

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.36>

Прохорцова Мария Максимовна

ИЗОБРАЖЕНИЯ ДОНАТОРОВ В ИСПАНСКИХ РЕТАБЛО XIV-XVI ВВ.

В статье проанализированы изображения донаторов в живописных и скульптурных испанских ретабло XIV-XVI вв., не фигурировавшие в качестве темы специального исследования в отечественной науке. Эволюция иконографии заказчиков-молящихся заключается в увеличении размера фигур и конкретизации их портретных черт, перемещении данных изображений из центральной панели в отдельные секции пределлы с последующим выделением фигур из ансамбля ретабло в виде статуй в комплексах капелл-усыпальниц под влиянием гробничной скульптуры. Атрибутами, отражающими социальный статус и личность заказчика, являются костюм и геральдические знаки.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/7/36.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 180-185. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

6. **Зайцева Л.** Внутренний монолог // Характер в кино. Вопросы кинодраматургии / сост. и ред. И. В. Вайсфельда. М.: Искусство, 1974. Вып. 6. С. 63-71.
7. **Зак М.** Экранизация сознания // Вопросы киноискусства. 1970. № 12. С. 75-96.
8. **Зверева Н. А., Ливнев Д. Г.** Словарь театральных терминов (создание актерского образа). М.: Российская академия театрального искусства ГИТИС, 2007. 136 с.
9. **Зотов Н. Н.** Внутренний монолог в художественном фильме. М.: ВГИК, 1963. 27 с.
10. **Карпушкин М. А.** Уроки Мастера: конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. М.: ГИТИС, 2005. 212 с.
11. **Клейман Ю.** Опыт четырехмерности // Вопросы театра. Prosaenium. 2010. № 3/4. С. 243-257.
12. **Корытная С.** Пером и объективом. Киногеничен ли духовный мир? М.: Искусство, 1966. 247 с.
13. **Мачерет А.** Мысль на экране // Искусство кино. 1965. № 2. С. 54-62.
14. **Милев Н.** Божество с тремя лицами. М.: Искусство, 1968. 294 с.
15. **Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).** Ф. 1923. Оп. 2.
16. **Руднев В. П.** Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
17. **Соколов А. Н.** Внутренняя речь и мышление: автореф. дисс. ... д. пед. н. М., 1967. 36 с.
18. **Сокольская А.** Начало современного этапа в развитии киноязыка (рубеж 50-60 гг.) // Вопросы истории и теории кино: сб. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1975. Вып. 2. С. 194-208.
19. **Филиппов С. А.** Киноязык и история: краткая история кинематографа и киноискусства. М.: Клуб «Альма Анима», 2006. 208 с.
20. **Фомин В.** Характер композиции // Вопросы кинодраматургии: сб. статей. М.: Искусство, 1974. Вып. 6. Характер в кино. С. 44-62.
21. **Фрейлих С. И.** Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. Изд-е 6-е. М.: Академический Проект; Фонд «Мир», 2009. 512 с.
22. **Хоружий С.** «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.
23. **Чернышевский Н. Г.** Избранные эстетические произведения. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1978. 560 с.
24. **Шварц Л.** О внутреннем монологе в кино // Вопросы истории и теории кино: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1975. Вып. 2. С. 210-218.
25. **Эйзенштейн С. М.** Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 564 с.

**PROBLEM OF INNER MONOLOGUE IN FEATURE FILMS:
VERBAL AND EDITING-ASSOCIATIVE FORMS**

Bakirov Dmitrii Valer'evich

*Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
bakirov.dm@yandex.ru*

The article considers the multidimensional nature of the “inner monologue” concept, identifies the specificity of the “inner monologue” term functioning in different spheres of art criticism. The author focuses on analysing inner monologue in feature films as a means to reveal a personage’s psychology, to represent his inner world by means of cinematography. Relying on the existing theoretical basis and on the analysis of some films the author identifies two cardinal different forms of inner monologue presentation in feature films: voice-over and complicated associative audio-visual editing. The paper justifies the necessity to clarify the term: two basic forms of inner monologue presentation in feature films should be designated as verbal and editing-associative forms.

Key words and phrases: inner speech; inner monologue; voice-over; stream of consciousness; personage’s inner world; verbal form of inner monologue; editing-associative form of inner monologue; movie story; S. M. Eisenstein.

