

Д.Д. Колпашникова

*аспирант кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
kolpashdd@mail.ru*

ТРАКТОВКА СЮЖЕТА «ЧУДО БОГОМАТЕРИ СНЕЖНОЙ» ТОСКАНСКИМИ ХУДОЖНИКАМИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА: САССЕТТА И МАЗОЛИНО ДА ПАНИКАЛЕ

Во второй трети XV столетия два художника, представители разных региональных школ, создали молитвенные образы, включив в них редкий сюжет, связанный с основанием базилики Санта Мария Маджоре и прошедшим в связи с этим в августе 358 года снегопадом. Панель алтаря Колонна «Основание церкви Санта-Мария Маджоре» (1423-1428) работы Томмазо ди Кристофоро Фини (Мазолино да Паникале) и предella алтаря «Снежная Мадонна» (1430-1432) кисти Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, весьма примечательны. Они наглядно демонстрируют различия между флорентийской и сиенской художественной традицией. Также эти разноформатные работы интересны в качестве своеобразных интерпретаций чуда – сюжета из прошлого, который художники перенесли в актуальную для них современность.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс, искусство Возрождения, Сассетта, Мазолино

Two Renaissance painters who represented different regional artistic schools created in the second third of the 15th century two religious images on the same rare subject. Their artworks were dedicated to the Foundation of the Basilica of Santa Maria Maggiore and to the miraculous snowfall that happened in the August of the 358 A.D. Panel of the Colonna altarpiece named “Founding of the Santa Maria Maggiore” (1423-1428) created by Masolino da Panicale, nickname of Tommaso di Christoforo Fini, and predella of the “Our Lady of the Snows” altarpiece (1430-1432) painted by Stefano di Giovanni, also known as Sassetta, clearly demonstrate the differences between Florentine and Siense artistic tradition. These devotional paintings gave new interpretations to the miraculous story by transferring its narrative into circumstances that were more familiar to contemporaries of the artists.

Keywords: Italian Renaissance, painting, Sassetta, Masolino

В религиозной живописи Ренессанса существовали традиционные, повсеместно распространенные сюжеты, и, в то же время, открывались редкие сюжеты, нередко вспоминались давние события священной истории и создавались новые иконографии.

Чудо Богоматери Снежной с самого момента его происшествия, с 352 года после Рождества Христова, было отмечено особым почитанием. Римский патриций Джованни Патрицио и его супруга были бездетными и молили Богоматерь помочь им оставить память о себе и вложить их средства в благое дело. Джованни приснился сон, в котором Дева Мария пообещала указать ему место для строительства церкви снегопадом в разгар лета. Такой же сон привиделся Папе Римскому Либерию. Утром 5 августа, действительно, пошел снег строго на определенном участке Эсквилинского холма – явление, отнюдь не характерное для жаркого итальянского лета. На этом месте и была возведена базилика Санта Мария Маджоре – один из первых христианских храмов в Риме.

Необычный сюжет, настоящее чудо, произошедшее в Риме и связанное с одной из наиболее значимых и древних церквей этого города, не раз получал свое отражение в искусстве. Особенно часто его можно встретить в самом Риме и в работах тосканских мастеров, которых привлекал сказочный характер этой истории и возможность сопоставить ее персонажей с заказчиками конкретного произведения искусства.

Мы остановимся на двух произведениях выдающихся, востребованных и влиятельных мастеров

Д.Д. Колпашникова *Трактовка сюжета «Чудо Богоматери Снежной» тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале*

из Тосканы, созданных ими в первой трети XV века для важных церквей своих городов: Сиенского кафедрального собора и римской базилики Санта Мария Маджоре. Художники по-своему трактовали историю дивного события, произошедшего более тысячи лет назад, перенося его в актуальную для них современность. Их разноформатные работы также интересны как примеры различий и сходств между флорентийской и сиенской живописными традициями.

Папа Мартин V Колонна заказал для капеллы своей семьи в римской базилике Санта Мария Маджоре двусторонний алтарь в 20-ых годах XV века. Программа декорации алтаря, как, вероятно, и выбор ее исполнителей, были определены кардиналом Антонио ди Джованни Казини, доверенным лицом папы, также происходившим из рода Колонна. К работе приступили Мазолино да Паникале и его гениальный коллега и земляк Мазаччо, внезапно умерший в ходе выполнения заказа – и большую часть живописи выполнил именно Мазолино в 1427-28 годах. Двусторонний алтарь состоял из трех частей: на боковых попарно изображены святые, центральная посвящена Вознесению Богоматери (с лицевой стороны) и основанию церкви Санта Мария Маджоре (на обороте). Центральная часть полиптиха сейчас хранится в Национальном музее Неаполя.

