

На правах рукописи

Старкова Мария Валерьевна

**Монументальная живопись Марке второй половины XV века: типология и  
иконография**

Специальность 17.00.04. –

изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2009



### ***Предмет исследования***

Диссертационное исследование посвящено памятникам монументальной живописи центрального региона области Марке (Марок)<sup>1</sup> второй половины XV в., которые рассматриваются в контексте общего процесса становления новой художественной системы Раннего Возрождения. Учитывая, что вторая половина XV в. явилась периодом расцвета местной ренессансной живописной традиции в Марке, то выбранный объект исследования наиболее ярко и показательно демонстрирует ключевые характеристики местной живописной традиции и их место в общем процессе. Целенаправленное обращение к фресковым произведениям Марке обусловлено тем, что именно монументальная живопись оказалась наиболее подходящей сферой для воплощения основных художественных достижений местных мастеров. Памятники монументальной живописи Марке периода кваттроченто не только наглядно демонстрируют главные стилистические характеристики местной живописи и специфику патронажа (в особенности синьориального), но и наиболее отчетливо (по сравнению с другой живописной продукцией и скульптурой региона) выявляют ключевые особенности восприятия локальной традицией новых и ведущих тенденций Ренессанса. Вследствие этого, данное исследование затрагивает не только малоизученный на настоящий момент художественный материал, но и целый ряд более широких проблем и частных вопросов, важных для понимания процесса формирования и развития искусства и культуры Раннего Возрождения в Италии в целом.

### ***Актуальность темы***

Актуальность выбранного предмета исследования определяется прежде всего его недостаточной изученностью как в российской, так и в зарубежной историографии. Живописные памятники Марке особенно второй половины XV в. ещё не составили предмет для самостоятельных исследований, а отдельно проблема монументальной живописи в области вообще ещё не рассматривалась. Между тем, аспекты художественной продукции центрального региона Марке в контексте общего развития искусства кваттроченто начинают привлекать все больше внимание исследователей, что подтверждает включение местных произведений в такие

---

<sup>1</sup> Вместо также принятого в русском языке определения «области Марок», здесь и далее мы используем несклоняемое и фонетически эквивалентное итальянскому названию области – «Марке» (в соответствии с изд.: Словарь современных географических названий / Под общ. ред. акад. В. М. Котлякова. Екатеринбург, 2006), когда речь идет о данной области в целом, и склоняемое существительное «марка» (или «марки» во множественном числе) – когда речь идет о непосредственных территориальных единицах (например, «Марка Камерино»).

недавние крупные художественные проекты, как выставки, посвященные Андреа Мантеньи (2008–2009 гг.) в Лувре, Джентиле да Фабриано (2006 г., Фабриано), Фра Карневале и Пьеро делла Франчески (музей Метрополитен, 2005 г.) и другие.<sup>2</sup> Учитывая общую направленность развития современной историографии по искусству Раннего Возрождения, а также всю сложность и разнообразие культурной среды кваттроченто, в настоящее время представляется необходимым более углубленное изучение художественного наследия так называемых «малых центров» различных регионов Италии XV в..

Ещё малоисследованные на сегодняшний день местные памятники искусства подобных «малых центров» представляют собой важный материал для создания более всеобъемлющей картины художественной жизни эпохи и демонстрируют существование множества разнообразных примеров развития нового ренессансного художественного языка и путей решения своеобразного диалога между местными художественными системами и ведущими достижениями крупных и влиятельных центров итальянского искусства Раннего Возрождения. Искусство центральной территории современного региона Марке в данном контексте составляет особенно яркий и богатый материал для исследования. Рассматриваемая территория, включающая владения синьории Варано, которая контролировала в силу географического положения стратегически важные торговые пути и пути культурного общения между Севером и южными регионами, западными центрами Италии и Ближним Востоком, оказалась открыта одновременно целому ряду разнообразных влияний, ключевых для понимания культурного и художественного развития Ренессанса в целом. Через эти земли проходили не только одни из основных торговых путей Италии, но и многолюдные маршруты паломничества, как, например, к святыне «святого Дома» Марии в Лорето. Столь стратегически выгодное географическое расположение, а также удачная политика синьории Варано, обеспечили экономическое процветание региона в XV в., совпавшее с расцветом местной художественной и гуманистической традиции. Как следствие, первые памятники, выполненные безоговорочно в соответствии с «новым стилем» Возрождения (и даже соотнесенные в ранней историографии с влияниями Пьеро делла Франчески), создаются местными мастерами уже в 1440-е гг. – то есть фактически одновременно с достижениями ведущих мастеров Возрождения в

---

<sup>2</sup> From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master / ed. K. Christiansen. New Haven, London, 2005; Gentile da Fabriano and the Other Renaissance / ed. L. Laureati, L. Mochi Onori. Milan, 2006; Mantegna. Exhibition catalogue / ed. G. Agosti, D. Thiébaud. Paris, 2008.

крупных центрах (и с наиболее ранними произведениями прославленного мастера из Сансеполькро).

Таким образом, художественная продукция Марке второй половины XV в. является одним из любопытных примеров развития нового ренессансного художественного стиля за пределами ведущих центров Италии, наглядно свидетельствует о разнообразии и многогранности раннего Ренессанса и составляет на сегодняшний день одну из актуальных тем в изучении общей истории кваттроченто.

### ***Степень научной разработанности темы***

Проблематика искусства области Марке в целом представляется малоизученной. В сводных трудах еще не рассматривались отдельно ни местная художественная продукция второй половины XV в., ни проблема монументальной живописи Марке. В целом монументальная живопись представляется на данный момент наименее исследованной сферой искусства области, несмотря на её ключевую роль в распространении ренессансного стиля на данной территории.

Наиболее важные публикации по искусству региона были осуществлены в начале 2000-х гг., после проведенных тщательных реставрационных и исследовательских работ.<sup>3</sup> Однако даже эти последние издания, привносящие много нового в историю искусства Марке, носят прежде всего «ознакомительный» характер с ещё малоисследованным художественным наследием области. На данный момент перед исследователями всё ещё стоит задача оценки и осмысления собранного фактического материала, а также его уточнения и дальнейшего, более фундаментального исследования уже в контексте общего культурного развития зрелого кваттроченто.

***Цель исследования*** – проследить основные особенности монументальной живописи Марке зрелого кваттроченто, выявить содержательное и формальное своеобразие рассмотренных памятников, показать их типологическую и иконографическую индивидуальность, осветить наиболее важные тенденции и явления в регионе с точки зрения формирования новой художественной системы Ренессанса.

---

<sup>3</sup> См. прим. № 9 в наст. публикации.

Для полноценного раскрытия темы были поставлены следующие **основные задачи исследования**:

– изучить весь возможный и доступный свод известных на сегодняшний день многочисленных и разрозненных (зачастую фрагментарно сохранившихся) памятников монументальной живописи области Марке и отобрать для более пристального исследования наиболее ключевые произведения, демонстрирующие своеобразие местной живописной традиции и реакцию местных художников на важные художественные открытия эпохи;

– организовать собранный материал по основополагающим типологиям памятников и раскрыть специфику каждой из рассматриваемых типологий;

– проанализировать иконографические особенности памятников монументальной живописи, расшифровать их детали, а также выявить новые тенденции, как в иконографии, так и в сюжетно-предметной основе произведений и их связь с общим художественным контекстом эпохи;

– выявить изменения в художественном развитии области внутри выбранного нами периода и обозначить основные хронологические этапы этих изменений;

– выявить важнейшие источники влияний в регионе и показать своеобразие местной художественной традиции по сравнению с художественной продукцией соседних территорий;

– обозначить принципиальные художественные особенности памятников монументальной живописи в контексте развития того или иного центра Марке и творческой биографии отдельного мастера.

**Методика исследования** носит комплексный характер, и в ней сочетается несколько подходов, что продиктовано характером выбранного материала и вышеозначенных задач исследования. С одной стороны, большое значение имело применение историко-культурного метода, что позволило с большей четкостью обозначить художественную и, шире, культурную специфику периода, к которому принадлежат конкретные памятники. С другой стороны, примененный нами формально-стилистический анализ позволил выявить общие характеристики в развитии искусства рассматриваемой территории, а также зафиксировать основные этапы изменений и ключевые источники влияний, своеобразие и новаторство метода отдельных мастеров. На предварительном этапе исследования существенная роль была отведена анализу письменных материалов и источников, многие из которых хотя и опубликовывались в изданиях начиная с XIX в., тем не менее, являются

малодоступными для широкого читателя, так как находятся в собраниях местных библиотек. Эта работа в фондах местных библиотек Марке помогла собрать сведения о большом количестве разнообразных памятников монументальной живописи, об истории и характере мест их первоначального расположения, о биографии мастеров, их создавших, что было необходимо для предпринятого нами типологического и иконографического обобщения этого конкретного материала. Наконец, трактовка семантики произведений и их иконографических особенностей дала возможность разрешить ряд частных вопросов, связанных с функцией и программой памятников, а также определения в ней роли заказчика или самого мастера. Совмещение этих методов позволило нам, основываясь на анализе конкретных произведений, рассмотреть обозначенные «частные» вопросы в контексте более широких и ключевых проблем общего художественного развития кваттроченто.

