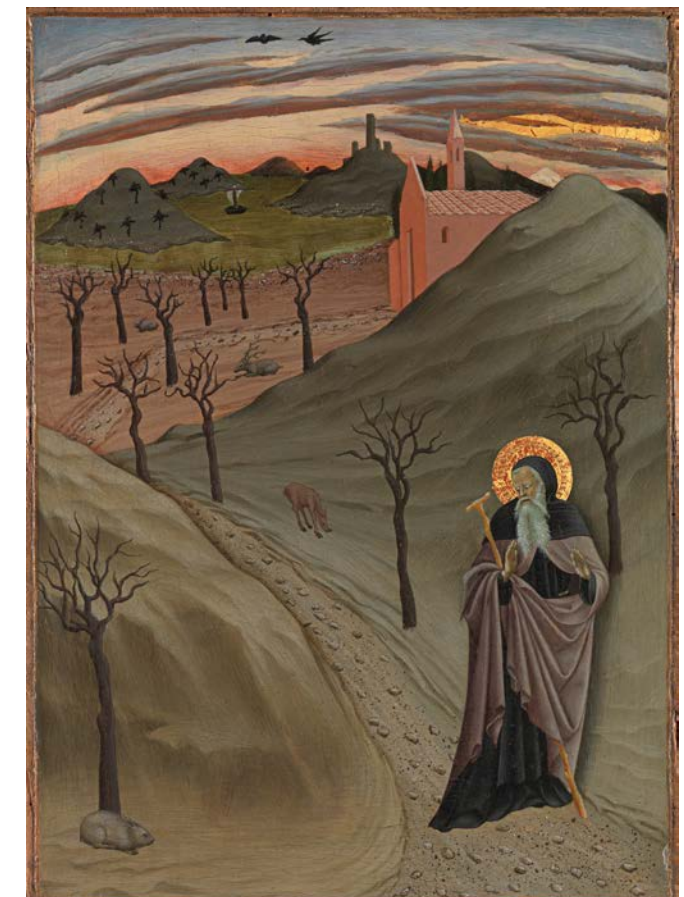


Ил. 38

Мастер Оссерванца. Воскресение Христа. 1440–1444. Дерево, темпера. 369×459. Институт искусств, Детройт

Ил. 39

Мастер Оссерванца. Св. Антоний, искушаемый золотом. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 478×345. Метрополитен-музей, Нью-Йорк



а в случае с Флоренцией — враждебной культуры (или — реже — выразить солидарность с ней) через предпочтение той или иной художественной формы.

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что период строгого и последовательного сохранения стиля приходится в первую очередь на вторую половину XIV века, а сформированные Дуччо и Симоне Мартини принципы особенно последовательно соблюдаются в образах Мадонны, поскольку пробуждают ряд значимых образных ассоциаций и позволяют идентифицировать их как специфически сиенские (о чем свидетельствуют многочисленные стилистически близкие повторения алтарных образов Симоне Мартини и Дуччо, а также сознательное варьирование манеры в работах ряда живописцев XV века). С другой стороны, рассмотренные нами житийные сцены демонстрируют интерес сиенских художников к расширению спектра возможных формальных решений, не противоречащих «визуальной идентичности» коммуны.



Ил. 40
Джованни ди Паоло. Св. Иоанн Креститель удаляется в пустыню. Ок. 1455–1460. Дерево, темпера. 685×362. Институт искусств, Чикаго

Ил. 41
Мастер Оссерванца. Рождение Девы Марии. Ок. 1428. Дерево, темпера. 220×162. Музей сакрального искусства, Ашано

