

УДК 7.04(450+460)"11/15"

*Любов Бурковська
(Київ)*

ЖИТІЙНА ТЕМАТИКА В ІТАЛІЙСЬКОМУ ТА ІСПАНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XI–XV СТОЛІТЬ: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ВТІЛЕННЯ

У статті розглянуто художні особливості відображення житійної тематики в пам'ятках італійського та іспанського мистецтва XI–XV ст. Проаналізовано структурні різновиди загальної композиції творів, принципи побудови і сюжетний склад житійних циклів.

Ключові слова: ікона, вівтарний образ, фронталес, ретабло, розп'яття, іконографія, житійні цикл, клейма.

The artistic special features of the representation of living themes in the monuments of Italian and Spanish arts of the XI–XV centuries are considered in the article. The structural variants of general composition of the works, the principles of construction and the plot structure of the life cycles are analyzed.

Keywords: icon, altar image, frontales, reredos, crucifixion, iconography, life cycles, stamps.

Не дивлячись на виключне значення житійних творів для розвитку середньовічного мистецтва Західної Європи, ця область художньої творчості до сьогодні не отримала глибокого, всебічного висвітлення ні в науковій літературі, ні у виданнях альбомного характеру.

Особливості західноєвропейського сакрального живопису, його відмінність від християнських образів країн православного віросповідання, були зумовлені різним сприйняттям ікони на просторах візантійської ойкумени й на Заході. Богослов'я сакрального образу було в цілому розроблено на грецькомовному християнському Сході. У Візантії та в країнах, що перебували під впливом її ортодоксальності та культури, ікона сприймалася як безпосередній учасник літургійної практики, яка надала їй статус духовного знамення, «сакральної присутності» в більшій мірі, аніж нарративності та моральних настанов, які були більш характерними для католицизму. Східний образ пов'язаний із церковним культом у цілому: ікони вмонтовувалися в іконостас або ж розміщувалися на аналої посеред храму, у безпосередній близькості від віруючих, які могли до них прикластися. На латинському Заході, де основною ознакою сакрального образу була недосяжність, ікони зазвичай розміщувалися на грандіозних вівтарях, на висоті, інколи недосяжній навіть погляду віруючих, немов недоторканні реліквії, здебільшого ізольовані від решти декору храму. Очевидно, саме зміна функціональних парадигм щодо місця й ролі сакрального образу, що відбулася близько 1200 року, змусила православний Схід і католицький Захід піти різними шляхами в цьому питанні.

Формування іконографії житійної тематики в західноєвропейському мистецтві припадає на XI–XII ст. – час розквіту романського мистецтва. Середньовіччя – епоха панування теології в усіх сферах культури. Численні ересі та опозиційні течії, що поширилися країнами Західної Європи, змінювали вимоги церкви до мистецтва – його роль ставала дедалі активнішою. Складні суспільні обставини формують новий характер мистецтва – тепер воно має не тільки наставляти у вірі, але й застерігати віровідступників, формувати їхній світогляд [16, с. 121–123]. З біблійних і євангельських історій живописці вибирають найдраматичніші теми. Нерідко сюжетами пам'яток стають нарративні притчі, які змальовують гріховність людського життя і сили зла, які отримали в романському мистецтві наглядне втілення в зображеннях бісів [16, с. 125]¹.

Найдавніші житійні зображення тісно пов'язані з євангельською тематикою – вони змальовують історію життя Ісуса Христа і Богоматері. Поступове розширення тем житійних пам'яток відбувалося завдяки долученню до євангельського циклу сцен катувань Христа та створенню сюжетів, які відтворюють численні легенди про перших християнських мучеників і подвижників. Поширення культу святих збагатило сакральне мистецтво новими темами, образами, іконографічними схемами і композиціями.

Житійна тематика в мистецтві Франції та Англії XI–XIII ст. представлена в одиноких фрагментах фресок, рельєфах порталів романських храмів, зазвичай також збережених частково, та рідкісних взірцях книжкової мініатюри. Від XIV ст. до ілюстрування агіографічних легенд звертаються художники Німеччини, Чехії і Польщі, відтворюючи їх у вітварях-складнях. Скласти уявлення про динаміку розвитку і характер тогочасних мистецьких процесів у згаданих країнах важко, оскільки твори цього періоду майже не збереглися. Найбільш значний корпус пам'яток із житійними циклами святих зберігся в італійському та іспанському мистецтві XI–XV ст.