**Основой исследования** послужило, прежде всего, изучение самих памятников местной монументальной живописи, чему содействовали гранты Института итальянской культуры в Москве и грант Института Курто в Лондоне, частично финансирующие исследования и путешествия в Марке в 2002, 2003, 2006 и 2007 гг.. Также были исследованы алтарные образы периода кваттроченто, созданные в Марке, но находящиеся в различных музеях мира, включая собрания Национальной галереи в Лондоне и галереи Уолтерс в Балтиморе. В ходе работы над диссертацией были изучены архивные и библиотечные фонды Марке, включая: *Biblioteca del Consiglio regionale delle Marche* (Ancona); *Biblioteca Valentiniana* (Camerino); *Biblioteca del Dipartimento di scienze storiche, documentarie, artistiche e del territorio* (Università di Macerata); *Biblioteca Statale* (Macerata); *Biblioteca Comunale "Mozzi-Borghetti"* (Macerata), *Biblioteca Comunale* (Sarnano) и другие. Наконец, в процессе изучения современных исследований по истории искусства Раннего Возрождения, оказались необычайно полезными материалы в таких библиотеках, как библиотека Варбургского Института в Лондоне, библиотека Уатсон музея Метрополитен в Нью-Йорке и Нью-Йоркская публичная библиотека.

### **Структура исследования**

Работа состоит из предисловия, введения, решающего задачи проблемно-историографического очерка, двух глав, заключения и библиографии. Введение, основные главы и заключение сопровождаются сносками и примечаниями, которые

помещаются внизу страниц основного текста. Первая глава состоит из двух разделов, вторая – из четырех. При этом разделы второй главы состоят из нескольких тематических подразделов-параграфов (первый, третий и четвертый разделы – из трех параграфов, второй – из четырех).

В целом рассматриваемый материал организован по типологии памятников монументальной живописи, что позволило выявить наиболее характерные общие черты не только в творчестве отдельных художников, но и в произведениях, создаваемых в разных художественных центрах Марке (Камерино, Сансеверино, Фабриано и др.), которые до последнего времени освещались в литературе преимущественно по отдельности, но были тесно связаны между собой как политически, так и в сфере распространения художественных заказов. Произведения были проанализированы в соответствующих главах диссертации, посвященных светской (первая глава) и религиозной (вторая глава) монументальной живописи области. Это дало возможность подчеркнуть как роль светского и синьориального заказа в распространении и утверждении новых эстетических ценностей эпохи, так и остановить более детальное внимание на специфике местных церковных заказов. Разделение второй главы диссертации на тематические разделы позволило на примере каждой из типологий памятников рассмотреть наиболее актуальные темы в местной религиозной живописи: проблемы частного заказа и росписи фамильных капелл, августинского и францисканского патронажа на территории синьории Варано, тему *sacra conversazione*, основные проявления культа Мадонны в регионе, а также культы наиболее важных и популярных местных святых (св. Николай Толентинского, св. Антония Великого, св. Себастьяна и св. Роха), традицию создания придорожных эдикул и массовую продукцию вотивных образов, наиболее значительные сохранившиеся примеры доминиканского и бенедиктинского заказа и иллюзионистической монументальной декорации сакрального интерьера.

### ***Научная новизна исследования***

В диссертации впервые подробно и тщательно изучаются основные проблемы монументальной живописи Марке зрелого кваттроченто, типология и иконография её памятников, как и их место в общем развитии искусства Раннего Возрождения. В результате проделанного исследования не только более отчетливо выявляются особенности местной живописной традиции, предпочтений заказчиков и преобладающих культовых практик, но и становятся более ясными многие закономерности общего художественного развития кваттроченто за пределами

ведущих центров Италии и, в частности, художественно-культурные взаимосвязи центрального региона Марке и таких центров, как Флоренция, Перуджа, Падуя и Венеция.

***Практическая значимость работы*** состоит в возможности использования ее материалов и выводов историками искусства и культуры, в научно-исследовательской и музейной практике, а также в педагогической деятельности. В частности, собранный фактический и теоретический материал, а также предложенные выводы могут быть использованы для дальнейших специальных исследований как по проблемам искусства Марке, так и ренессансной культуры Италии в целом. Также, отдельные положения диссертации могут быть включены в материалы лекционных курсов, посвященных культуре и искусству эпохи Возрождения.

#### ***Апробация работы***

Ключевые положения и разделы диссертации получили отражение в ряде публикаций в научных изданиях и сборниках, а также докладов на научных конференциях. Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры Всеобщей истории искусства Исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

#### ***Содержание работы***

В ***Предисловии*** раскрывается предмет и актуальность исследования, объясняется его цель, выявляется слабая степень научной разработанности темы, формулируются промежуточные и основные задачи диссертации, а также более подробно раскрываются основные положения и понятия выбранного предмета исследования. Так, в первом параграфе Предисловия рассматривается проблема использования понятий «центр» и «периферия» в предшествующей историографии. Во втором параграфе поясняются проблемы использования современной географической терминологии и, в частности, специфика использования термина «**искусство Марке**» как в предшествующей историографии, так и в настоящем диссертационном исследовании. Оговаривается, что в центре внимания настоящего исследования оказываются лишь центрально-западные территории области (включая Камерино, Сансеверино, Фабриано и др.), а для краткости изложения рассматриваемый регион называется не «центральным районом области Марке», а просто «Марке», что во многом следует уже сложившейся традиции в

историографии по искусству региона.<sup>4</sup> Тем не менее, подчеркивается определенная условность подобного подхода и более подробно, в следующем параграфе Предисловия, оговариваются **географические границы** предмета исследования. Поясняется, что диссертационное исследование сосредоточено на территориях, которые на разных исторических этапах ассоциировались преимущественно с «Маркой Камерино» (*Marca Camerinese*), но также включают и другие близлежащие с Камерино города. Подобные границы выбранных территорий для исследования вполне оправданы не только географической близостью этих центров и особенностью их исторического развития, но и относительной целостностью их художественной продукции, обусловленной активными контактами и взаимовлияниями между этими городами. Подчеркивается, что при данном подходе современные границы протяженной с севера на юг административной области Марке и её провинциальных областей играют незначительную роль. Более того, топографические особенности местного ландшафта Апеннинских гор во многом обусловили траекторию активных в то время маршрутов и путей сообщения, что определило и общую направленность преобладающих контактов на рассматриваемой территории. Так, например, ключевые маршруты проходили именно с запада на восток, а не с севера на юг. Поэтому в контексте культурного развития рассматриваемых центрально-западных городов Марке соседние умбрийские центры играют бóльшую роль, чем более северные или южные территории современной области Марке. Это неизбежно отразилось и на художественной продукции данного региона и определило её специфику (что, в частности, показывается в основном тексте диссертации на примере творчества активного в Марке умбрийца Никколо Алунно или, наоборот, активно работавшего на территории Умбрии живописца Паоло да Виссо). При этом художественное развитие таких центров, как Урбино, Пезаро или юго-восточных городов Марке, как Асколи (Пичено), составляют в силу специфики своего развития качественно другую историю и предмет для самостоятельных исследований. В подразделе Предисловия, носящем название **«Художественная среда Урбино и местная живописная традиция Марке»**, также отдельно обосновывается исключение изучения общих проблем художественного наследия Урбино из рамок предпринятого в данной работе изучения местной живописной продукции центрального региона Марке.

---

<sup>4</sup> См., например: *Zampetti, P. La pittura marchigiana del Quattrocento. Milano, 1969.*

В следующем подразделе Предисловия поясняется выбор **хронологических границ** предмета исследования и делается вывод, что памятники Марке второй половины XV в. имеют ряд отличительных особенностей и также являются одним из ярчайших достижений в истории искусства области. С начала регентства в Камерино в 1443 г. Елизаветы Малатеста, вдовы Пьерджентиле да Варано, начинается наиболее благоприятный период существования династии Варано и синьории в целом, и появляются первые местные работы, выполненные всецело в соответствии с новым «ренессансным стилем». В свою очередь момент завершения выбранного периода условно определяется рубежом XV – XVI вв., когда выявляются другие кардинальные изменения в культурной и исторической жизни эпохи, отчетливо заметные на художественном материале на территории области. Конец периода удачного правления Джулио Чезаре настал в 1502 г., когда синьория Варано (вместе с самим синьором и его сыновьями Винченцо, Аннибале и Пирро) пала в результате военной кампании сына папы Александра VI – Чезаре Борджиа. Всё это привело к временному, но заметному снижению уровня самостоятельности художественного развития местной традиции и обозначило, таким образом, очевидный рубеж рассматриваемого периода.

Во **Введении**, носящем название «Проблемы искусства области Марке второй половины XV в.. Историографический обзор», выявляются общая направленность и основные особенности в истории изучения искусства области. Несмотря на то, что искусство XV в. региона Марке представляется в целом малоизученным, можно констатировать, что эта тема, тем не менее, привлекала внимание многих ведущих специалистов на протяжении последних 150 лет. В водной части работы приводится обзор как общих трудов по искусству Возрождения, затрагивающих проблемы искусства Марке, так и более специализированных исследований по данному предмету. В целом, выделяется три основных периода в изучении художественной продукции области. «Первый» период охватывает литературу до Второй Мировой войны, когда искусству XV в. на территории Марке уделялось внимание главным образом в сводных фундаментальных работах, посвященных Ренессансу. В этот же период создаются первые общие монографии по проблеме<sup>5</sup>, заложившие основы для дальнейшего детального изучения искусства Марке. Их появление было бы

---

<sup>5</sup> Прежде всего следует назвать: *Ricci, A.* Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona. Macerata, 1834. vols. I-II; *Serra, L.* L'arte nelle Marche. Roma, 1929, 1934. vols. I-II; *Colasanti, A.* Italian Painting of the Quattrocento in the Marches. Florence-Paris, 1932.