УДК 7.041.5; 7.033.5(46); 7.034(460)

Дата поступления рукописи: 20.04.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.36>

В статье проанализированы изображения донаторов в живописных и скульптурных испанских ретабло XIV-XVI вв., не фигурировавшие в качестве темы специального исследования в отечественной науке. Эволюция иконографии заказчиков-молящихся заключается в увеличении размера фигур и конкретизации их портретных черт, перемещении данных изображений из центральной панели в отдельные секции пределлы с последующим выделением фигур из ансамбля ретабло в виде статуй в комплексах капелл-усыпальниц под влиянием гробничной скульптуры. Атрибутами, отражающими социальный статус и личность заказчика, являются костюм и геральдические знаки.

Ключевые слова и фразы: ретабло; донатор; капелла-усыпальница; мемориальный портрет; иконография Богоматери; геральдические знаки.

Прохорцова Мария Максимовна

*Санкт-Петербургский государственный университет
moon_witch@mail.ru*

ИЗОБРАЖЕНИЯ ДОНАТОРОВ В ИСПАНСКИХ РЕТАБЛО XIV-XVI ВВ.

Присутствие фигур донаторов является характерной особенностью фресок, мозаик, икон и картин в западном и восточном христианском искусстве. В Испании с XIV в. главным памятником религиозного искусства, выполнявшим функцию центра алтарного пространства храма и сочетавшим в своей семантике литургические,

агиографические, а порой и светские, в том числе политические, смыслы, становится ретабло – многоуровневый полиптих, иногда достигавший внушительных размеров. Изображения заказчиков часто присутствуют в ансамблях ретабло.

Западные исследователи обращались к теме изображения донаторов в испанских заалтарных образах как в общих трудах по истории ретабло [5; 7], так и в работах, посвященных конкретным художникам [9; 14] и памятникам [8; 12; 13; 16]. Особой темой является вопрос заказа в искусстве, отражения личности донатора на иконографию произведений религиозного искусства, в том числе ретабло [6; 10; 11; 18], но авторов в данном случае чаще интересуют многочисленные документы и проблемы художественного рынка, а не изображения заказчиков. Некоторые работы по испанскому портрету также содержат замечания о фигурах донаторов интересующего нас периода [15; 17]. Замечания о некоторых ретабло и фигурах заказчиков можно встретить в трудах отечественных учёных по испанскому искусству [2], в особенности портретам [3]. Различные вопросы, связанные с испанскими полиптихами, в том числе в контексте изучения русского высокого иконостаза [4], привлекают внимание российских исследователей и в настоящее время [3], таким образом, тема представляется **актуальной**. **Научная новизна** статьи заключается в том, что отдельных работ на русском языке, посвященных образам донаторов именно в ретабло XIV-XVI вв., на данный момент не существует.

Целью статьи являются анализ и попытка систематизации изображений заказчиков в испанских ретабло XIV-XVI вв. Необходимо решить следующие **задачи**: определить место расположения фигур донаторов в ансамбле и выяснить причины их помещения в ретабло; проследить эволюцию изображений в аспекте их размера и в плане отражения в них портретных черт заказчиков, а также выявить нефигуративные способы отражения личности заказчика в испанском ретабло. Для анализа были выбраны ретабло нескольких испанских королевств, посвященные святым и Деве Марии, поскольку в комплексах с данными посвящениями фигуры донаторов встречаются чаще всего. Большинство рассматриваемых ансамблей происходят из частных капелл (в том числе погребальных) испанских монархов, священнослужителей, знати и богатых горожан. Объектом исследования выступают самостоятельные фигуры донаторов, а не персонажи сюжетных сцен, в которых иногда отражаются индивидуальные черты современников художников.

В ретабло св. Винсента Сарагосского (1350-1370-х гг., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) мы сталкиваемся с одним из ранних случаев изображения заказчиков. В центре триптиха помещена фигура святого, по сторонам представлены коленопреклоненные донаторы: монах-доминиканец и знатный господин значительно уступают святому в масштабе, над ними помещены их геральдические символы. Небольшой размер фигур, соответствующий средневековой иерархической концепции мироздания, коленопреклоненная поза, изображение лиц в профиль и помещение рядом гербов – характерные черты репрезентации донаторов, изображения которых пока не поднимаются до уровня полноценного портрета [17, р. 63].