Светотеневые моделировки, перспективное построение композиции демонстрируют знакомство Мазолино с течением нового, более смелого и жизнеподобного искусства, носителем которого был Мазаччо. Тем не менее, очевидно, что гораздо более притягательным для Мазолино оставалось готическое направление, языком которого он владел в совершенстве: тонкие цветовые решения и изящество линий являются отличительными чертами его работы.

Весь оборот центральной панели алтаря Колонна носит характер аккуратно выполненных театральных декораций: это ощущение усугубляет построение ровных рядов зрителей, наблюдающих за тем, как папа Либерий мотыгой обводит план храма в соответствии с очертаниями слоя выпавшего августовского снега. Мазолино лишает изображенные им фигуры пластического объема, им будто не требуется много места для существования в пространстве. Дробный мелодичный ритм складок нарядных одежд тяготеет к монотонности; архитектура, которую Лазарев называл «картонной», абстрактные декоративные арочные строения, – также наводят на мысль о кулисах [Лазарев, 1979, с. 424]. Следующим ярусом стал гористый пейзаж с поднимающимися над ним опрятными рядами небольших облаков.

На переднем плане этой, условно говоря, замершей театрализованной постановки, так похожей на сценки, которые по церковным праздникам разыгрывались на центральных площадях итальянских городов, можно выделить ее главных персонажей: Папу Римского и наблюдающих за ним из мандорлы Христа и Богоматерь.

Стоящие полукругом зрители обладают мягкими миловидными чертами лица. Спокойное, сдержанное и почтительное внимание большинства из них приковано к действиям Либерия, отмечающего периметр одноапсидного храма с трансептом, но в толпе изображены и те, кто не может оторвать взгляд от мерно падающих с неба снежинок.

Милард Мисс и Мартин Дэвис предполагали, что Мазолино наделил папу Либерия чертами Мартина V, заказчика алтаря [Braham, 1980, p.108] – это вполне логично, и, как можно заметить, черты лица погруженного в физический труд папы действительно проработаны более прочих свидетелей снежного чуда. Во время понтификата Мартина V проходило активное восстановление Рима (1417-1431 гг.), и на заднем плане видны римские памятники, к сохранению которых папа приложил руку – пирамида Цестия и фрагмент городской стены с воротами Святого Павла. Существует предположение, что в образе седого пожилого мужчины с бородой Мазолино изобразил императора Сигизмунда, при чьем дворе в Венгрии он побывал в середине 1420-х годов, и который впоследствии имел возможность увидеть сам алтарь [Braham, 1980, p.106].

Связанное как с готической традицией, так и с новыми веяниями, творчество Мазолино ярко характеризует живопись своего времени и оказало обширное влияние на становление итальянского Возрождения.

Алтарь работы Сассетты был заказан для оформления капеллы в Сиенском Дуомо в 1430-1432

D. Kolpashnikova *Interpretation of the Our Lady of the Snows Miracle by two Tuscan painters of the first half of the 15th century: Sassetta and Masolino da Panicale*

годах. Культ Богородицы Снежной был широко распространен среди сиенцев, посвятивших свой родной город Деве Марии и традиционно особо почитавших ее, в частности, возводя церкви, оратории и капеллы в честь чуда, произошедшего в Риме в 352 году. Тем не менее, заказчик алтаря, выполненного Стефано ди Джованни, руководствовался личными основаниями для выбора конкретного сюжета для молитвенного образа. Сама личность патрона нехарактерна для эпохи и представляет отдельный интерес. После смерти Турино ди Маттео, состоятельного сиенца, обладавшего почетной должностью надзирателя за строительством кафедрального собора и полагающимся ей титулом рыцаря, бездетной вдовой осталась Людовика Бертини, еще молодая аристократка. В соответствии с завещанием мужа, ей переходили практически все его богатства и права. Прежде всего, она выполнила последнюю просьбу супруга – оформила капеллу в Дуомо и заказала известному в Сиене художнику Стефано ди Джованни роспись алтаря. Прибегая к услугам наемных подрядчиков, Людовика обладала редкой для женщины в Италии XV века властью – независимая, образованная, она, посоветовавшись со своим духовником, сама определила посвящение алтаря чуду Богородицы Снежной, рассказывающем о том, как Дева Мария помогла римским патрициям направить свои средства во благо.