невозможным без общего исследовательского подъема в области изучения итальянского Ренессанса конца XIX – начала XX вв., обусловленного всеохватывающей деятельностью таких ученых, как А.Н. Бенуа, П.П. Муратов, Дж. Б. Кавальказелле, Адольфо и Лионелло Вентури, Р. Ван Марль, Б. Бернсон и других. Все эти авторы обращались к художественному наследию Марке главным образом в своих общих фундаментальных трудах по искусству Возрождения.<sup>6</sup> Во Введении к диссертации делается вывод, что основной проблемой теоретического характера в трудах конца XIX – первой половины XX вв. был вопрос о признании роли художественного наследия области Марке и определение проблематики «искусства Марке» в целом в качестве самостоятельного предмета исследования. Эта проблема более детально рассматривается и на примере более поздних трудов по искусству региона, созданных в рамках следующего, «второго» периода историографии и включающих, прежде всего, публикации Ф. Дзери, Р. Лонги и П. Дзампетти начала 1960-х гг.<sup>7</sup>, а также важные монографии Джузеппе Виталини Саккони 1968 г. «Живопись Марке. Школа Камерино» (*La pittura marchigiana. La scuola camerinese*) и П. Дзампетти 1969 г. «Живопись Марке кваттроценти» (*La pittura marchigiana del Quattrocento*).<sup>8</sup>

Наиболее значимые изменения в историографии искусства Марке произошли на следующем этапе – в начале 2000-х гг., когда было организовано несколько масштабных выставок, и была сделана попытка собрать фактические сведения и иллюстрации памятников в крупные (и, как следствие, более доступные) публикации и каталоги. Тогда же, в ходе исследовательских (и, особенно, технологических и архивных) работ, связанных с подготовкой выставочных проектов и каталогов, были пересмотрены некоторые важные вопросы, касающиеся датировок и атрибуций. Это привело к существенным изменениям общей картины развития искусства области. В итоге, именно изданные в 2001–2003 гг. четыре каталога в издательстве «Federico

---

<sup>6</sup> *Cavalcaselle, G. B.; Crowe, J. A.* A History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century, London, 1864–1866, vols. II – III; *Berenson, B.* The Central Italian Painters of the Renaissance, New York–London, 1897 (а также 1909); *Venturi, A.* Storia dell' arte Italiana. Milano, 1911–1913, Vols. V, VII, (1 – 2); *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов, СПб., 1912. [Т.] 1. (Или переиздание с современным написанием: *Бенуа А.Н.* История живописи всех времен и народов. СПб., 2002. Т. 1.); *Venturi, L.* A traverso le Marche, L'Arte, XVIII, 1915. P. 1–28, 172–208; *Муратов, П.П.* Образы Италии. [1912–1924] / Редакция, комментарии и послесловие В.Н. Гращенкова. М., 1993–1994. Т. II–III; *Berenson, B.* Italian Pictures of the Renaissance, Oxford, 1932; *Marle, R. van.* The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague, 1934, Vol. XV.

<sup>7</sup> *Zeri, F.* Cinque schede su Carlo Crivelli // *Arte Antica e Moderna*, 1961. P. 158-176; *Zampetti, P.* Due dipinti, la filologia e un nome. Torino, 1961; *Longhi, R.* Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica del 1961 // *Paragone*, XIII, n. 145, 1962. P. 7-21 и др..

<sup>8</sup> *Vitalini-Sacconi, G.* La scuola camerinese. Trieste. 1968; *Zampetti, P.* La pittura marchigiana del Quattrocento. Milano, 1969.

Motta Editore», а также последующие каталоги выставок «От Филиппо Липпи до Пьеро делла Франческа: Фра Карневале и становление ренессансного мастера» (Милан, Брера и Нью-Йорк, Метрополитен, 2004–2005) и «Джентиле да Фабриано и другой Ренессанс» (Фабриано, 2006), являются на сегодняшний день наиболее полным, аргументированным и полноправным источником по искусству региона XV в..<sup>9</sup> Тем не менее, во Введении отмечается отсутствие на сегодняшний день обобщающих трудов по искусству Марке зрелого кваттроченто и делается вывод, что местная живописная традиция региона освещалась либо в узко специализированных научных статьях, либо в каталогах (и монографиях, напоминающих по структуре каталоги), и ещё нуждается в основательном теоретическом осмыслении и иконографическом исследовании.

### **Глава I. Светская монументальная живопись области Марке. Росписи в Палаццо Дукале в Урбино и в Палаццо Дукале в Камерино: тема *uomini famosi* и прославления владельца**

Первая глава посвящена двум фресковым циклам, украшавшим резиденции синьоров Федерико да Монтефельтро и Джулио Чезаре да Варано и рассмотренным в отдельных разделах. Важно, что оба цикла являются единственными сохранившимися примерами живописной декорации палаццо синьоров, созданными местными мастерами Марке. Так, дошедшая до нас комплексная фресковая декорация знаменитого Палаццо Дукале Федерико да Монтефельтро (в так называемых «покоях Июлы») – была выполнена местным мастером из Камерино, возможно, участвовавшим и в несколько более поздних росписях Камеринского дворца. Обе декорации были созданы в ранний период одиночного правления синьоров – предположительно, после заключения брака Федерико с Баттистой Сфорца в 1459 г. и после обретения Джулио Чезаре (укрепившим положение семьи в 1451 г. браком с Джованной Малатеста, дочерью Сиджизмондо) статуса полноправного правителя Камерино в 1464 г.. Именно в это время оба синьора начинают перестраивать собственные Палаццо Дукале и другие свои резиденции в соответствии с новыми вкусами эпохи и украшают их комплексными декорациями, посвященными, прежде всего, теме прославления владельца и его «благочестивого

---

<sup>9</sup> I Pittori del Rinascimento a Sanseverino / a cura di V. Sgarbi. Milano, 2001; Il Quattrocento a Camerino: Luce e prospettiva nel cuore della Marca / a cura di A. De Marchi, M. Giannatiempo López. Milano, 2002; Pittori a Camerino nel Quattrocento / a cura di A. De Marchi. Jesi, 2002; I da Varano e le Arti a Camerino e nel territorio / a cura di M. Paraventi, Camerino, 2003; From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master / ed. K. Christiansen, New Haven – London, 2005; Gentile da Fabriano and the Other Renaissance / ed. L. Laureati, L. Mochi Onori. Milan, 2006.

рода». Таким образом, оба цикла, несмотря на свою фрагментарную сохранность, представляют собой важный источник в истории развития вкусов и предпочтений синьоров Урбино и Камерино, а также живописной традиции Камерино третьей четверти XV в..

Фрагментарно сохранившиеся росписи в Палаццо Дукале в Урбино (**раздел I.1.**) были выполнены местным художником Джованни Боккати из Камерино (Джованни ди Пьерматтео Боккати [да Камерино]) в т.н. жанре «Знаменитые мужи» («*uomini famosi*»). В результате детального рассмотрения, как программы цикла, так и особенностей его художественного воплощения, в диссертации показано, что данные фрески ещё близки некоторым архаизирующим художественным принципам, но несут в себе и явные черты новой художественной эстетики, очевидно воспринятой Боккати во время пребывания во Флоренции и Падуе. В разделе приводится обзор патронажной деятельности Федерико в ранний период правления и оспаривается мнение о его «меньшей просвещенности» на момент создания росписей Боккати. Напротив, фрески создавались сразу после перестройки дворца приглашенными флорентийскими и эмильскими архитекторами и скульпторами. Исходя из обзора скульптурного декора «покоев Иолы», делается вывод, что уже к моменту создания росписей Боккати система декорации Палаццо Дукале включала в себя некий набор образов и эмблем, апеллирующих к теме «универсального знания» и провоцирующих зрителя на «упражнения памяти» и воображения – то есть те новаторские принципы последовательной гуманистической декорации, которые будут несколько позднее наиболее ярко воплощены в студиолах герцога в Урбино и Губбио. Соответственно и программа росписей, что очевидно, несмотря на их скудную сохранность, активно взаимодействует со скульптурным убранством «покоев Иолы» и тем самым ярко выявляет специфику культурных ориентиров Федерико в ранний период правления.

В результате анализа программы росписей и обзора истории жанра «*uomini famosi*» в монументальной живописи, очевидно, что с одной стороны, декорация обнаруживает преимущество североитальянской традиции воплощения темы «знаменитых мужей – воинов», со свойственной ей открытой и наглядной идеей прославления синьора и его военных подвигов. С другой – во всем убранстве комнаты прослеживается четкая ориентация на принципы флорентийской культуры, с её явной и последовательной антикизированнойностью, приверженностью идеалам республиканского Рима и, наконец, неразрывностью со словом, гуманистическими

текстами. Отсюда делается вывод, что декорация опирается на традицию изображения прославленных героев античности, введенную ещё в 1360–1370-е гг. Франческо Петрарка в росписях Палаццо Каррара (где также встречается изображение и Брута, и Горация Коклеса), а включение в неё семнадцати известных воинов античности также говорит о расширении программы «двенадцати цезарей» и подтверждает, что прямым или опосредованным источником могло служить именно сочинение Петрарки, а не другой столь же популярный в это время классический текст Светония. Известно, что сочинения Петрарки (как на латинском, так и на итальянском языке) были достаточно широко представлены в знаменитой библиотеке Федерико да Монтефельтро, восхваленной ещё Веспасиано да Бестиччи за полноту собрания. Показательно и то, что несколько позднее создания фресок в «самега риста», дверные (или в буквальном смысле «триумфальные») проемы в урбинском палаццо были украшены панелями с интарсиями, иллюстрирующими аллегорическую поэму «Триумфы» (*Trionfi*) Петрарки.

Таким образом, наличие в росписях изображений Гая Муция Сцевола и Горация Коклеса (и, возможно, Камилла или Брута) и ориентация на сочинение Петрарки дает возможность предположить, что программа фресковой декорации включала в себя персонажей только из истории республиканского Рима, а это могло дополнительно подчеркивать связь с «республиканской» Флоренцией и восприниматься как отрицание идеалов Рима Имперского, ассоциировавшегося с Римом Папским.