Следует отметить ряд фигур заказчиков в ретабло, главными образами которых являются святые. В центральной секции ретабло свв. Иоаннов (Крестителя и Евангелиста) из Национального музея искусства Каталонии в Барселоне (ок. 1356 г.) рядом с фигурами святых изображены три донатора – две женщины (одна в светском платье красного цвета, другая в монашеском одеянии) помещены в нижних углах доски, а в центре расположен знатный воин в ярком костюме. Рама ретабло украшена гербами заказчиков, разномасштабность фигур святых и донаторов, коленопреклоненные позы последних и условность трактовки их лиц сохраняются, хотя ракурс не ограничивается профилем. В данном ансамбле фигуры донаторов помещены в центральной части ретабло.

Необычно расположение пары фигур заказчиков в ретабло свв. Никасио и Себастьяна (ок. 1402 г., Национальный археологический музей, Мадрид): по сторонам от фигур святых, но не внутри центрального компартамента, а как бы перед ним – в нижней части рамы, отделяющей его от боковых частей ретабло.

Фигура одного заказчика, а не группы, может изображаться в середине, как в центральной секции несохранившегося ретабло свв. Иоаннов (ок. 1420 г., музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид) – по великолепному одеянию и геральдике данный донатор традиционно идентифицируется как английский король Генрих V, хотя черты его лица по-прежнему не являются портретными. Более распространенным было помещение заказчика по правую руку от святого, в молитвенной позе, часто с текстом молитвы в бандероле, изображенном у лица донатора. Так представлены заказчики-священники в ретабло св. Екатерины (ок. 1400 г., собор Санта Мария ла Майор, Тудела) и в центральной секции несохранившегося ретабло св. Винсента Мученика (ок. 1468 г., Прадо, Мадрид). Композиция центрального компартамента несохранившегося ретабло Девы Марии и св. Винсента Феррера (ок. 1459 г., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона) необычна тем, что святой проповедник Винсент представляет супружескую чету Апокалиптической Девы с Младенцем, так что Мария помещена слева, а заказчики – по левую руку от неё. Возможно, такое расположение фигур связано с тем, что донатором является женщина, согласно надписи, заказавшая это ретабло в память об умершем супруге (хотя, видимо, изображение не было частью погребальной капеллы). Фигуры донаторов данного типа, с молитвами в бандеролях рядом с их лицами, оригинальным образом помещены во внешнюю раму (*guardapolvos*) ретабло св. Фомы (ок. 1507 г., собор Санта Мария ла Реаль, Памплона); гербы принадлежат семье Капарросо. Мужские персонажи расположены по правую руку («со стороны Евангелия») от центральной фигуры святого, а женские – по левую («со стороны послания»), что соответствует средневековой гендерной иерархии. Многие рассмотренные выше ретабло посвящены святым, особо почитавшимся в Испании, зачастую уроженцам испанских земель. Даже совместное изображение свв. Иоаннов – Крестителя и Евангелиста – связано с текстом «Золотой легенды» Я. Вогаринского, монаха ордена доминиканцев, труд которого пользовался особой популярностью и влиянием на Пиренейском полуострове.

Култ Девы Марии являлся одним из важнейших в испанских королевствах, поэтому ретабло с Богородичным посвящением создавались в большом количестве. Безусловно, многие из них содержат изображения заказчиков. Рассмотренный выше приём размещения их фигур в центральной секции полиптиха можно видеть в комплексах таких регионов, как Арагон, Валенсия, Кастилия, Каталония, Наварра. Центральная часть несохранившегося ретабло церкви Санта Мария де Тобед в провинции Сарагоса (1359-1362 гг., Прадо) содержит изображение сидящей Девы Марии с Младенцем на руках в окружении ангелов. Перед ней, на переднем плане, группа маленьких фигур коленопреклоненных заказчиков в молитвенных позах – король Энрике II Кастильский с сыном и королева Хуана Мануэль с дочерью. Одевания и короны изображенных подчеркивают их статус, а гербы в верхней части композиции указывают на их личности, портретное сходство остается переданным достаточно условно. Возможно, ретабло был выполнен в каталонской мастерской братьев Серра, внесших большой вклад в сложение типа живописных заалтарных комплексов в Испании, отныне включавших в себя пределлу и венчающую часть с Распятием в центре.