Сейчас алтарь хранится во Флоренции, перед этим побывав главным молитвенным образом в нескольких провинциальных тосканских храмах, что, к сожалению, оставило на нем следы разрушения живописного слоя из-за сырости. На основной панели, оформленной готическими переплетениями арок, изображены Богородица с Младенцем на троне в окружении святых и – вот очаровательная подробность, характерная для этой иконографии – рядом с троном стоят ангелы с подносами, на которых они, подобно драгоценности, держат небольшие горки снега. Один из них сосредоточенно скатывает обеими руками снежок. Тем самым, легко и, в то же время, совершенно ясно обуславливается посвящение алтаря Чуду Богородицы Снежной. Принято считать, что сам мотив формирования снежка в контексте конкретного религиозного сюжета был впервые создан Сассеттой [Christiansen etc., 1988, p. 207] и потом получил распространение в работах на аналогичную тему (например, в образе Богородицы Снежной кисти сиенца Маттео ди Джованни, 1477 года).

Пределла, состоящая из семи ячеек (хотя изначально Сассетта взялся уместить сюжет в пять эпизодов [Nicola, 1913, p. 282]), подробно повествовала об отдельных моментах истории, произошедшей в Риме в IV веке. Лишь три из них полностью сохранились, тогда как остальные позволяют только приблизительно восстановить изображенные на них сюжеты.

Дробление сюжета на отдельные эпизоды, каждому из которых уделено отдельное небольшое клеймо в предделе алтаря, позволяет заключить о сохранившемся средневековом подходе к алтарному образу. Первый фрагмент пределлы Сассетты посвящен явлению Богородицы патрицию во сне. Художник усложняет пространство проработкой сложной архитектуры дворца – многочисленные арки, профилированные колонны, пестрые плитки пола становятся нарядным обрамлением для сна Джованни Патрицио.

Об эпизоде «Чудесный снегопад на Эсквилинском холме» можно судить только по уцелевшей верхней половине изображения. На ней видно, как ангелы с золотистыми крыльями, резвясь и катаясь на облаках, посыпают мелкой снежной крупой поляну, выжженную августовским солнцем. Сцена «Видение папы Либерия», ввиду сохранности ячейки, позволяет лишь отметить, что покои Папы Римского в трактовке Сассетты украшены антикизирующими архитектурными деталями и мраморной скульптурой. Вероятно, художник обращался к своим представлениям об интерьерах античных дворцов, опираясь на собственный визуальный опыт – немногочисленные сиенские ренессансные палатки и готический кафедральный собор. Тема архитектурных декораций поднимается и в следующей ячейке пределлы, «Патриций рассказывает Папе о своем сне», также пострадавшей от времени, но все же позволяющей разглядеть роскошные залы папского дворца в интерпретации Сассетты. Наряды присутствующих при беседе соответствуют прихотям моды 1420-1430-х годов, что прослеживается в очертаниях плащей и высоких шапок.

Д.Д. Колпашникова *Трактовка сюжета «Чудо Богоматери Снежной» тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале*

«Папа Либерий очерчивает план церкви» – эта ячейка небезукоризненной сохранности представляет особый интерес. Тесный круг зрителей окружает периметр будущей базилики, появившийся на земле благодаря августовскому снегопаду. Сассетта, чтобы сделать снег более впечатляющим и искристым, накладывал тонкий слой белой краски поверх серебряной фольги, которая потемнела за века. Два ритма складок – мелких частых и вертикальных, будто гофрированных, и более плавных, тягучих складок верхней одежды – передают атмосферу взволнованности, беспокойное движение толпы зрителей. Большинство из них, несмотря на важность момента, погружены в свои дела – споры, обсуждения, отвлекающие их от события, даже драки – и только двое в правом углу неотрывно следят за происходящим: разделенные священником супруги-патриции, будущие патроны Санта Мария Маджоре. Женщина в серых одеждах – персонализация донны Людовики, заказчицы алтаря, что подтверждает и скромность ее костюма, ведь как известно, Людовика Бертини поддерживала орден францисканцев [Israëls, 2003, p. 33]. Логично предположить, что рядом с ней, изумленно раскинувшей руки, стоит ее духовник, выступавший в качестве доверенного лица и советника вдовы. По его правую руку, также во францисканском одеянии, Сассетта, как предполагает М. Израэлс, изобразил Турино да Маттео, тем самым материализовав идею заказчицы о том, что алтарь Богоматери Снежной – ее совместный с мужем вклад в имущество церкви.