В результате предпринятого анализа композиции цикла и его исполнения, отмечается интерес к перспективному построению и достижению иллюзионистических эффектов, что будет блистательно воплощено в Урбино в последующие годы и уже приезжими, ведущими мастерами Ренессанса. При этом использованный Боккати принцип размещения фигур на фоне занавеса рассматривается не только в качестве «консервативного» и архаизирующего приема, а и в качестве намеренного элемента продуманной программы декорации, в том числе и в контексте традиции этого мотива в итальянском искусстве и известных предпочтений заказчика. Так, изображение занавеса на стенах и иллюзорного тента на потолке комнаты вызывает аналогии с праздничными шатрами, в то время как сам мотив соответствует традиции изображения знатных персонажей (как светской, так и религиозной истории) на фоне «почетного» занавеса. При этом нельзя отрицать, что причиной выбора занавеса в качестве фона для фигур могли

послужить и вкусы заказчика – самого Федерико. Исследователями неоднократно отмечалась связь иконографии цикла «uomini famosi» с популярными в это время шпалерами, где также встречаются изображения «знаменитых людей».<sup>10</sup> В эпоху Ренессанса шпалеры и тканые предметы служили одними из самых главных украшений парадных зал и комнат<sup>11</sup>, а дорогостоящие шпалеры, как отмечает С. Клоу<sup>12</sup>, были одним из сильных увлечений Федерико.

В результате предпринятого исследования общей композиции росписей и её отдельных приемов отмечается стремление в данном монументально-декоративном цикле к соответствию наиболее новаторским на тот момент тенденциям в области светской монументальной живописи и подчеркивается присутствие в декорации целого ряда иллюзионистических приемов. Исходя из известных в истории предшествующих воплощений темы «uomini famosi», а также фактов из биографии Боккати, в тексте диссертации выдвигаются предположения о возможных и наиболее вероятных источниках, как для программы росписи, так и для аспектов её художественного воплощения. В заключении раздела делается вывод, что в целом этот памятник свидетельствует о высоком уровне живописной традиции в Камерино в то время, а также о существовании контактов Федерико да Монтефельтро с двором Камерино, в котором в это время тоже создаются достойные примеры воплощения темы «славы» синьора в её ренессансных формах.

**Раздел I.2.** посвящен детальному рассмотрению другой сохранившейся декорации светского интерьера Раннего Возрождения в Марке – циклу росписей в Палаццо Дукале в Камерино. Как и росписи в урбинском дворце, он был выполнен мастерами круга Камерино, но уже в другом, более новаторском для эпохи жанре – жанре так называемого «исторического» группового светского портрета. При этом данные фрески являются наиболее ранним из сохранившихся примеров светской ренессансной монументальной живописи на территории синьории Камерино. Таким образом, этот памятник рассматривается в качестве важного свидетельства сложного процесса развития искусства кваттроценти в провинциальных школах – становления

---

<sup>10</sup> Например: *Joost- Gaugier, C. L. A rediscovered Series of Uomini Famosi from Quattrocento Venice // The Art Bulletin, LVIII, 1976, P. 187; Тучков, И. И. Классическая традиция и искусство Возрождения (Росписи вилл Флоренции и Рима). М., 1992. С. 92; Roettgen, S. Italian Frescoes. The Early Renaissance. NY– L., 1996. P. 46.*

<sup>11</sup> См., например: *Тарасова М. С. «Этот дворец полный чудес». Резиденция ренессансного нобиля в восприятии современников. // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 103.*

<sup>12</sup> *Clough, C. H. The Duchy of Urbino in the Renaissance. London, 1981. IX. P. 8. Вслед за Леонелло д'Эсте Ф. Монтефельтро покупает французские шпалеры, про которые уже в XVI в. ходили слухи, что за них было отдано внушительная сумма в десять тысяч дукатов.*

нового стиля за пределами его ведущих художественных центров и, в частности, отражения этих изменений в придворной культуре Камерино.

Для наиболее полноценного выявления этих изменений в разделе приводится обзор художественных заказов синьора Джулио Чезаре да Варано (и, в частности, сохранившихся фрагментов двух монументальных циклов в других резиденциях Варано – «Castrum Sanctae Anatoliae» в Эзанатолье и в замке Варано в Бельдилетто), которые составляют важный контекст для понимания особенностей программы росписей в камеринском Палаццо Дукале. Так, вопреки встречающемуся в литературе противопоставлению «уровня просвещенности» синьоров Варано и Федерико да Монтефельтро, приносящему её значение для правителей Камерино, отмечается, что, начиная с середины XV в., Джулио Чезаре, подобно герцогу Урбинскому, приглашает к своему двору ученых, поэтов, собирает библиотеку, перестраивает Палаццо Дуккале, создает в нем собственный студиоло, заказывает портретные медали (а у Луки ди Фиренце – интарсии), покупает шпалеры, обновляет фасады церквей города, строит монастырь Сан Пьетро ди Муральто и создаёт скульптурное ренессансное убранство в фамильной капелле в соборе Сан Венанцио. В свою очередь, предпринятое Джулио Чезаре сооружение Палаццо Дукале на основе зданий XIV в. развернулось в грандиозную строительную кампанию, в которой участвовали приглашенные «флорентийские каменщики» под руководством Баччо Понтелли и Рокко да Виченца. В результате данного обзора становится очевидно, что вслед за Федерико да Монтефельтро и другими известными правителями Италии того времени, синьор Камерино инициирует масштабное строительство, преобразовывает облик города в соответствии с «новым стилем» и приобретает славу просвещенного мецената.

Тема прославления владельца, как и в росписях Палаццо Дукале в Урбино, является ключевой в программе декорации дворца Джулио Чезаре. В настоящее время из-за весьма неполной сохранности сложно полностью расшифровать программу росписи, как и идентифицировать изображенных здесь героев. Однако, исходя из предпринятого в диссертации описания фресок, а также обзора посвященных данной теме предшествующих исследований, можно сделать вывод, что ранее росписи включали в себя изображения наиболее знаменательных событий из истории рода Варано и Малатеста и портреты наиболее выдающихся выходцев из этих династий. При этом наиболее вероятно, что центральными героями цикла были сам Джулио Чезаре и Джованна Малатеста, ставшая его женой в 1451 г. – как это

уже было предложено исследователями М. Паравенти и Ф. Пайно в 2001 г.<sup>13</sup> Гербы и стеммы, прославляющие эти две династии, составляют важную часть в декорации верхнего яруса этого цикла. Таким образом, декорация этого помещения, как и роспись «покоев Иолы» в Урбино в соответствии с традицией того времени, заключала в себе геральдическую и иную династическую символику «благородных родов», а именно рода самого синьора и его «почтенной супруги»<sup>14</sup>. Эта популярная ещё со времен средневековья традиция изображения гербовых щитов в палаццо нобиля воплощала тему «памяти» рода и славы владельца. Однако в камеринском дворце геральдическая символика составляла лишь часть общей программы декорации, тогда как основные росписи были выполнены в жанре светского исторического портрета и включали сюжетные изображения. В исследовании утверждается, что светский монументальный портрет являлся в то время одним из наиболее актуальных и новаторских жанров, и уже сам факт обращения к этому жанру свидетельствует о явной амбициозности Джулио Чезаре и о его достаточной осведомленности в актуальных тенденциях искусства того времени. Исходя из предпринятого анализа программы росписей, также выдвигаются предположения о том, кто мог быть изображен в цикле наряду с Джулио Чезаре и Джованной Малатеста. В свою очередь, в лице изображенных между сценами цикла коронованных фигур, автор диссертации предлагает видеть не реальных исторический героев и легендарных предшественников (как, например, коронованные и облаченные в доспехи фигуры великих воинов на фресках конца XV в. в Кастелло ди Бельдилетто Варано), а мифологических (и, возможно, библейских) героев, символизирующих мудрость и другие добродетели.

Следует отметить, что и само художественное исполнение фресок выполнено в русле наиболее новаторских тенденций в монументальной живописи кваттроченто. По сохранившимся фрагментам видно, что все сцены цикла составляли некогда единую иллюзионистическую декорацию, где объединяющую роль играла иллюзорная живописная архитектура. Так, герои цикла представляли перед зрителем либо под иллюзорными кессонированными арками, либо были изображены словно стоящими на балконах в верхнем ярусе. Иллюзорный эффект усиливался единым

---

<sup>13</sup> См.: *Paino, F., Paraventi, M. Una rappresentazione cortese: i dipinti murali del Palazzo ducale di Camerino // Studi storici per Angelo Antonio Bittarelli / a cura di G. Tomassini. Camerino, 2001. P. 175–196. (также в: I da Varano e le Arti a Camerino e nel territorio / a cura di M. Paraventi. Camerino, 2003, pp. 64–71).*

<sup>14</sup> Цит. по: *Франческо Ручеллаи. Отрывок из семейного дневника. // Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. М., 1937, т. II. С. 728.*

пейзажным фоном, открывающимся за арочными пролетами *all'antica* – прием, который мастерски был использован в таких известных монументальных циклах Раннего Возрождения, как «Камера дельи Спозии» Андреа Мантеньи или несколько более поздних росписях Мелоццо да Форли в сакристии Сан Марко в Лорето. И использованные перспективные приемы, построение единой пространственной схемы в декорации, а также другие аспекты исполнения освещаются в контексте творческой биографии предполагаемого *capomaestro* цикла – Джованни Анджело д'Антонио (и автора наиболее важных и крупных заказов, выполненных при дворе Джулио Чезаре да Варано), а также других мастеров круга Камерино, совершивших в середине XV в. поездки во Флоренцию и Падую (Джованни Боккати, Джироламо ди Джованни).