Библиография

- Бельтинг, Х. (2002).** *Образ и культ. История образа до эпохи искусства.* М.: Прогресс-Традиция.
- Данилова, И. Е. (2000).** *Итальянский город XV века. Реальность, миф, образ.* М.: Российский гуманитарный университет.
- Данилова, И. Е. (1975).** *От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто.* М.: Искусство.
- Дмитриева, М. И. (2013).** *Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья.* СПб.
- Колпашикова, Д. Д. (2020).** *Творчество Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, и сиенское изобразительное искусство первой половины XV века.* Диссертация кандидата искусствоведения. М.
- Кустодиева, Т. К. (2002).** *Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века.* Каталог выставок. СПб.: Государственный Эрмитаж.
- Лазарев, В. Н. (1959).** *Происхождение итальянского Возрождения.* М.: Акад. наук СССР.
- Мартиндейл, Э. (2001).** *Готика.* М.: Слово.
- Пешке, И. (2003).** *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии.* М.: Белый город.
- Россони, Э., Маркова, В., Кардинали, Ч. (2021).** *Сиена на заре Ренессанса. Каталог выставки.* М.: Арт Волхонка.
- Степанов, А. В. (2005).** *Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века.* СПб.: Азбука-классика.
- Эрши, А. (1984).** *Живопись интернациональной готики.* Budapest: Corvina.
- (1995).** *Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400* / Diana Norman, ed. / Vol. 1: Interpretative essays / Vol. 2: Case studies. London: Yale university press.
- (2000).** *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261–1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art* / J. Cannon, B. Williamson, ed. Aldershot (Hants.), Brookfield (Vt): Ashgate.
- (2005).** *Renaissance Siena. Art in Context* / A. Lawrece Jenkins, ed. Kirksville: Truman State University Press.
- (2016).** *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena* / T. B. Smith, J. B. Steinhoff, ed. United Kingdom: Routlege.
- Alessi, C. (1987).** *La pittura in Italia. Il Quattrocento.* Milano.
- Ascheri, M. (1985).** *Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico.* Siena.
- Belloosi, L. (1993).** *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena.* Milano.
- Burckhardt, T. (2008).** *Siena. City of the Virgin.* New York: World-Wisdom.
- Carli, E. (1964).** *Pittura senese.* Milano: Officine Grafiche Ricordi.
- Carli, E. (1985).** *Pittori senesi del Quattrocento.* Firenze: Giunti-Nardini.
- Christiansen K., Kanter L. (1989).** *Painting in Renaissance Siena 1420–1500.* Gebundenes Buch.
- Dini, G. (1998).** *Five Centuries of Sieneese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque).* New York: Thames & Hudson.
- Hyman, T. (2003).** *Sieneese Painting.* New York: Thames & Hudson.
- Labriola, A. (2008).** *Simone Martini: E La Pittura Gotica a Siena (I Grandi Maestri Dell'Arte).* Milano.
- Meis, M. (1979).** *Painting in Florence and Siena after the Black Death.* Princeton University Press.

- Norman, D. (1999).** *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state.* London: Yale University press.
- Norman, D. (2003).** *Painting in late medieval and renaissance Siena (1260–1555).* London: Yale University press.
- Pope-Hennessy, J. (1947).** *Sieneese quattrocento painting.* New York: Phaidon, 1947.
- Scalini M., Guiducci A. M. (2014).** *Peinture de Sienne: ars narrandi dans l' Europe gothique.* Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Schevill, F. (2016).** *Siena. The history of a medieval commune.* Siena: Betti editrise.
- Steinhoff, J.B. (2014).** *Sieneese painting after the Black Death: artistic pluralism, politics, and the new art market.* New York: Cambridge university press.
- Syson, L., Angelini, A., Jackson, P. (2007).** *Art for a city. Catalogue of the exhibition.* London: National gallery company.
- Tomei, A. Le Biccherno di Siena. (2002).** *Arte e finanza all'alba dell'economia moderna, catalogo della mostra.* Roma: Eurografica printing.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна францисканцев. 1300. Дерево, темпера. 16×23. Национальная пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_005.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 2.** Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна Ручеллаи. 1285. Дерево, темпера. 290×450. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_Madonna_rucselai.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 3.** Дуччо ди Буонинсенья. Маэста. 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: <https://www.frammentirivista.it/maesta-duomo-siena-duccio-buoninsegna-analisi/> (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 4.** Диетисальви ди Спеме. Мадонна-Сан-Бернардино. 1262. Дерево, темпера. 142×100. Национальная пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dietisalvi_di_speme_madonna_di_san_bernardino_1262.JPG (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 5.** Гвидо да Сиена. Маэста. 1270. Дерево, темпера. 283×194. Базилика ди Сан-Доменико, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_Guido_da_Siena.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 6.** Коппо ди Марковальдо. Мадонна с Младенцем на троне со сценами из жизни Марии в семнадцати клеймах. 1275–1280. Дерево, темпера. 246×138. ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerchia_di_corpo_di_marcovaldo_maest%C3%A0.JPG (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 7.** Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_maesta_det.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 8.** Дуччо ди Буонинсенья. Маэста (фрагмент). 1308–1311. Дерево, темпера. 435×214. Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MadonnaInTrono41.jpg> (дата обращения: 20.02.2025)