Фрагмент, посвященный возведению церкви, привлекает внимание сложными ритмами – динамичные движения тел рабочих перекликаются с клубящимися лоскутами облаков. Задумчивый патриций надзирает за строительными работами. В его образе следует искать смелое и удачное отображение личности супруга Людовики, служившего операйо, то есть главным прорабом Сиенского Дуомо. Небо с легкими, пушистыми облаками и хорошо просматриваемый пейзаж с холмами и лесами (тот же, что и на предыдущей ячейке, но более отчетливый и заметный) – природный второй план делает эту необычную жанровую, даже грубоватую, сцену более поэтичной. Крайняя правая ячейка пределлы, на которой изображено освящение церкви, сохранилась лишь на две трети. Небо здесь становится торжественно безоблачным. Интересны ракурсы, которые использует Сассетта при изображении процессии, следующей в храм. На очень небольшом формате он выстраивает условную, но тяготеющую к натуроподобию перспективу, вносит динамическое разнообразие благодаря резкому повороту фронта-заказчика церкви.

Сассетта объединял разобщенные ячейки пределлы не только общей линией горизонта, а некоторые – и одним и тем же пейзажем, показанным в разных погодных условиях, но и при помощи колорита. Особенно это заметно в перекликающихся оттенках костюмов среди как духовных, так и светских лиц. Оттенки красного, которые использовались художником как связующая нить между ячейками и сюжетами, сизо-голубой цвет, присутствующий в каждом из фрагментов пределлы, помогают воспринимать ее более целостно.

Ключевой эпизод истории (разметка плана будущей церкви папой Либерием), отображенный Сассеттой на пятой ячейке пределлы, а Мазолино – на центральной панели алтаря Колонна, заслуживает отдельного внимания. Очевидны различия между работами – масштаб заказа, формат (33x29 см. у Сассетты и 144x76 см. у Мазолино), статус художников. Куда более интересной темой представляются сходства между этими частями двух алтарей. Исследователи нередко сравнивают стиль Сассетты с искусством реформатора-Мазаччо, что несколько смело. Гораздо более обоснованным может быть сопоставление художественных приемов Стефано ди Джованни с принципами Мазолино да Паникале.

Оба художника тяготели в своем творчестве к наследию позднего треченто. Оба имели представление как о готической художественной культуре, так и о новых приемах в построении композиций. Джон Поуп-Хеннесси отмечал, что именно в алтаре Богоматери Снежной у Сассетты у фигур «руки свободны от тела» [Pope-Hennessy, 1956, p. 369], то есть позы трактованы более реалистично – вполне в соответствии с флорентийской традицией. В творчестве художника данный алтарь является наиболее проработанным с точки зрения перспективы и наиболее флорентийским

D. Kolpashnikova *Interpretation of the Our Lady of the Snows Miracle by two Tuscan painters of the first half of the 15th century: Sassetta and Masolino da Panicale*

по своему характеру, пронизанным духом нового времени. В то же время, совершенно очевидно влияние готицизирующего круга художников, которое испытал Сассетта. Он был знаком с работами Лоренцо ди Монако и посетившего Сиену в 1425 году Джентиле да Фабриано. Сассетту, носителя сиенской живописной традиции, тяготеющей к ретроспективности, за его «наиболее радикальный эксперимент в области реалистической живописи» [Christiansen ect., 1988, p. 63] называют «первым сиенцем, почувствовавшим новый воздух Флоренции» [Pope-Hennessy, 1939, p. 158].

Как отмечал Кеннет Кларк, стиль Мазолино, когда он не впадал в зависимость от художественного языка Мазаччо, можно назвать близким традиции, связанной с интернациональной готикой [Clark, 1951, p. 343]. Несмотря на его несомненное владение новыми художественными принципами и свободное совмещение прогрессивных и традиционных приемов в его произведениях, Мазолино да Паникале все же тяготел к готической утонченности линий.

Примечательно, что в трактовке Мазолино сюжет обрел простую, несколько простодушную трактовку театральной сцены, замершего чуда с сахарно поблескивающими снежинками, тогда как у Сассетты чудо показано более бытовым событием. Линия горизонта проходит примерно по середине доски, и четко виден контраст между безбрежным живописно проработанным небом и землей, на которой бурлит жизнь, а люди ведут себя так, как им и свойственно при виде поразительного: шепчутся, озадаченно обсуждают произошедшее и следят за тем, как папа с усилием прорывает границы фасада церкви. Мазолино, в свою очередь, трактует движения папы Либерия как более легкие, почти куртуазно непринужденные. В деловитой, жанровой сцене Сассетты терялось бы ощущение чуда, если бы не одна деталь: крест, поднимающийся над толпой в небо, напоминающий о подлинном значении события.