Мистецтво Італії в XI, XII і першій половині XIII ст. представляє надзвичайно строкату картину. Північно-східна частина півострова – Венеція та її околиці, так само як і південь із Сицилією – були форпостами візантійського мистецтва. Християнське мистецтво півдня Італії стало справжнім культурно-релігійним перехрестям, де печать Візантії виявилася однією з найбільш глибоких і стійких. У більшій частині Північної Італії цілковито панував романський стиль, тоді як у Середній Італії поряд з ним спостерігаються й інші художні течії. Головним місцем перехрестя всіх стилістичних напрямів і течій був Рим, що до значної міри зумовлювалося його роллю центра західноєвропейського католицизму. Місцеві художні традиції, форми оттонівського мистецтва, проникненню яких суттєво сприяли політичні зв'язки з Німеччиною, і, нарешті, візантійські впливи стали основою, на якій постала в другій половині XI ст. т. зв. «бенедиктинська» школа живопису.

Як правило, ікона традиційно сприймається як частина духовного досвіду православ'я, як мистецтво, що розвивається виключно в межах східного християнства. Водночас ікона в її традиційному розумінні має власну історію в Італії, де вона виникла в давнину й активно розвивалася в середньовіччі. Присутність в Італії численних свідчень типової східної іконографії є не тільки безумовним наслідком історичних подій і відчутної, тривалої візантійської присутності на Апеннінському півострові, але також вказує на оригінальне й особисте сприйняття усвідомлення і засвоєння древніх зразків, у яких елементи й риси візантійського мистецтва виявляються властивими і для латинської традиції, вливаючись у загальне, «кафоличне»², сприйняття сакрального образу. Ікони та фрески, що трапляються в храмах Італії, – різного походження. Багато з них створювалося під впливом традиції грецької Церкви, однак специфіка місцевого сприйняття та шанування сакрального образу дала життя самостійним іконографічним схемам. Це свідчить про те, що за часів неподіленої Церкви ще не існувало двох окремих традицій і, відповідно, іконописці вільно черпали й змішували елементи обох культур, західної та східної, не сприймаючи жодну з них, як чужорідну. Цьому сприяло і активне заселення Півдня Італії греками, албанцями і навіть сербами, які будували тут свої храми.

Найдавніші приклади втілення житійної тематики в італійському мистецтві збереглися у нечисленних мініатюрах рукописів та у храмових розписах. Рукопис «Чудесні діяння св. Бенедикта» пов'язують зі скрипторієм монастиря Монтекассіно. Припускають, що його мініатюри належать автору «Лекціонарія переписувача Лева» (1072) [6, с. 424]. У монастирі Монтекассіно, як і в інших бенедиктинських абатствах Південної Італії, переважали впливи візантійської школи, яка відтіснила на другий план місцеву традицію, близьку до каролінгського мистецтва [6, с. 424].

Легенди про життя святих Клементя й Алексія знайшли втілення в центральній пам'ятці італійського мистецтва епохи високого середньовіччя – фресковому ансамблі

римської (нижньої) церкви Сан Клементе (1073–1084) [16, с. 228]. Серед творів романського мистецтва фрески Сан Клементе вирізняються безпосередністю й емоційністю розповіді та багатством спостережених деталей і мотивів. У своїх композиціях майстер намагається максимально переконливо передати зміст агіографії святих Клементе та Алексія. Особливою оригінальністю іконографії і композиційного вирішення вирізняється фреска «Чудесне спасіння дитяти», у якій змальовано чудесне врятування дитини в церкві на дні моря. За легендою, храм побудували ангели на тому місці, де язичники втопили св. Клементе. Надзвичайно експресивно художник відтворює історію осліпленого язичника, покараного за відмову увірувати в Христа, який був зцілений завдяки заступництву Клементе [16, с. 228–230].