- Ил. 9.** Дуччо ди Буонинсенья. Мадонна с Младенцем и ангелами. Ок. 1300–1310. Дерево, темпера. 97×63. Национальная галерея Умбрии, Перуджа. Источник изображения — URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Duccio.The-Madonna-and-Child-with-Angels-137.jpg> (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 10.** Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение. 1333. 265×305. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Simone_Martini_truecolor.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 11.** Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии. 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lippo_Memmi_-_Die_Himmelfahrt_Mariae_-_WAF_671_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 12.** Липпо Мемми. Вознесение Девы Марии (фрагмент). 1340. 72,5×32,5. Баварская государственная коллекция живописи, Мюнхен. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lippo_Memmi_-_Die_Himmelfahrt_Mariae_-_WAF_671_-_Bavarian_State_Painting_Collections.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 13.** Бартоло ди Фредди. Мадонна из сцены «Благовещение». 1388. Музей искусств (LACMA), Лос-Анджелес. Источник изображения — URL: <https://artsandculture.google.com/asset/the-virgin-of-the-annunciation-0000/iAE-o8P0xkXtEg?hl=ca> (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 14.** Маттео ди Джованни ди Бартоло. Благовещение. Ок. 1455–1464. 252×239. Сан-Пьетро-а-Овиле, Сиена. Источник изображения — URL: <https://provincedesienne.com/2019/05/06/matteo-di-giovanni-pala-di-san-pietro-a-ovile/> (дата обращения: 02.10.2024)
- Ил. 15.** Бартоломео Булгарини. Санта-Мария-Ассунта. 1365. 205×112. Пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_bulgarini_madonna_assunta_in_cielo_da_un_coro_d%27angeli_da_s.m._della_scala.JPG (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 16.** Сано ди Пьетро. Успение Богородицы. 1448–1452. Дерево, темпера. 32×47. Музей Линденау, Альтенбург. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sano_di_Pietro_-_Assumption_of_the_Virgin_-_WGA20772.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 17.** Таддео ди Бартоло. Санта-Мария-Ассунта со святыми. 1401. Полиптих. Собор Санта-Мария-Ассунта, Монтепульчано. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assumption-of-the-virgin_Taddeo_di_Bartolo.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 18.** Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. 1474. Дерево, темпера. 331,5×174. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Assumption_of_the_Virgin_London_NG.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 19.** Веккьетта. Санта-Мария-Ассунта со святыми. Ок. 1462–1463. Дерево, темпера. 280×225. Кафедральный собор, Пьенца. Источник изображения — URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assunzione_della_vergine_\(Vecchietta\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Assunzione_della_vergine_(Vecchietta).jpg) (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 20.** Маттео ди Джованни. Санта-Мария-Ассунта. XV в. Частная коллекция. Источник изображения — Syson L., Angelini A., Jackson P. (2007). Art for a city. Catalogue of the exhibition. London: National gallery company
- Ил. 21.** Сано ди Пьетро. Вознесение Богоматери. Ок. 1430–1440. Дерево, темпера. 69,3×53,5. Национальная

- пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: <https://musees-rouen-normandie.fr/en/oeuvres/assumption-of-the-virgin-with-hosanna-and-musical-angels> (дата обращения: 02.10.2024)
- Ил. 22.** Франческо ди Джорджо. Мадонна с Младенцем, св. Иеронимом, св. Антонием Падуанским и двумя ангелами. 1469–1472. Дерево, темпера. 70×52. Музей изящных искусств, Бостон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_Giorgio,_Madonna_and_Child_boston.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 23.** Маттео ди Джованни. Мадонна с Младенцем, ангелами и херувимами. 1460–1465. Дерево, темпера. 69,7×49,5. Национальная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna-and-child-with-angels-and-cherubim-1460-65_%D0%92%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%82%D0%BE%D0%BD.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 24.** Бартоло ди Фредди. Принесение во храм (Сретение). 1388. Дерево, темпера. 190×125. Лувр, Париж. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Presentation_in_the_Temple_Bartolo_di_Fredi.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 25.** Амброджо Лоренцетти. Принесение во храм (Сретение). 1342. Дерево, темпера. 257×168. Галерея Уффици, Флоренция. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ambrogio_Lorenzetti_-_Presentazione_di_Ges%C3%B9_al_tempio_-_Google_Art_Project.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 26.** Дуччо ди Буонинсенья. Сретение. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 42,5×43. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoninsegna_061.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 27.** Мастер Оссерванца. Св. Антоний на мессе. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 46×32,5. Музейный центр Берлин-Далем, Берлин. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Osservanza_Master_saint-anthony-at-the-mass-1430-35_Berlin_Dahlem.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 28.** Сассетта. Св. Франциск отрекается от своего земного отца. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 88×53. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_scomparti_del_polittico_di_sansepolcro_1437-44_03_rinuncia_dei_beni.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 29.** Сассетта. Св. Франциск и бедный рыцарь. Видение св. Франциска. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 87×52,5. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_scomparti_del_polittico_di_sansepolcro_1437-44_02_visione_1.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 30.** Сассетта. Св. Франциск перед султаном. 1437–1444. Панель алтаря Борго-Сан-Сеполькро. Дерево, темпера. 86,4×53,2. Национальная галерея, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_san_francesco_davanti_al_sultano.jpg (дата обращения: 20.02.2025)
- Ил. 31.** Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×45. Пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_lorenzetti_pala_del_carmine_1328_09.JPG (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 32. Пьетро Лоренцетти. Панель пределлы алтаря Пала-дель-Кармине. 1328. Дерево, темпера. 37×41. Пинакотекa, Сиена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:561.70_-_Pietro_Lorenzetti,_Polittico_del_Carmine,_Papa_Onorio_III_approva_la_regola_carmelitana,_1329.jpg_-_FG13.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 33. Дуччо ди Буонинсенья. Христос среди учителей. 1308–1311. Панель обратной стороны «Маэсты». Дерево, темпера. 43×42. Музей Опера-дель-Дуомо, Сиена. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Duccio_di_Buoinsegna_059.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 34. Сассетта. Молитва св. Фомы Аквинского. Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425. Дерево, темпера. 240×390. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_-_St_Thomas_Inspired_by_the_Dove_of_the_Holy_Ghost_-_WGA20847.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 35. Сассетта. Видение св. Фомы Аквинского. Панель пределлы Алтаря Евхаристии. Ок. 1423–1425. Дерево, темпера. 250×288. Музеи Ватикана. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sassetta_-_Vision_of_St_Thomas_Aquinas_-_Vatican_Museums.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 36. Мастер Оссерванца. Св. Антоний раздает свое богатство. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 460×325. Национальная художественная галерея, Вашингтон. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Osservanza_Master_Saint_Anthony_Distributing_His_Wealth_to_the_Poor_1430-35,_Washington_NGA.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 37. Джованни ди Паоло. Чудесное причащение св. Екатерины. XV в. Панель алтаря св. Екатерины Сиенской. Дерево, темпера. 289×222. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_di_Paolo_013.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 38. Мастер Оссерванца. Воскресение Христа. 1440–1444. Дерево, темпера. 369×459. Институт искусств, Детройт. Источник изображения — URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Maestro_dell%27osservanza,_resurrezione.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 39. Мастер Оссерванца. Св. Антоний, искушаемый золотом. 1436. Панель Алтаря св. Антония. Дерево, темпера. 478×345. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Источник изображения — URL: <https://www.metmuseum.org/ru/art/collection/search/458967> (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 40. Джованни ди Паоло. Св. Иоанн Креститель удаляется в пустыню. Ок. 1455–1460. Дерево, темпера. 685×362. Институт искусств, Чикаго. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_di_paolo,_St_John_the_Baptist_Goes_into_the_Wilderness.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

Ил. 41. Мастер Оссерванца. Рождение Девы Марии. Ок. 1428. Дерево, темпера. 220×162. Музей сакрального искусства, Ашано. Источник изображения — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_the_Osservanza_Triptych#/media/File:Birth_of_the_Virgin_with_other_Scenes_from_her_Life,_tempera_and_gold_leaf_on_panel_painting_by_the_Master_of_the_Osservanza_Triptych,_ca._1428-39,_Museo_d'Arte_Sacra,_Asciano.jpg (дата обращения: 20.02.2025)

References

(1995). *Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400* / Diana Norman, ed. / Vol. 1: Interpretative essays / Vol. 2: Case studies. London: Yale university press.