В целом вывод данного раздела повествует о том, что тема «памяти» в этом монументальном цикле воплощена в русле характерной для североитальянских тираний традиции наглядного прославления доблестей и добродетелей непосредственно самого правителя синьории. При этом в данных росписях дидактическая программа приобретает довольно широкий и всеохватывающий характер. Так, сам заказчик изображен и среди великих предшественников рода, и среди важных современников, и в ряду исторических (или мифологических) героев, указывающих на сцены из значимых в истории рода Варано событий. Наконец, венчающая весь цикл геральдическая эмблема Джулио Чезаре в центре свода и на фоне звездного неба буквально иллюстрирует идею вселенского покровительства роду, где даже звезды благоприятствуют великим свершениям синьора. В итоге, несмотря на свою скудную сохранность и провинциальное происхождение, этот памятник отчетливо демонстрирует целый ряд характеристик, отвечающих эстетическим требованиям и вкусам ренессансной эпохи, что несомненно диктовалось амбициями двора Варано и самого Джулио Чезаре. И это не только раскрытие темы «памяти» в виде нового жанра монументального светского группового портрета, но и, что демонстрируется, само художественное воплощение этой темы.

## **Глава II. Религиозная монументальная живопись области Марке**

**Во второй главе** диссертации на примере каждой из типологий монументальных памятников рассмотрены наиболее актуальные темы в местной религиозной живописи. Так, в **разделе II.1** (под названием «Частный заказ и алтарные декорации третьей четверти XV в. Джованни Анджело д'Антонио в

Камерино и тема *sacra conversazione*) в трех отдельных параграфах (§ i. *Мадонна с младенцем и предстоящими святыми 1449 г. из Сант'Агостино в Камерино*; § ii. *Мадонна с младенцем на троне и предстоящими святыми 1462 г. из Сан Франческо в Камерино*; § iii. *Регистр из капеллы Бандини ок. 1473–1475 гг. из Сант'Агостино в Камерино*) детально исследуются иконографическая индивидуальность и особенности художественного исполнения трех алтарных декораций кисти Джованни Анджело д'Антонио. На примере этих работ, принадлежащих руке одного мастера, и раскрываются проблемы частного заказа и темы *sacra conversazione* в росписи фамильных капелл, роль августинского и францисканского патронажа на территории синьории Варано, а также особенности понимания культов наиболее важных и популярных местных святых, изображенных на этих фресках.

В результате предпринятого анализа данных алтарных декораций становится очевидно, что воплощение т.н. темы «*sacra conversazione*» в монументальной живописи неразрывно связано с литургической практикой и с символикой самого священного действия, совершаемого во время мессы на алтаре частных капелл. Так, желанное приобщение души заказчика к «священному сообществу» посредством покровительства и «посредничества» определенных святых не только наглядно иллюстрировалось в оформлении его частной капеллы, но и озвучивалось в ней во время ритуальных действий (что, в частности, продемонстрировано в тексте работы на примере «завещания» М. Бандини). Как следствие, сам монашеский приход косвенно выступал очередным посредником перед Богом и просителем за душу заказчика. Эта роль прихода в содействии достижения желанного приобщения к «*conversatio in caelis*», и в особенности роль его ордена, утверждалась и в самих алтарных декорациях, что становится очевидным в результате рассмотрения данных заказов – двух августинских и одного францисканского. При этом в разделе отмечается, что условия определенного соперничества между орденами (ещё начиная с треченто) обеспечили и возросшую роль новых культов святых, их пропаганду и дальнейшее распространение. Эти изменения отчетливо прослеживаются и в местной религиозной живописи кваттроченто, в частности в росписях Джованни Анджело. Так, фреска 1449 г. демонстрирует возрастающую роль и активное воспроизведение в регионе важного нового местного святого – Николая Толентинского (канонизированного лишь за три года до создания росписи), в то время как работа 1462 г. включает одно из наиболее ранних изображений святого покровителя Камерино – св. Венанция – в новаторской иконографии

знатного рыцаря, в соответствии с новыми идеалами времени правления кондотьера Джулио Чезаре да Варано. В свою очередь, роспись капеллы Бандини, несмотря на фрагментарность её сохранности, наглядно иллюстрирует роль заказчика в составлении программы подобных декораций. В выводе данного раздела повествуется о том, что сам факт существования, хоть и редких, но столь масштабных и сложных с точки зрения программной составляющей декораций частных капелл в Камерино свидетельствует о весьма развитой практике частного патронажа на территории синьории в сфере религиозных заказов. Одновременно на примере данных росписей раскрывается и общая направленность религиозных предпочтений и ценностей на рассматриваемой территории Марке, через которые проходили важные пути паломничества, и где среди холмистого и гористого пейзажа преобладали многочисленные разрозненные аббатства и святилища. Здесь показывается, что прежде всего это обусловило сильный акцент на аскетические примеры в местной сакральной продукции и преобладание изображений в росписях таких важных «святых аскетов», как св. Иоанн Креститель и св. Антоний Великий.

Примечательно, что единственные сохранившиеся примеры монументального воплощения темы *sacra conversazione* кисти Джованни Анджело д'Антонио относятся к трем существенно разным периодам творческой биографии мастера. Таким образом, рассмотрение этих работ позволяет не только проследить специфику развития этой темы в Камерино на протяжении второй половины XV в., но и изменения в художественном методе самого мастера. В данном контексте особенно примечателен тот факт, что фреска 1449 г. является самым ранним фресковым произведением в Марке, всецело выполненным в эстетике нового ренессансного стиля, что уже с начала XX в. традиционно объяснялось исследователями влиянием Пьеро делла Франческа на местную школу.<sup>15</sup> В результате анализа особенностей художественного исполнения этого памятника, а также обзора посвященной ему историографии, в разделе затрагивается тема стилистического своеобразия живописной традиции Камерино и проблема восприятия в ней принципов т.н. *la pittura di luce*. Делается вывод, что по многим формальным приемам данная работа Джованни Анджело д'Антонио (посетившего в 1443 г. Флоренцию, где он проживал в доме Медичи) опирается на нововведения в области монументальной живописи,

---

<sup>15</sup> См., в частности: *Berenson, B.* Girolamo di Giovanni da Camerino. // *Rassegna d'arte*, 1907, VII, 9. P. 131; *Longhi, R.* Lettere pittoriche: Roberto Longhi a Giuseppe Fiocco // *Vita Artistica*, i, 1926. P. 127–139 (а также: *Longhi P.* Пьеро делла Франческа.[1963] // *Лонги, Р.* От Чимабуэ до Моранди. М., 1984. С. 107); *Christiansen, K.* Florence, Masaccio and the 'Pittura di luce' // *The Burlington Magazine*, 1990, CXXXII. P. 736–739.

которые сформировались в 1430 – 1440е гг. во Флоренции и только несколько позднее наиболее блистательно были реализованы в известных нам фресковых памятниках Пьеро делла Франческа. В качестве некоторых прямых и опосредованных источников для работы Джованни Анджело в данном обзоре предлагается видеть работы Филиппо Липпи и Доменико Венециано, в частности, роспись т.н. «табернакля Карнесекки» Доменико Венециано ок. 1440–1444 гг. Одновременно в этом разделе отмечается и очевидная связь рассмотренных воплощений темы *sacra conversazione* с традицией предшествующего столетия, что также подтверждается сопоставительным анализом более ранних фресковых работ в Камерино с фресками Джованни Анджело.

В свою очередь, на примере росписи капеллы Бандини затрагивается важная тема влияния на местную традицию эстетики распространенной в регионе живописной продукции Севера и из Венеции. В выводе раздела подчеркивается, что в этом позднем памятнике, несмотря на обозначенные влияния, Джованни Анджело вовсе не отказывается от «классической» в традиционном понимании живописной системы, а скорее лишь дополняет её деталями и мотивами, характерными для популярных на территории Марке полиптихов. Таким образом, в результате рассмотрения трех алтарных декораций камеринского мастера можно заключить, что, несмотря на специфическое сочетание в их исполнении флорентийских и северных влияний, они создавались в русле наиболее передовых на тот момент тенденций в живописи кваттроченто – это принципы т.н. *la pittura di luce* и приемы построения иллюзорного и развитого архитектурного обрамления для священных сцен, примененные камеринским мастером фактически одновременно с их воплощениями в искусстве такими важными мастерами раннего Ренессанса, как Доменико Венециано, Пьеро делла Франческа (в середине XV в.) и Перуджино (в середине 1470-х гг.).

В разделе **II.2.**, носящем заголовок «Вотивные фресковые панно и регистры и художественное воплощение культа Девы Марии», проанализированы вотивные фрески, сохранившиеся в виде разрозненных и небольших заказов. При этом первостепенная задача данного раздела определила рассмотрение выбранного материала уже не с точки зрения предполагаемого патронажа, а в контексте наиболее популярных культов Мадонны, важных для рассматриваемой территории. Подобный аспект позволил остановить внимание на главной причине создания

данных образов – их культовой функции, особенностях их посвящения и иконографии.