В работах обоих художников присутствует характерное для искусства Ренессанса «осовременивание» исторического сюжета – перенесение его в реалии их времени, облачение персонажей в наряды, модные в 1420-1430-е годы, и включение портретных обликов своих современников. При этом стоит отметить, что Мазолино предложил более сглаженный и идеализированный вариант «актуализации» событий благодаря абстрактной архитектурной декорации, тогда как Сассетта более увлеченно занимался бытописанием, для него детали его времени становились не просто способом украсить работу, но внести дополнительное повествование (например, в сцене строительства собора он изобразил в образе прораба почившего супруга заказчицы алтаря Людовики – и на нем не традиционный для его должности берет с беличьим мехом, а модная шляпа маззоккьо, так как он в свое время, действительно, категорически отказался носить предписанный ему головной убор). Художники демонстрируют разницу между готической сказкой и былью.

Мазолино свободно пользовался широкой палитрой оттенков – нежных, как в драгоценной книге с миниатюрами. Облака у него плывут по золотым небесам, напоминающим золотофонные иконы периода треченто. Сассетта сдержанно пользовался цветом, посвящая пределу контрасту светлой, охристо-карминной земли и небес, в изобретательности изображения которых он будто бы соревновался сам с собой.

Живописная традиция, заложенная художниками начала XV века и связанная с интерпретацией чудесного сюжета, впоследствии имела отражения в изобразительном искусстве и народной культуре Италии, проявляющиеся и в наши дни. Каждое 5 августа на богослужениях в храмах, имеющих посвящение Богородице Снежной, принято осыпать верующих лепестками белых цветов – подобно снегу в IV веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве / В.Н. Лазарев. – Москва, Искусство, 1979.
2. Braham A. The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece // The Burlington Magazine, Vol. 122, No. 923 (Feb., 1980). – Pp. 106-112.

Д.Д. Колпашникова *Трактовка сюжета «Чудо Богородицы Снежной» тосканскими художниками первой половины XV века: Сассетта и Мазолино да Паникале*

3. Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. *Painting in Renaissance Siena. 1420-1500*. – New York, 1988. – 371 с.
4. Clark K. An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore, Rome // *The Burlington Magazine*, Vol.93, No. 584 (Nov., 1951). – Pp. 340-345.
5. Israëls M. *Sassetta's Madonna della Neve. An image of patronage*. Primavera Pers – Leiden, 2003.
6. Nicola de, G. *Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432* // *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 23, No. 125 (Aug., 1913). – Pp. 276-279, 282-283.
7. Pope-Hennessy J. *Sassetta*. – London, Phaidon, 1939.
8. Pope-Hennessy J. *Rethinking Sassetta* // *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings (Oct., 1956). – Pp. 365-380.
9. Roberts P.L. *St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece* // *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 986 (May, 1985). – Pp. 292-297.

REFERENCES

1. Braham, A. The Emperor Sigismund and the Santa Maria Maggiore Altar-Piece in *The Burlington Magazine*, Vol. 122, No. 923 (Feb., 1980), pp. 106-112.
2. Christiansen K., Laurence B. Kanter, Strehlke C.B. *Painting in Renaissance Siena. 1420-1500*. New York, 1988.
3. Clark, K. An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria Maggiore, Rome in *The Burlington Magazine*, Vol.93, No. 584 (Nov., 1951), pp. 340-345.
4. Israëls, M. *Sassetta's Madonna della Neve. An image of patronage*. Primavera Pers – Leiden. 2003.
5. Lazarev V. *Nachalo rannego Vozrozhdenija v ital'janskom iskusstve* [The beginning of the Early Renaissance in the Italian Art]. Moscow, 1979.
6. Nicola de, G. *Sassetta between 1423 and 1433-II: The Madonna della Neve of the Duomo, Siena, 1430-1432* in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 23, No. 125 (Aug., 1913), pp. 276-279, 282-283.
7. Pope-Hennessy, J. *Sassetta*. London, 1939.
8. Pope-Hennessy, J. *Rethinking Sassetta* in *The Burlington Magazine*, Vol. 98, No. 643, Italian Paintings and Drawings (Oct., 1956), pp. 365-380.
9. Roberts P.L. *St Gregory the Great and the Santa Maria Maggiore Altar-Piec*. in *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 986 (May, 1985), pp. 292-297.