(2000). *Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261–1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art* / J. Cannon, B. Williamson, ed. Aldershot (Hants.), Brookfield (Vt): Ashgate.

(2005). *Renaissance Siena. Art in Context* / A. Lawrece Jenkins, ed. Kirksville: Truman State University Press.

(2016). *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena* / T. B. Smith, J. B. Steinhoff, ed. United Kingdom: Routlege.

Alessi, Cicilia (1987). *La pittura in Italia. Il Quattrocento*. Milano.

Ascheri, Mario (1985). *Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico*. Siena.

Bellosi, Luciano (1993). *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*. Milano.

Belting, Hans (2002). *Obraz i kul't. Istoriya obraza do epohi iskusstva (Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art)*. Moscow: Progress-tradiciya. [In Russ.]

Burckhardt, Titus. (2008). *Siena. City of the Virgin*. New York: World-Wisdom.

Carli, Enzo (1964). *Pittura senese*. Milano: Off. Graf. Ricordi.

Carli, Enzo (1985). *Pittori senesi del Quattrocento*. Firenze: Giunti-Nardini.

Christiansen, Keith, Kanter, Laurence (1989). *Painting in Renaissance Siena 1420–1500*. Gebundenes Buc h.

Danilova, I. (1975). *Ot srednih vekov k Vozrozhdeniyu. Slozhenie hudozhestvennoj sistemy kartiny kvatrochento (From the Middle Ages to the Renaissance. The addition of the artistic system of the Quattrocento painting)*. Moscow. [In Russ.]

Dini, Giulietta (1998). *Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque)*. London: Thames & Hudson.

Ershi, Anna (1984). *Painting of internacinal Gothic*. Budapest: Corvina.

Hyman, Timothy (2003). *Sienese Painting*. New York: Themes & Hudson.

Kolpashnikova, Darya Dmitrievna (2020). *Tvorchestvo Stefano di Dzhovanni, takzhe izvestnogo kak Sassetta, i sienskoe izobrazitel'noe iskusstvo pervoj poloviny XV veka Moscow (The work of Stefano di Giovanni also known as Sassetta and the Sienese art of the first half of the 15th century)*. [In Russ.]

Kustodieva, Tatyana Kirillovna (2002). *Sny gotiki i Renessansa. Sienskoe iskusstvo XIV-pervoj poloviny XVI — vekov (Dreams of the Gothic and Renaissance. Sienese art of the 14th — first half of the 16th centuries)*. St. Petersburg: State Hermitage Museum. [In Russ.]

Labriola, Ada (2008). *Simone Martini: E La Pittura Gotica a Siena (I Grandi Maestri Dell'Arte)*. Milano.

Lazarev, Victor Nikitich (1959). *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya (The Origins of the Italian Renaissance)*. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. [In Russ.]

Martindale, Andrew (2001). *Gotika (Gothic)*. Moscow: Slovo. [In Russ.]

Meis, Millard (1979). *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. N. J.: Princeton University Press.

Norman, Diana (1999). *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state*. New Haven — London: Yale University Press.

Norman, Diana (2003). *Painting in late medieval and renaissance Siena* (1260–1555). New Haven — London: Yale University Press.

Pope-Hennessy, John (1947). *Sienese quattrocento painting*. New York: Phaidon.

Rossoni, Elena, Markova, Victoria, Cardinali, Cinzia.

(2021). *Siena na zare Renessansa (Siena at the dawn of the Renaissance)*. Moscow: Art Volkhonka. [In Russ.]

Schevill, Ferdianad (2016). *Siena. The history of a medieval commune*. Siena: Betti editrise.

Steinhoff, Judith (2014). *Sienese Painting after the Black Death: Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market*. New York: Cambridge University Press.

Stepanov, Alexander Viktorovich (2005). *Iskusstvo epokhi Vozrozhdeniya. Italiya. XIV–XV veka*. St. Petersburg: Azbuka-klassika. [In Russ.]

Syson, Luke, Angelini, Alessandro, Jackson, Philippa (2007). *Art for a city. Catalogue of the exhibition*. London: National gallery company.

Tomei, Alessandro (2002). *Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*. Catalogo della mostra. Roma: Eurografica printing.