*i. Вотивные регистры и стенные панно: принципы их пространственной организации.* Данный параграф посвящен более массовой и распространенной форме частного религиозного заказа – т.н. «вотивным» образам, их возрастающей роли на «сельских» территориях региона и выявлению преобладающих среди них принципов композиции и пространственной организации. Отмечается, что своеобразной антитезой живописным воплощениям темы *sacra conversazione* являлась более консервативная и архаизирующая схема изображения каждого святого в отдельном прямоугольном обрамлении, чаще всего на плоскостном цветном фоне. Во второй половине XV в. подобные изображения на территории Марке всё реже включались в цельные алтарные декорации и представляли собой главным образом самостоятельные вотивные заказы, создаваемые на стенах храмов в виде изолированных прямоугольных панно. Отдельные фресковые панно с изображением каких-либо священных сцен или персонажей, могли таким образом составлять один длинный регистр или же, будучи заказанными разными донаторами и в различное время, размещаться на разных уровнях стены, не согласовываясь друг с другом. В результате, плоскость стены в храмовом интерьере могла быть довольно хаотично поделена на прямоугольные расписанные секции, традиционно лишенные того визуально убедительного, «иллюзорного» пространственного построения, принципиально важного, как утверждает, для темы *sacra conversazione*. Подобное соседство более развитых и масштабных ренессансных монументальных декораций (в традиционном понимании) с более архаичными схемами не столько является типичной чертой искусства провинции, сколько в первую очередь свидетельствует о разном назначении и функции культовых образов. В данном разделе подчеркивается, что отдельные небольшие вотивные фрески представляли собой значительно более скромные заказы, чем целостные алтарные декорации, и поэтому являлись более доступной и массовой продукцией. По этой же причине среди сохранившихся подобных многочисленных памятников региона встречаются работы не только местных ведущих живописцев (как, например, подробно рассмотренные в параграфе вотивные регистры Джованни Анджело д'Антонио, Джироламо ди Джованни и Лоренцо д'Алессандро), но и гораздо более распространенные произведения так называемых «малых», анонимных мастеров (как, например, «мастер Сан Бьяджио в Пьоббико», «мастер Арнано» и другие).

Наиболее популярным иконографическим типом Марии в вотивных образах оставалось её изображение на троне и с младенцем Христом, имеющее, как подчеркивалось в тексте предыдущего раздела, принципиальную литургическую и евхаристическую коннотацию. В результате рассмотрения в данном параграфе местных вотивных регистров, начиная от раннего памятника Джироламо ди Джованни 1457 г. и завершая росписями Лоренцо д'Алессандро конца XV в., очевидна особая популярность в регионе не только изображений Девы Марии, но и образов Св. Себастьяна, Св. Антония Великого (а начиная примерно с 1480х гг. и Св. Роха), что было прежде всего обусловлено ролью этих святых в качестве основных защитников от болезней и эпидемий, преимущественно от чумы. Заказы на их изображения были настолько частыми, что нередко на одной стене могло соседствовать сразу несколько подобных образов одного и того же из данных святых. Так, на примере регистра д'Алессандро в церкви Делла Маэста в Сансеверино затрагивается проблема повторяемости и непосредственного соседства изображений одних и тех же святых, а также влияние таких эстетических концепций, как категории «разнообразия» (*varietà*) в процессе формирования новых композиционных принципов вотивных образов уже зрелого кваттроченто.

*ii. Монументальные образы Мадонны делла Мизерикордия.* Этот параграф посвящен одному из наиболее распространенных среди вотивных заказов иконографическому типу Марии. Отмечается, что культ образа «Мадонны делла Мизерикордия» («Мадонны Милосердия») наиболее показателен для раскрытия темы святого заступничества и, в частности, покровительства от чумы, что в целом составляет одну из ключевых тем в истории религиозной жизни Марке этого периода. Именно постоянная и неуклонная угроза чумы в регионе явилась причиной того, что вплоть до конца XVI в. в Марке (а также и на многих других территориях Италии за пределами крупных центров) наиболее популярными вотивными образами оставались не только упоминавшиеся в предыдущем параграфе св. Себастьян, св. Рох и св. Антоний Великий, но и Мадонна в иконографии *Mater Misericordiae*. Отмечается, что иконографический тип «Мадонны делла Мизерикордия», охраняющей молящихся под своей мантией – «покровом», получил распространение с XIII в. и в целом иллюстрировал довольно общую идею покровительства и защиты Марией всех тех, кто почитал её образ. Однако при этом данный образ мог быть апроприирован заказчиком в конкретных целях и нести в результате более специфические значения. Так как этот иконографический тип включал в себя

изображение определенной группы молящихся, защищаемой милосердной Марией, нередко его функция сводилась к своего рода дидактическому утверждению избранности и «божественного покровительства» некой общины. Для более полной характеристики основных функций фресковых образов *Mater Misericordiae*, в параграфе приводится обзор изображений этого типа Марии на сохранившихся в регионе процессионных штандартах (*gonfaloni*). Явный коллективный характер вовлечения и заинтересованности в процессе обретения «божественного покровительства» для целой общины объясняет и особенности заказов на аналогичные фресковые образы. Эта роль прихода в потенциальном спасении целого города наглядно выявляется в результате обзора штандартов кисти «Мастера Стаффоло» и Джироламо ди Джованни.

В ходе рассмотрения штандарта 1463 г. Джироламо ди Джованни, где фигура *Mater Misericordiae* предстает на фоне четкой перспективы церковного интерьера, затрагивается проблема художественного воплощения этого иконографического типа Марии, исходя из новых тенденций и эстетических предпочтений зрелого кваттроченто. Отмечается, что иконография «Мадонны делла Мизерикордия» в целом заключала в себе как существенные трудности в достижении эффекта «правдоподобия», так и ряд возможностей в конструировании перспективной основы для композиции. В качестве наиболее соответствующих новым эстетическим критериям предлагается видеть фрески Джованни Анджело д'Антонио с изображением «Мадонны делла Мизерикордия», где найдено тонкое равновесие между символической формой и иллюзорностью, подчеркнутой тонкими приемами *la pittura di luce*. В результате обзора других фресковых образов этого типа Мадонны, заключается, что именно тип «Мадонны делла Мизерикордия» кисти Джироламо ди Джованни и Джованни Анджело д'Антонио оказал влияние на дальнейшее развитие иконографии в регионе и неоднократно повторялся «малыми мастерами» на территории Камерино и его *контадо*. В заключении отмечается, что фресковые образы «Мадонны делла Мизерикордия» в регионе зачастую соседствовали с фигурами предстоящих св. Себастьяна или св. Роха, как мы видим на фресках Лоренцо д'Алессандро в Патерно. Таким образом, очевидно, что именно идея о защите и «покровительстве» Марией-заступницей от чумы составляла первостепенную функцию подобных вотивных образов, в то время как непрерывная угроза эпидемий на данных территориях определила их особенную популярность.

*iii. Образ Мадонны дель Латте и вотивные фрески 1480х – 1490х гг.* В третьем параграфе раздела рассматриваются сохранившиеся в Марке вотивные образы «Мадонны дель Латте» (то есть кормящей младенца Христа грудью), и делается вывод, что этот тип, как и «Мадонна делла Мизерикордия», напрямую связан с идеей о заступничестве Марии, т.е. с её ролью как «*María Mediatrix*» или «*Advocata*» (посредника перед Богом и заступника за людские души в момент Страшного Суда). В параграфе основное внимание уделяется анализу двух изображений «Мадонны дель Латте» (относящихся к последним десятилетиям XV в. и происходящих из святилища Санта Мария делле Маккие в Гальоле и из церкви Санта Мария Ассунта в Колле Альтино, близ Камерино), которые рассматриваются в контексте общего развития данного иконографического типа, его связи и отличия от распространенного в предшествующее столетие типа «Мадонны дель Умилита».

Здесь отмечается, что в изображениях типа «Мадонна дель Латте» и «Мадонна дель Умилита», кормящая грудью младенца Христа Мария предстает не только в роли матери, но и милосердной заступницы за всех страждущих. Кормление грудью в целом ассоциировалось с добродетелью милосердия, а в средневековых молитвенных текстах Дева Мария фигурирует не только как мать Христа, но и как «*Mater omnium*» (и как «*nutrix omnium*») – буквально как мать и кормилица всех верующих. Особенно примечательно, что вотивный образ из Гальоле, как следует из сохранившейся поясняющей надписи, был заказан донаторами «в посвящение их родителям». Таким образом, очевидно, что образ «Мадонны дель Латте», олицетворяющий собой добродетель милосердия и универсальную идею материнства и покровительства, сознательно использовался поклоняющимися и в качестве напоминания о молитвах за души реальных родителей. В данном контексте, помещенный вверху фрески образ Бога-отца в Мандорле Славы, как и в разобранных нами аналогичных образах «Мадонны делла Мизерикордия», наглядно апеллирует к необходимости молитвенного прошения о спасении душ к Всевышнему, а также к важной теме заступничества Марии в этом процессе. Таким образом, изображение Марии, кормящей младенца Христа, прежде всего, подчеркивает её роль в глобальном процессе «инкарнации» и спасения человечества и несет, таким образом, подчеркнутое евхаристическое значение.

*iv. Мадонна ди Лорето и её культ в Марке в XV в.* Данный иконографический тип Марии, где показываются ангелы, словно переносящие балдахин Марии, особенно важен для рассматриваемого региона. Через центр Марке проходили

маршруты паломников, направляющихся из Тосканы, Лацио, а также севера и юга Италии в Лорето, находящийся вблизи от Анконы и Реканати и обладающий драгоценной святыней Марии. Наиболее востребованным оказывается изображение «Мадонны ди Лорето» в принадлежащих к папским владениям городах Марке. В ходе нашего рассмотрения сохранившихся изображений этого иконографического типа Марии (включая монументальное панно д'Алессандро из капеллы госпиталя города Мателика, а также работы Паоло да Виссо и других), очевидно, что, вероятнее всего, эти образы второй половины XV в. апеллируют к теме переноса в Италию священного жилища Марии, а не её образа, как считает Р. Лайтбоун. Превалирование в XV в. изображений Марии под балдахином, несомым ангелами, а не непосредственно самого святого дома (как это будет позднее) можно объяснить происхождением этого иконографического типа от распространенного образа Марии под конструкцией «почетного» балдахина, венчающего её трон. В общем, задача изобразить образ Девы Марии вместе с целым архитектурным сооружением является более сложной с точки зрения композиции и достижения эффекта правдоподобности сцены. Поэтому популярность этого типа изображения «Мадонны ди Лорето» под балдахином представляется вполне закономерной, особенно если учесть и потенциальную семантическую ёмкость этой более ранней иконографии Марии.