Житійна тематика широко представлена у творчості видатного майстра італійського проторенесансу Джотто ді Бондоне (1267/76–1337) [7, с. 51]. До ранніх робіт Джотто відноситься фресковий ансамбль (верхньої) церкви Сан Франческо в Ассізі (між 1300–1304 рр.)³. У композиціях живописного циклу храму подаються епізоди із життя св. Франциска Ассізького. Завдяки суворому відбору деталей Джотто зосереджує увагу на головному, а саме замість відособлених сцен, що було характерним для середньовічного живопису, художник створив новелу з тісно пов'язаних сюжетів про складне внутрішнє життя героїв. Замість умовного золотого тла візантійських пам'яток Джотто вводить пейзажне тло. Постаті ще масивні і їхня статичність ще не до кінця подолана, проте вони вже набули об'ємності й природності руху. З'являється тривимірний простір, який досягається не перспективним поглибленням, а певним розташуванням фігур на віддалі одна від одної. Постаті візантійського живопису не наче ширяли, зависали в просторі, натомість дійові особи джоттівських композицій знаходять твердий ґрунт під ногами. Художник вводить у свої зображення риси побуту, що сприяє враженню достовірності оточення й настроєвості зображених сцен.

У фресковому циклі капели дель Арена (капела Скровеньї) у Падуї (бл. 1305 р.) змальовані сцени із життя Марії та Христа. У розробці тематичної програми живописного оформлення капели було використано, окрім канонічних Євангелій, апокрифічні тексти «Золотої легенди», протоєвангеліє Якова – «Історія Якова про народження Марії».

У фрескових ансамблях капел Барді й Перуцці флорентійської базиліки Санта-Кроче, створених художниками школи Джотто, під особистим керівництвом майстра, представлені численні сцени життя святих. Фресковий цикл «Життя св. Франциска Ассізького»⁴ змальований Джотто у капелі Барді (друга половина 1320 – 1328 рр.), а життя Іоанна Богослова та Іоанна Хрестителя – у капелі Перуцці (1320–1325)⁵.

Базилікальний тип італійських храмів зумовив суттєві зміни класичної візантійської декоративної системи оформлення храмового простору. Велика протяжність нефів вимагала заповнення розписами значних площин. Тому надзвичайно актуальним стало розширення традиційного репертуару фрескового живопису, що зазвичай складався з композицій на біблійні та євангельські теми, за рахунок житійних циклів святих. Потреба пов'язати окремі композиції між собою посилює роль пейзажу та архітектурного стафажу, за допомогою яких художники намагалися надати живописному циклу неперервності викладу агіографічних сюжетів. Житійні сцени набувають розповідності, стають більш розлогими, велемовними та доповнюються новими, незвичними для традиційної іконографії, мотивами.

Для усвідомлення шляхів формування іконографії страстей Христових в італійському мистецтві суттєве значення мають надзвичайно своєрідні пам'ятки – складні за формами силуетні «Розп'яття». Ці оригінальні твори з'являються в першій половині XII ст. на теренах Тоскани в Італії, а згодом поширюються на землях Балканських країн, зокрема в Хорватії [17, с. 260].

У загальній композиції пам'яток поєднані зображення розп'ятого Христа, пасійні сцени та сюжети празників, які подаються обабіч центрального зображення, під горизонтальними раменами хреста, на його кінцях та підніжжі. Монументальні табличні

«Розп'яття» мали стати іконографічну програму, а їхні пасійні та празникові сюжети розміщувалися у визначеному порядку. На думку дослідників, тематика, іконографія та композиція страсних клейм цих творів інспірована візантійськими іконами чи книжковою мініатюрою [17, с. 258].

Одне з найдавніших Розп'ять зі сценами страстей Христових (початок XII ст.) створене в Тоскані (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 20, іл. 1]. Шість пасійних сюжетів розміщені під поперечною хреста (по три клейма з кожного боку). Композицію «Несення хреста на Голгофу» вміщено на продовгуватій табличці біля підніжжя розп'яття. На кінцях горизонтального рамена подаються маленькі зображення пристоячих Богородиці, Іоанна та мироносиць. На завершенні хреста є ще одна таблиця, значно більша від інших за розмірами, живопис на ній втрачено. Можна припустити, що тут було змальовано сцену «Вознесіння», оскільки саме ця композиція, зазвичай, завершує пам'ятки такого типу. Христа-тріумфатора змальовано з розплющеними очима, як на дуже давніх іконах, образ Ісуса надзвичайно спокійний і піднесений.