Богоматерь с Младенцем и ангелами также помещается в центре ретабло Всех святых работы Пере и Жауме Серра (1375 г., собор монастыря Сант Кугат дель Вальес) и ретабло архиепископа Санчо Рохаса (Хуан Родригес де Толедо, 1415-1420 гг., Прадо). В первом случае фигурка коленопреклоненного донатора находится слева (Х. Камон-Аснар предполагал, что изображен аббат Монкорпе [5, р. 200]), его гербы расположены в верхней части пилястр, разделяющих вертикальные компартименты ретабло. Второй ретабло был создан для капеллы в монастыре Сан Бенито эль Реаль в Вальядолиде: в центральной сцене свв. Бенито и Бернар представляют Богоматери архиепископа-заказчика (Мария возлагает на его голову митру) и короля Фердинанда I Арагонского (его коронуется Младенец Иисус) [13, р. 118], в венчающей части композиции помещены гербы архиепископа. Фигуры донаторов в данном случае равны по размеру святым; художник использует уже отмеченную схему расположения двух заказчиков в композиции. Тем не менее их лица, показанные в профиль, идеализируются, а их индивидуальные особенности стираются, делая фигуры донаторов скорее «символом власти и величия изображенных» [18, р. 11]. Центральная панель несохранившегося ретабло Паоло де Сан Леокадио (1482-1484 гг., церковь св. Михаила, Энгурра) изображает Марию с Младенцем на троне, окруженном музицирующими ангелами, а также двух заказчиц-монахинь по сторонам от трона: их фигуры традиционно меньше изображений святых и представлены в молитвенных позах.

Особым типом включения большой группы молящихся заказчиков в изображения Девы Марии можно назвать тип «Богоматерь Милосердия» (*Virgen de Misericordia*): в нем Мария распахнутым плащом закрывает множество людей. В рамках интересующего нас периода можно выделить произведения из монастыря Уэльгас Реалес в Бургосе (1485 г.) и из Национального археологического музея в Мадриде (ок. 1500 г.). В первом случае Богоматерь, защищая своих «подопечных» от летящих демонов, простирает свой плащ над головами коленопреклоненных членов королевской семьи и монахинь цистерцианского ордена, расположенных соответственно по правую и левую руку от нее. Лица персонажей условны, на личность и статус изображенных могут указывать только их костюмы. Во втором произведении Дева при помощи ангелов укрывает плащом смешанную группу мужчин и женщин, представителей различных религий и социальных слоев, среди которых, на переднем плане, помещены Хуан II Кастильский и Изабелла Португальская. Следует отметить, что расположение духовных и светских лиц здесь более традиционно [9, р. 41]: по правую руку от Богоматери – священнослужители, по левую – миряне, включая короля и королеву. Портретные черты, особенно мужских персонажей, здесь более акцентированы, отражая влияние нидерландской художественной традиции. Заказчицей этого ретабло для бургосского монастыря была Изабелла Кастильская. Видимо, изображение ее умерших родителей под защитой Девы Марии было своеобразной «молитвой в красках». Оба произведения входили в состав полиптихов и, судя по рассмотренным выше примерам, были центральными частями композиции.

Сохранение традиции изображения Девы Милосердия можно видеть в знаменитой «Мадонне мореплавателей» кисти Алеко Фернандеса (1531-1537 гг., Алькасар, Севилья), являющейся центральной панелью ретабло. В этой композиции среди предстоящих и коленопреклоненных персонажей угадываются портреты Колумба и Веспуччи, Фердинанда Арагонского и Карла V (причем на момент написания картины лишь последний был в живых). Сложно поставить данный пример в один ряд с предыдущими, поскольку «Мадонна» А. Фернандеса является скорее политическим манифестом, связанным с открытием и завоеванием Нового Света, тем не менее иконографическая схема соответствует описанным выше примерам.

Рассмотренные выше ретабло являются вкладками в церкви, которые, с одной стороны, служили украшением храма, иллюстрацией евангельских сюжетов литургии, а с другой – напоминали о заказчиках. Меценатство в сфере религиозного искусства было не только выражением набожности, но и способом обрести личный престиж, поэтому в случае, если донатор включал в программу ретабло изображение своей персоны, он, образно говоря, обеспечивал себе место в истории. Композиционное сходство с данными памятниками обнаруживает ретабло капеллы-усыпальницы канцлера Франсиско де Вильяеспеса. Ансамбль капеллы включал в себя гробницу канцлера и ретабло Пресвятой Деве Надежды (*Virgen de Esperanza*) кисти Бонаната Саортиги (1412 г., собор Санта Мария ла Майор, Тудела). В центральной секции, по правую руку от Богоматери, помещены донатор с супругой, рама украшена многочисленными гербами канцлера. Коленопреклоненные фигурки выглядят особенно крошечными за счёт изображения Марии стоящей, а лица донаторов сложно назвать портретными, хотя черты лица канцлера, видимо, получили условное отражение.