Вывод данного раздела подчеркивает, что в результате анализа трех наиболее популярных в Марке культовых образов Марии очевидны как и бесспорно новые черты, появляющиеся в этот период в композиции и иконографии этих изображений, так и тесная связь с более ранними образами Мадонны, составляющими объект поклонения и почитания. Здесь важно дополнительно обозначить, что некий «консерватизм» в местной религиозной живописи и обращение к более ранним образцам необходимо рассматривать в контексте специфики местной религиозной жизни – которую определяла бóльшая активность на территории монастырей строгих обсервантов, разнообразных небольших религиозных братств и сект флагеллантов, а также особая роль аскетических воззрений и образа жизни, которые практиковали многочисленные отшельники в гористой местности Апеннин. Поэтому приверженность традиционным религиозным образам, иконографически повторяющим более ранние, средневековые образцы, было бы неправильным рассматривать вне контекста их культовой и девициональной значимости. Так, культы «святынь» и истории о «чудодейственных» образах, особенно в условиях столь высокой угрозы смертельных эпидемий, играли немалую роль как в жизни

небольших монастырских приходов и аббатств, так и более крупных городов, таких как Камерино. Таким образом, можно заключить, что перед мастерами того времени стояла непростая задача сочетать в религиозных заказах новаторские приемы исполнения и семантику почитаемых старых образцов, чтобы всецело соответствовать набожным требованиям заказчиков.

**Раздел II.3.**, под названием «Росписи эдикул, ниш, алтарных табернаклей и принципы живописного оформления религиозной архитектуры малых форм», посвящен рассмотрению сохранившихся росписей придорожных эдикул, ниш в церковных интерьерах и двух табернаклей. Эти памятники не только отражают особенности в первую очередь клерикального заказа, но и за счет своей архитектурной конструкции позволяют достигать качественно новых приемов в пространственной организации их фресковых декораций.

*i. Росписи ниш и придорожных эдикул.* В этой части диссертации дается обзор традиции создания придорожных эдикул в области и подчеркивается, что для сельских местностей сооружение небольших придорожных эдикул составляло весьма распространенное явление. В целом они играли немаловажную роль как в жизни паломников, останавливающихся в пути для молитв, так и в повседневном существовании сельских жителей. При этом практика фресковой росписи ниш, эдикул, небольших капелл и алтарных табернаклей заключала в себе новые возможности в изображении предстояния святых Марии с младенцем, т.к. наиболее часто на основной, углубленной стене подобных архитектурных конструкций изображалась Мадонна. Так, например, в рассмотренных росписях Джованни Анджело 1462 г. из церкви Сан Франческо в Камерино, реальная архитектура ниши дополнялась архитектурой живописной, усиливающей иллюзорный эффект «окна» с открывающимся сквозь толщю стены видом на священную сцену. В данном параграфе отмечается, что такой прием дополнения реальной архитектуры эдикулы изображением живописных архитектурных элементов широко использовался в монументальной живописи уже предшествующего столетия. В свою очередь, на примере местных памятников зрелого кваттроцента показаны появляющиеся новые черты в подобных декорациях, обусловленные как более «классическим» характером иллюзорной архитектуры (росписи эдикул Лоренцо д'Алессандро), так и возросшим в последней трети XV в. влиянием продукции мастерской К. Кривелли (росписи Джованни Анджело д'Антонио из г. Болоньола). В частности, на примере ранних росписей Лоренцо д'Алессандро очевиден интерес мастера к достижению

значительного эффекта иллюзорности в словно являющихся перед зрителем святых образах. Наиболее ярко эта проблема взаимодействия архитектуры живописной с архитектурой реальной будет решена мастером в росписях табернакля в церкви Санта Мария ди Пьяцца Альта в Сарнано в 1483 г.

*ii. Фресковая декорация алтарного табернакля Лоренцо д'Алессандро в Сарнано 1483 г.; iii. Росписи табернакля Джироламо ди Джованни в Санта Мария делле Маккие в Гальоле ок. 1483–1487 гг.* Декорации алтарных табернаклей являются близкими по типологии к рассмотренным композиционным схемам росписей придорожных эдикул, а также ниш монастырских и церковных сооружений. По сути табернакли, декорированные фресками, представляют собой либо неглубокие ниши над алтарным пространством (или местом, где хранились священные Дары), либо некую архитектурную конструкцию, обрамляющую данное пространство. Таким образом, помещенные в тимпане или на боковых стенах ниши фрески вместе составляли единую декорацию, соответствующую посвящению алтаря и его литургической функции. Заключительные два параграфа раздела диссертации посвящены двум подобным росписям алтарных табернаклей, выполненным для бенедиктинских приходов в Марке в 1480-е гг.. При этом одна из них – роспись Лоренцо д'Алессандро в Сарнано – несмотря на редкое обращение к этой работе в историографии, рассматривается как один из наиболее влиятельных памятников в монументальной живописи Марке конца XV в..

В результате предпринятого детального исследования показывается, что роспись алтарного табернакля Лоренцо д'Алессандро в церкви Санта Мария Ассунта в Сарнано представляет собой редкий пример масштабного монументального проекта XV в. в центральной области Марке (и отличающегося на редкость целостной сохранностью). При этом и общее композиционное решение во фресках, и отдельно взятые иконографические мотивы явно составляют продуманную и многоуровневую программу алтарного оформления, прославляющую духовную приверженность заказчика аббата Антонио де Босис. Так, например, в программе росписей присутствует целый ряд специфических иконографических мотивов, которые, как показано в тексте, направлены на утверждение роли Антонио де Босис и его заказа в повседневной жизни аббатства. Среди них можно назвать присутствие в руке Иоанна Крестителя крестильного сосуда, расположенного непосредственно над портретом самого аббата, изображение детальных музыкальных нот на свитках ангелов и «скульптурных» головок ангелов, указывающих на определенные места в

иллюзорной «пределле» алтаря. Также примечательно, что изображение во фресках св. Роха – заступника от чумы – является самым ранним из известных местных образов святого. В ходе исследования подчеркивается мастерство и новаторство д'Алессандро в создании комплексной иллюзионистической декорации с многочисленными приемами *trompe l'oeil*. В результате, довольно неглубокая конструкция табернакля преобразуется здесь за счет развитого иллюзионистического оформления фактически в капеллу, способную соперничать по значению с одноименным Высоким алтарем данной церкви. В целом программа росписей не только дополнительно подчеркивает литургическую функцию алтаря, но и апеллирует к неоспоримой роли коллегиальной церкви в коммуне Сарнано и Пьоббико (например, за счет подчеркивания крестильных функций аббата де Босис, присутствия важных в миру святых покровителей от чумы), а также несет в себе определенные дидактические функции, актуальные в контексте монашеской жизни аббатства, управляемого как духовно, так и физически, Антонио де Босис.

В заключительной части раздела показывается, что образ Девы Марии в Сарнано, созерцающей в молитвенной позе лежащего младенца Христа, является самым ранним из сохранившихся изображений Мадонны в данной иконографии кисти д'Алессандро. Впоследствии этот тип Марии с младенцем стал буквально знаковой композицией д'Алессандро, часто повторяемой последователями мастера вплоть до начала XVI в., в то время как в одновременных работах Никколо Алунно или соседа и друга д'Алессандро, Людовико Урбани, преобладали другие типы изображений Мадонны с младенцем. Вполне вероятно, что удачное воплощение и успех данного заказа аббата Антония де Босис побуждал впоследствии других заказчиков требовать похожее воплощение образа Марии в своих, как правило, более скромных, заказах. Также, исходя из заключительного параграфа раздела очевидно, что и более поздняя роспись табернакля, приписываемая Джироламо ди Джованни, обнаруживает знакомство её автора с влиятельной работой д'Алессандро.

В заключительном **разделе II.4.** проанализировано три дошедших до нас примера целостной декорации сакрального интерьера в Марке: роспись около 1455 г. небольшого оратория в Патулло (§ *i.*) и две фрагментарно сохранившиеся росписи более масштабных монастырских помещений Сан Доменико в Фабриано (§ *ii.*) и оратория Вознесения в г. Пергола (§ *iii.*). Последние две декорации, выполненные ведущими местными мастерами последней трети XV в. – Антонио да Фабриано и Лоренцо д'Алессандро из Сансеверино – представляют собой редкие примеры

сохранившихся довольно крупных клерикальных заказов в Марке. Если в светской монументальной живописи на территории Марке с середины XV в. возникает потребность в декорировании в «новом стиле» различных резиденций синьоров, то в области религиозной монументальной живописи превалировали заказы на отдельные небольшие вотивные образы, в то время как более редкие целостные фресковые циклы в основном осуществлялись в небольших церковных помещениях. Так, например, ораторий дель Сантиссимо Крочифиссо в Патулло по размерам близок упоминавшейся придорожной эдикулы из Болоньола.<sup>16</sup> Тем не менее, декорация этого небольшого помещения (в настоящее время атрибутированная Джироламо ди Джованни) включает целых тринадцать сцен из цикла страстей Христовых. При этом, несмотря на вынужденно скромный размер каждой из сцен (особенно расположенных в зоне свода), мастером используются сложные многофигурные композиции – так, что практически все живописное пространство заполнено изображенными фигурами. В результате рассмотрения композиционных и иконографических мотивов этого памятника отмечается их явная преемственность более ранней живописной традиции, в частности, циклу росписей в главной капелле собора Сан Николо в Толентино, созданному предположительно Пьетро да Римини около 1325 г.. Одновременно во фресках выявляются и неожиданно смелые приемы в области трактовки пространства и обозначения ракурсов, выдающих явное воздействие на художника (как это было впервые отмечено П. Дзампетти) росписей капеллы Оветари в церкви Эремитани в Падуе. В итоге делается вывод, что посвящение оратория и желания заказчика росписей, скорее всего, обусловили обращение работавшего здесь мастера как к известному падуанскому памятнику, посвященному св. Иакову, так и к ранним росписям в соборе Толентино. Учитывая особое культовое значение собора Сан Никола на рассматриваемой территории, представляется вероятным, что обозначенные референции к более ранним живописным работам могли быть оговорены заказчиком и нести, таким образом, и определенную девоциональную функцию.