З майстерні художника Джульємо походить датоване «Розп'яття» (1138) (Кафедральний собор м. Сарцани) [17, с. 259]. Обабіч розп'ятого Христа зображено пристоячих (чотири, подані силуетно, фігури) та шість, різних за формою, пасійних клейм. Бокові рамена хреста завершують зображення символів євангелістів, а на верхній таблиці, над головою Христа, розміщена композиція Вознесіння [20, іл. 20]. Подібне табличне Розп'яття зі страстями (кінець XII ст.) зберігається у музеї м. Лукки. До композиції пам'ятки входять чотири постаті пристоячих та чотири пасійні сцени, які розміщені симетрично, обабіч центрального зображення [20, іл. 21].

«Розп'яття» з музею міста Пізи (початок XII ст.) складається з десяти сюжетів страсного циклу. Масивні квадратні композиції пасійних сцен розміщуються за традиційною схемою [20, іл. 22]. Серед великої групи мальованих Розп'ять з Пізи є кілька датованих і підписаних творів [20, іл. 20–22, 41–44]. Наприклад, «Розп'яття» (1220) іконописця Берлінгієра, що працював у м. Луцці⁶. Обабіч розп'ятого Ісуса розміщено силуетні постаті пристоячих; на верхній перекладині хреста подано живописну композицію Моління (фігурно вирізана), а на закінченнях горизонтальних рамен розп'яття змальовано ангелів. В іконографії, композиції та образності твору відчутні ремінісценції візантійської мистецької традиції [20, іл. 23]. Майстром Джонато Капітіні (1236) виконане монументальне «Розп'яття», що зберігається в Ассізі (Музей при костелі Санта Марія делі Анджелі) [17, с. 259]. У Національному музеї м. Пізи та в домініканському костелі м. Болоньї зберігаються табличні Розп'яття, які належать пензлю художника Капітіні (бл. 1250 р.) [17, с. 259]. Кілька живописних Розп'ять XIII ст. із циклом надзвичайно драматично трактованих пасійних сюжетів пов'язують з ім'ям майстра Джунта Пізано [18, с. 160].

Страсний цикл монументального «Розп'яття», датованого 1230–1250 роками, складається з восьми пасійних сюжетів (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 21, іл. 2]. Твір вирізняється незвичним змалюванням образу Спасителя – здається, що деформований муками лик Ісуса, розпливається, втрачаючи форму. Дрібний геометричний орнамент, насичений кольорами, суцільним килимом вкриває розп'яття, платнабедренник на тілі Христа, численні деталі в клеймах.

Тематичний склад пасійних циклів табличних Розп'ять, структурно-композиційна побудова пам'яток та іконографія клейм мали доволі стійку, канонічно зумовлену систему, яка, проте, не підлягала буквальному тиражуванню. До сфери індивідуальних творчих вирішень митців, очевидно, слід віднести: визначення образності, композицій і колориту клейм, їх кількості та розмірів, а також долучення до загальної композиції творів постатей пристоячих або ж відмова від їх змалювання другорядних персонажів.

У середині XIII ст. в італійському мистецтві складається новий тип збірної страсної ікони. Італійські пасійні пам'ятки – надзвичайно своєрідна тематична група творів, забарвлена особливою самобутністю іконографічних і художньо-стилістич-