Под непосредственным влиянием искусства Нидерландов создана композиция Луиса Далмау «Богоматерь советников» (*Virgen dels Consellers*, 1445 г., Национальный музей искусства Каталонии, Барселона),

являющаяся ретабло, необычным для испанских земель. Фигуры сидящей на троне Богоматери с Младенцем, святых и членов городского Совета Барселоны изображены на большой доске с арочным завершением (311,5×311 см), не разделенной на компартименты. Донаторы здесь не только не уступают в размере святым, но и наделены более конкретными портретными чертами, нежели во всех рассмотренных выше случаях [6, р. 273], тем не менее данное произведение является скорее исключением для XV в. Сходная композиционная схема применена в «Богоматери Католических королей» (1491-1493 гг., Прадо): перед сидящей на троне Марией группа молящихся (королевская семья и монахи доминиканцы), сопровождаемых святыми. Черты лиц донаторов невозможно считать портретными, поскольку они не совпадают ни с одним из известных портретов Фердинанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, их лица представляют собой скорее типажи.

Нововведения в композициях испанских ретабло, в частности в плане расположения фигуры заказчика, заметны и в дальнейшем. Они происходят под влиянием нидерландского искусства. Например, фигуры заказчиков располагаются в отдельных секциях, как в ретабло Радостей Марии (Хорхе Инглес, 1455 г., Прадо (собственность графа дель Инфантадо)), где супружеская чета представлена по сторонам от статуи стоящей Марии с Младенцем, причём их коленопреклоненные фигуры равны ей по высоте. Как и в ретабло Санта Марии де Тобед, донатор, известный литератор Иньиго Лопес де Мендоса, в сопровождении оруженосца изображен по правую руку от Богоматери, а его супруга с приближенной дамой – по левую. Отсутствие святых патронов, по замечанию Л. Л. Каганэ, придает данному изображению светский характер [1, с. 33]. Несмотря на традиционные позы и условность портретной характеристики (достаточно отметить почти полную идентичность лиц графа и его паж), личность донатора «репрезентируется» не только через геральдику (гербы помещены в раме), но и через основное изображение – ангелов с текстами самого де Мендосы, восхваляющими Деву Марию. По замыслу художника, заказчики должны были располагаться в нижнем ряду изображений, однако позднее была добавлена пределла, искажившая композицию [16, р. 8]. Выделение донатора в отдельную секцию при отсутствии разделения на части центрального компартимента роднит данную работу с нидерландскими алтарями и отдаляет от испанских ретабло. Более отчётливо мотив помещения фигуры молящегося в нижний ярус или пределлу проявляется в ретабло из капеллы-усыпальницы дона Альваро де Луны (ок. 1488 г., собор Санта Мария, Толедо), хотя в подобных случаях употреблять слово «донатор», возможно, не вполне правильно: ансамбль был заказан дочерью де Луны и помещён в семейную капеллу. Портрет в данном случае является мемориальным. Изображенный идентифицируется скорее по атрибутам, нежели по портретному сходству. Фигуры де Луны и его супруги помещены по сторонам от центральной оси ретабло по гендерному иерархическому принципу, упомянутому выше, в сопровождении своих святых покровителей; на раме изображены их гербы семейства де Луны. Композиция ретабло соответствует испанскому типу: оно делится на три яруса и пять вертикальных полей с изображениями святых и заказчиков.

Тесная связь ретабло, как типа религиозных памятников, с погребениями уже отмечалась исследователями [7, р. 301]: погребения не только святых, но и монархов, дворян и уважаемых горожан могли находиться в алтарной части храма. Комплекс алтаря Мирафлорес был заказан скульптору Хилю де Силое королевой Изабеллой Кастильской – мастер исполнил из алебастра надгробие для родителей королевы, Хуана II и Изабеллы Португальской, а после, в 1496-1499 гг., – деревянный ретабло, расписанный художником Диего де ла Крусом. В пределле ретабло изображены коленопреклоненные Хуан II и Изабелла Португальская, желавшие быть похороненными именно в этом монастыре, сопровождаемые своими святыми покровителями: за спиной королевы Изабеллы появляется фигура тезоименной св. Елизаветы, рядом с королём изображён св. Иаков Старший. Как и во всех рассмотренных ранее случаях, на личности изображенных указывают геральдика и костюм. Портретное сходство остаётся условным, даже несмотря на то, что королева скончалась в 1496 г., в разгар работ по оформлению алтаря [8, р. 59].