Роль прихода в составлении программы росписей и определении примеров «для подражания» раскрывается в ходе рассмотрения росписей Антонио да Фабриано в монастыре Сан Доменико 1480 г.. Этот памятник является наиболее масштабной сохранившейся местной декорацией сакрального интерьера зрелого кваттроченто, а также самым крупным из дошедших до нас художественных заказов

---

<sup>16</sup> В настоящее время обе фресковые декорации находятся в Пинакотеке Камерино.

доминиканского ордера в Марке. Рассмотрение этих фресок также затрагивает другую важную тему для искусства региона – это влияние живописной традиции Севера, вероятно, воспринятой через привозную живописную продукцию. Особенно это влияние заметно в творчестве Антонио да Фабриано, состоявшего в середине XV в. в генуэзской мастерской Донато де Барди. Созданные мастером частные работы 1451 г. и 1452 г. посвящены той же иконографии и сюжетам, что и главные сцены в более поздних фресках – изображению святого ученого в студии-келье и «Распятию». В ходе сравнительного анализа ранних работ с росписями в Сан Доменико выявляется, как северные влияния в искусстве Антонио да Фабриано соотносятся с явным знакомством мастера с произведениями ведущих живописцев Флоренции и Умбрии. Также, в результате анализа программы росписей констатируется и роль заказчика, капитула Сан Доменико, в обращении к таким известным флорентийским росписям кваттроченто, как фрески Фра Анджелико в Сан Марко. Демонстрируется, что программа декорации в Сан Доменико отчетливо отражает две главнейших идеологических составляющих доминиканского ордена – это научная, теологическая деятельность (как известно, основателем схоластики был именно доминиканец Фома Аквинский), а также главное призвание в миру доминиканцев – проповедничество. Эти программные черты декорации подчеркиваются и самим исполнением росписей. В целом отмечается явный иллюзионистический характер фресок, где живописными средствами создаётся эффект архитектурного и скульптурного оформления интерьера монастырской библиотеки. При этом живописная архитектура объединяет все изображения святых в целостную иллюзионистическую композицию, создавая тем самым наглядный пример Божественного явления и священного присутствия столь важных для ордена персонажей. В итоге художественное воплощение фресок лишь усиливает дидактическое звучание программы росписей, отражающей важные постулаты доминиканского ордера. Так, например, изменения, внесенные несколько лет спустя после окончания росписей и корректирующие их программу, рассматриваются как осознанное использование монахами иллюзионистических качеств и убедительности данной фресковой декорации. Изображение Альберта Великого было переименовано в блаженного Костанцо да Фабриано – другого мастера теологии, известного деятеля ордена из Фабриано, умершего в 1481 г. и чей культ быстро распространился на данной территории в конце XV в.. Новообразованный культ местного блаженного особенно активно фигурировал в политике доминиканского капитула в Фабриано в 1480-е гг., поэтому подобное

вмешательство в программу лишь подчеркивает дидактическую значимость данной фресковой декорации.

В заключении подчеркивается, что данный памятник создается мастером в русле наиболее актуальных на то время художественных проблем. При этом во фресках легко прочитывается знакомство художника со значимыми образцами монументальной живописи кваттроченто, что, вероятно, обуславливалось и требованиями заказчика, капитула Сан Доменико. Если допустить, что фрески в библиотеке, как и в трапезной, создавались до 1480 г., то этот памятник предстаёт синхронным по времени исполнения изображений святых ученых в студии кисти Гирландайо и Боттичелли в церкви доминиканского монастыря Оньисанти во Флоренции. Также данная дата вполне допускает факт влияния фресок Антонио да Фабриано на более молодого Лоренцо д'Алессандро, который несколько позже создал собственную иллюзионистическую монументальную декорацию в Сарнано, а на рубеже 1480–1490-х гг. в церкви Делла Маэста в Сансеверино изобразил в схожей стилистике и иконографии «Распятие» на стилизованном пейзажном фоне.

Наконец, заключительный параграф раздела повествует о росписях оратория в Пергола Лоренцо д'Алессандро 1489–1490-х гг.. В результате рассмотрения программы и стилистических особенностей росписей, делается вывод, что, здесь совершается попытка адаптировать восходящие к искусству Алунно, Кривелли и даже братьев Салимбени компоненты с проявлениями усиливающегося в регионе умбрийского влияния. Без подобных экспериментов местных мастеров второй половины XV в. вряд ли бы оказались возможными фрески Франческо да Толентино в капелле главного собора Толентино или другие менее компромиссные монументальные произведения в области Марке уже начала XVI в..

### ***Заключение***

Анализ наиболее значительных памятников монументальной живописи Марке показывает, что вторая половина XV в. оказалось наиболее ярким периодом в истории ренессансных художественных достижений области. Созданные в это время местные памятники демонстрируют собственный вариант формирования ренессансной живописной эстетики в регионе. При этом многие процессы этого развития в области, как было продемонстрировано на отдельных примерах, нередко выступают практически синхронными по времени создания с наиболее прославленными решениями актуальных проблем в живописи Ренессанса в ведущих культурных центрах Италии. Как отмечалось, первые подобные местные

произведения, выполненные всецело в русле новой эстетики раннего Ренессанса и традиционно соотносимые в историографии с влиянием Пьеро делла Франчески, создаются в Камерино уже в конце 1440-х гг.. Следовательно, обращение местных мастеров к наиболее передовым на тот момент художественным тенденциям следует рассматривать как результат самостоятельного, внутреннего развития данного региона, обусловленного в первую очередь благоприятной историко-культурной обстановкой во владениях Варано, а вовсе не только внешними влияниями или субординацией некоему более развитому художественному центру.

Памятники монументальной живописи Марке отчетливо демонстрируют отличительные характеристики отдельно взятого нами периода в истории ренессансного искусства. Монументальная живопись зрелого кваттроченто в целом составляет одну из важнейших тем в истории искусства Раннего Возрождения, так как неразрывно связана с проблематикой наиболее масштабных заказов, спецификой их программного содержания и ролью гуманистической традиции, согласованностью с архитектурным и скульптурным окружением и т.п. В контексте развития местной художественной традиции Марке монументальная живопись представляется ещё более показательной, т.к. к этой сфере принадлежат наиболее крупные и значительные художественные заказы, выполненные местными мастерами. В области архитектуры здесь главным образом работали приглашенные мастера, в то время как на алтарные образы, создаваемые на территории Марке, оказала значительное влияние привозная продукция. К тому же, в силу специфики существовавших на территории строгих религиозных общин здесь особенно ценились культовые памятники искусства предыдущих периодов, что в первую очередь повлияло на более «консервативные» предпочтения в области религиозных заказов немонументальных форм. Развитие традиции создания алтарных образов в области, таким образом, было обусловлено в первую очередь повышенным спросом на создание полиптихов и преобладанием эстетики сакральной продукции, привозимой из Венеции и севера Италии.

Следовательно, наиболее новаторские и актуальные тенденции первым делом реализовывались в монументальных живописных заказах в Марке. Как было продемонстрировано, рассмотренные фрески зачастую являются самыми ранними сохранившимися на данной территории примерами воплощения тех или иных новых стилистических, композиционных приемов и иконографических тем. Это прослеживается как в светских памятниках, так и в религиозных. Можно

констатировать, что в ходе анализа фресок Марке второй половины XV в. отчетливо прослеживаются главные стилистические черты и своеобразие местной живописной традиции, а также более явно (по сравнению с местной живописью полиптихов, алтарными образами или скульптурой) раскрывается существование нескольких важных источников влияний, показаны закономерности их восприятия местными мастерами. Открытость к разнообразным влияниям во многом определила своеобразие живописной продукции Марке, где любопытным образом сочетаются влияния «светоносной живописи» Флоренции, приемов в области перспективы падуанских памятников и декоративное «обилие» (*ornato*) венецианской живописной продукции.

Памятники монументальной живописи Марке второй половины XV в. демонстрируют собственный самостоятельный вариант формирования художественного стиля, ренессансного по формам, и составляют, таким образом, важный источник для понимания разнообразия художественных процессов развития искусства кваттроченто. Тем самым становится очевидно, что искусство области Марке должно полноценно войти в общую картину становления ренессансных художественных форм в искусстве XV в..

**Основные положения и выводы диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Ранний заказ Федерико да Монтефельтро: цикл «uomini famosi» в Палаццетто делла Иоле в Урбино // Итальянский сборник. Quaderni Italiani. Вып. 4. М., 2005. С. 114–139.
2. «Память» и «история» рода Варано. Монументальный цикл в Палаццо Дукале в Камерино // *Pro memoria*. Сборник материалов научной конференции. Курск, 2005, С. 25–42.
3. **Монументальная живопись региона Марке XV века и пример доминиканского заказа: росписи Антонио да Фабриано 1480 года в монастыре Сан Доменико // Вестник Московского Государственного Университета Культуры и Искусства. №3 (24). Май–июнь. М., 2008. С. 272–276.**
4. **Монументальная живопись региона Марке XV века и искусство Севера: к вопросу о северных влияниях в работах Антонио да Фабриано // Вестник Московского Государственного Университета Культуры и Искусства. №4 (25). Июль–август. М., 2008. С. 235–238.**
5. **Монументальная живопись Марке зрелого кваттроченто и прославление синьора: росписи в Палаццо Дукале в Камерино // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2009. № 3. С. 85–99.**