В случае с ретабло Мирафлорес затруднительно сделать выводы о соотношении друг с другом масштаба фигур, поскольку в ансамбль включены статуи различных размеров, а также сюжетные рельефы. Для памятников второй половины XV в. тем не менее можно отметить увеличение размера фигур заказчиков, а также изменение их местоположения в композиции – перемещение из центральной секции в пределлу. В данный период такое решение нередко применяется для заупокойных комплексов. К примеру, в пределле деревянного полихромного ретабло работы скульптора Фелипе Бигарни (1475-1500 гг., церковь Санта Мария дель Кастильо, Сервера-де-Писуэрга) в капелле св. Анны можно видеть изображение семейства донаторов. Центральные фигуры ансамбля – скульптуры св. Анны с Девой Марией и Младенцем Христом, свв. Иоанна Крестителя и Франциска, заключенные в ниши; в центре пределлы находится картина кисти Хуана де Фландеса «Поклонение волхвов» (ок. 1495 г.), слева и справа от неё – рельефы с изображением семьи Гутьерро де Мьера. Донатор с сыновьями изображен в сопровождении св. Елены, а его супруга с дочерьми – в сопровождении апостола Андрея, геральдика в данном примере отсутствует. Величина фигур, даже учитывая молитвенные позы, равна высоте статуй основного регистра и значительно превышает масштаб фигур на произведении кисти Фландеса.

Разделение больших групп молящихся заказчиков, зачастую семей, на мужскую и женскую половины, продолжает уже упомянутую традицию. Так изображена семья де Кастро в пределле ретабло капеллы Волхвов церкви Сан Хиль Абад, созданном в 1490-е гг., возможно, Хилем де Силое; гробницы донаторов расположены в той же капелле. Заказчики показаны в сопровождении своих небесных покровителей, их фигуры того же размера, что и фигуры святых в центральной части ретабло и большинство фигур сюжетных сцен в пределле. Тот же композиционный приём применён в ретабло св. Лаврентия (1575-1600 гг., церковь Сан Эстебан (Музей ретабло), Бургос), происходящем из Пескера-де-Эбро, но интересно, что масштаб фигур

во всех рельефах – как с изображениями святых, так и с семьей заказчиков – идентичен, а скульптура св. Лаврентия (главный образ ретабло) значительно меньше. В главный ретабло церкви Сан Николас (Бургос) скульпторов Симоне и Франсиско де Колониа (окончен в 1505 г.) включены гробницы донатора Гонсало Поланко и его брата Альфонсо с супругами. Гробницы расположены в нижней части композиции, по сторонам неширокой пределлы, в которой представлены заказчик и его жена со своими ангелами-хранителями, за их фигурами и в верхней части ретабло находятся гербы их семейств.

Интересным примером для Кастилии данного периода можно назвать полиптих начала XVI в., находящийся в церкви Санта Мария дель Кастильо в Торремормохоне. Этот ретабло не является ни главным храмовым образом, ни частью мемориальной капеллы, в его композиции очевидно итальянское влияние: три крупных доски изображают Богородицу с Младенцем со свв. Иоанном Евангелистом и Николаем по сторонам. Примененная изокефалия фигур, отличающаяся от иерархической разномасштабности, напоминает о схеме «святого собеседования». Центральная картина с Богородицей и коленопреклоненным заказчиком, священником Эстебаном Маркосом, по замечанию Х. Камон-Аснара [5, р. 215], напоминает работу Пинтуриккьо (1495 г., Музей изящных искусств, Валенсия). Соглашаясь с испанским исследователем в вопросе композиционного сходства, нельзя не отметить, что размер фигуры донатора, по сравнению с Богородицей, у испанского художника остается меньшим, чем у итальянского.

Первое изображение заказчиков в виде отдельно стоящих портретных статуй находится в Королевской Капелле в Гранаде, построенной Католическими королями в качестве своей усыпальницы – рядом с ретабло (Фелипе Бигарни, 1520-1522 гг.), состоящим из евангельских сцен, по сторонам от пределлы, помещены коленопреклоненные фигуры Католических королей работы Диего де Силое. Расположение статуй соответствует сложившейся традиции помещения фигур донаторов в пределлу, но в данном случае они вынесены за плоскость рамы ретабло. Так же, как и в комплексе монастыря Мирафлорес, короли изображены и в ретабло, и на гробнице, черты их лиц, очевидно, идеализированы (статуи королевской четы работы Фелипе Бигарни, отличающиеся большей портретностью и красочностью костюмов, находятся в сокровищнице капеллы). В бургосском монастыре располагается и гробница инфанта Альфонсо, изображенного, в отличие от своих родителей, не лежащим на крышке саркофага, а коленопреклоненным, обращенным к ретабло. Учитывая, что вся алтарная часть собора монастыря Мирафлорес создана Хилем де Силое, данное композиционное решение, видимо, было утверждено Изабеллой Кастильской. Королева являлась заказчицей обоих комплексов, поэтому заимствования в их композициях легко объяснимы. Таким образом, в ретабло Королевской капеллы в Гранаде можно отметить соединение приемов изображения донаторов, уже традиционных для ретабло капелл-усыпальниц, с собственно гробничной скульптурой.

Заключительный этап эволюции в изображении донаторов XIV-XVI вв. представляет собой ретабло главной капеллы собора Сан Лоренцо дель Эскориал (1576-1582 гг.), пантеона династии Габсбургов. В алтаре собора Сан Лоренцо находятся бронзовые скульптурные группы работы Леоне и Помпео Леони – портреты семьи Филиппа II и его отца Карла V, обращенные к ретабло. Молитвенные позы напоминают о предшествующем периоде развития изображений заказчиков, но группа не разделена на мужскую и женскую половины (короли представлены со своими семьями, причем «со стороны Евангелия» изображен император Карл с супругой и дочерьми). Портретные характеристики в данном случае конкретны, черты лиц статуй соответствуют живописным изображениям. Особенностью скульптурных групп является не только их размер (выше человеческого роста), но и цвет фигур: позолоченная бронза объединяет фигуры королей и святых в ретабло, делая алтарную композицию монументом скорее имперским, нежели церковным [12, р. 31].

В результате рассмотрения испанских ретабло XIV-XVI вв. с изображениями заказчиков можно сделать несколько **выводов**. Во-первых, иконография донаторов в течение рассматриваемого периода не меняется: их фигуры изображаются в молитвенных позах (коленопреклоненными, со сложенными руками), одни, но чаще в сопровождении святых или ангелов. Во-вторых, изображаться могут как собственно донаторы, так и их умершие родственники: в первом случае капелла, для которой создан ретабло, будет основана донатором, а во втором – является семейной усыпальницей. В-третьих, фигуры располагаются в ансамбле в главной панели, вместе с главным святым (XIV-XV вв.) или в пределле, в отдельных компартиментах по сторонам от центральной оси (середина XV-XVI вв.); исключения, такие как помещение фигур на раму, единичны. В-четвертых, как традиционное расположение в центре, так и увеличение размера фигур и конкретизация портретной характеристики их лиц происходят под влиянием нидерландского искусства: до середины XV в. молящиеся донаторы значительно уступают в размере святым, а черты их лиц скорее типичны, нежели конкретны – в таком случае о личности изображенных могут свидетельствовать только их геральдика и костюмы. В комплексах королевских пантеонов XVI в. (в Королевской капелле в Гранаде и монастыре Сан Лоренцо дель Эскориал) происходит «физическое» отделение статуй заказчиков от ретабло, при сохранении их семантической и композиционной связи друг с другом в алтарном пространстве храма, а в случае со скульптурами в Эскориале можно отметить и бесспорно портретные характеристики.

Список источников

1. Каганэ Л. Л. Портрет в испанской живописи XV в. // Сервантесовские чтения: сборник статей. Л.: Наука, 1988. С. 18-38.
2. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения: очерки. М.: Изобразительное искусство, 1989. 385 с.

3. Эсоно А. Ф. Ретабло как проповедь и театр // Научные труды. СПб.: Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2015. Вып. 33. Проблемы развития зарубежного искусства. С. 84-98.
4. Юрьева Т. Ю. Алтарное пространство католического храма как западноевропейский аналог русского православного иконостаса // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 3. С. 98-103.
5. Camon Aznar J. Summa artis. Pintura medieval española. Madrid: Espasa-Calpe, 1988. 716 p.
6. García Marsilla J. V. El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV) // Sources sérielles et prix au Moyen Âge: travaux offerts à Maurice Berthe. Toulouse: CNRS Université de Toulouse-Le Mirail, 2009. P. 253-290.
7. Kroesen J. E. A. Staging the Liturgy: The Medieval Altarpiece in the Iberian Peninsula. Lueven – P. – Walpole: Peeters, 2009. 467 p.
8. La Cartuja de Miraflores. Madrid: Fundación Iberdrola, 2007. Vol. 2. 77 p.
9. Lacarra Ducay M. del C. Blasco de Grañén y la pintura del gótico internacional en Aragón // La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. P. 7-72.
10. Miquel Juan M. Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional. Valencia: Universitat de València, 2008. 356 p.
11. Molina i Figueras J. Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 246 p.
12. Rincón Alvarez M. Esculturas en el retablo Mayor y los grupos orantes. Tesoros artísticos en el Monasterio del Escorial. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2011. 39 p.
13. Robinson C. Preaching to the Converted: Valladolid’s “Cristianos nuevos” and the “Retablo de don Sancho de Rojas” (1415) // Speculum. 2008. Vol. 83. № 1. P. 112-163.
14. Ruiz Quesada F. Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña // La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2007. P. 243-298.
15. Salvador González J. M., De la Casa Rodríguez C. Sobre la supuesta línea de desarrollo de la retratística medieval. Del donante al retrato individual // Mirabilia ars. 2005. № 2. P. 73-98.
16. Silva Moroto P. El “Retablo de los Gozos de María” de Jorge Inglés // Boletín del Museo del Prado. 2012. T. XXX. № 48. P. 6-23.
17. Yarza Luaces J. El retrato medieval: la presencia del donante // El retrato. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, 2004. P. 55-89.
18. Zalama M. A. Fernando el Católico y las artes: pinturas y tapices // Revista de estudios Colombinos. 2015. № 11. P. 7-28.

DONATORS' IMAGES IN THE SPANISH REREDOS OF THE XIV-XVI CENTURIES

Prokhortsova Mariya Maksimovna

*Saint Petersburg University
moon_witch@mail.ru*

The article analyses donors' images in the pictorial and sculptural Spanish reredos of the XIV-XVI centuries, which have not previously attracted domestic researchers' attention. The evolution of donors' iconography includes enlargement of figures and concretization of their portrait features, transfer of these images from central panel to predella with subsequent separation from the reredos ensemble in the form of statues in chapels – burial vaults under the influence of tomb sculpture. Costume and heraldic signs are the attributes representing the owner's social status and personality.

Key words and phrases: reredos; donator; chapel – burial vault; memorial portrait; Holy Virgin iconography; heraldic signs.

УДК 7.04

Дата поступления рукописи: 27.06.2016

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.7.37>

В статье рассматриваются меандр и звездчатый орнамент в мозаиках мавзолея Пластидии в Равенне. Цель работы заключается в том, чтобы выявить, как изменяется смысл античного орнамента в христианском искусстве. Результаты работы свидетельствуют о соответствии символики орнамента раскрытию богоподобия человека, что позволяет указать на главенство богословской идеи перихорезиса в символическом реализме «христианской античности». Новизна работы заключается во введении в научный оборот литературных источников иконографической программы мозаик.

Ключевые слова и фразы: мавзолей Галлы Пластидии; христианская античность; гимнография; типология; иконография; образ; символ; звездчатый орнамент; меандр.

Щипина Римма Владимировна, к. филос. н.

*Санкт-Петербургский государственный институт культуры
rimma107@mail.ru*

«ХРИСТИАНСКАЯ АНТИЧНОСТЬ» В ОРНАМЕНТАХ МАВЗОЛЕЯ ГАЛЛЫ ПЛАСТИДИИ В РАВЕННЕ

Проблема «христианской античности», обозначенная Й. Стржиговским [37], Д. В. Айналовым [1], А. Грабаром [8], получает развитие у В. Н. Лазарева [17], В. Д. Лихачевой [18] и приобретает новую актуальность