них розв'язань. Монументальний двохсторонній вівтарний образ «Маєста» (Величання) (1308–1311), пензля видатного італійського художника Дуччо де Буонінсенья (бл. 1255–1319 рр.), змальована ним для головного вівтаря собору в м. Сієні – найбільш видатна пам'ятка цього типу [23, с. 28–29]. У своєму грандіозному вівтарі Дуччо постає послідовником візантійських іконографічних традицій. Усю центральну частину лицевого боку вівтаря займало зображення Мадонни – покровительки міста Сієни з Дитям і ангелами. Пределли, стулки і верхня частина, а також зворотний бік ікони майстер відвів для сцен із життя Марії та Христа [7, іл. 18 а, б; 23; 25, іл. 77–81]⁷. Страсний цикл монументальної ікони складається з двадцяти шести композицій. Центральне поле ікони займає велика сцена Розп'яття, вдвоє більша за інші композиції, а навколо неї, по усьому периметру, розташовані пасійні сцени. Цикл страстей починається з композиції «В'їзд до Єрусалиму», а завершується сценою «Успіння Богородиці» [23, с. 25–48]⁸. Розповідаючи про життя і страждання Христа в багатопігурних пасійних сценах ікони, майстер вводить реалістичні і навіть жанрові мотиви, проте перспектива зазвичай відсутня, а фігури позбавлені пластичності [23, с. 7–10]. У сюжетах пам'ятки немає складних релігійних алегорій, що були поширені в тогочасному мистецтві, усі численні сцени передані дуже наглядно й виразно.

Композиція Дуччо свідчить, що концепція пасійних циклів такого типу монументальних станкових зображень страстей Христових на той час була повністю сформована: велике клеймо із зображенням Розп'яття з пристоячими посередині, в оточенні менших за розміром пасійних сцен, кількість яких може бути різною. Такий принцип побудови загальної композиції збірної ікони страстей Христових набув поширення як у мистецтві західноєвропейських країн, так і в мистецтві східнохристиянського світу.

Втілення житійної тематики в італійському іконопису має свої характерні риси. Очевидно, житійні ікони почали потрапляти в Італію в XI ст. і набули широкої популярності в мистецтві всіх регіонів країни. У ранньому італійському станковому мистецтві ще доволі відчутні ознаки візантійських образотворчих концепцій. Проте вже на зламі XI–XII ст. простежуються процеси адаптації візантійських взірців у романських традиціях, що поступово змінюють художню систему творів: посилюється експресивність багатолюдних композицій, постаті дійових осіб стають важчими, форми архітектурного стафажу крупнішими, візантійська іконографія доповнюється західними, актуальними для тогочасного світогляду, елементами есхатологічного характеру [18, с. 159]. Суттєво розширюється тематичний репертуар житійних творів, оскільки кожен католицький монаший орден, монастир і навіть невеликі релігійні спільноти бажали мати ікони свого святого з історією його духовного подвижництва [21, с. 12–14]. Помітно змінюється підхід до загального композиційного вирішення ікон – вони стають масивнішими й дедалі частіше набувають вигляду вівтарів зі складним різбленим завершенням. У візантійських пам'ятках житійний цикл розміщувався по усьому периметру іконної дошки (інколи навіть у два регістри), натомість в італійських творах сюжетні сцени подаються лише обабіч середника. Відповідно, клейм стає значно менше, їх розміри збільшуються, перетворюючись з невеличких мініатюр на самодостатні композиції.

Ікона «Св. Марія Магдалина з історією життя» (1265–1290) – мабуть, найдавніший приклад поєднання в житійному циклі сюжетів агіографії двох святих – Марії Магдалини та Марії Єгипетської (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 23, іл. 3]. Своєрідна «тематична контамінація» пов'язана з тим, що близько X ст. окремі мотиви з «Життя» Марії Єгипетської перейшли в агіографію Марії Магдалини [18, с. 81–106]. У західноєвропейському мистецтві Марію Єгипетську часто ототожнювали з Марією Магдалиною [1, с. 137; 14, с. 29–45]. В іконографічній традиції католицького мистецтва Марію Магдалину зображували з непокритою головою, розпущеним волоссям, з невеличкою посудиною в руках (у якій Марія принесла пахучі натирання для ніг Христа) [22, с. 183]. Італійську ікону «Св. Марія Магдалина з історією життя» центрує статична, строго фронтальна постать святої. Лик Магдалини підкреслено умов-

но – гіпнотизуючий погляд, великі, тісно посаджені й різко підведені очі, неприродно маленький рот, плями яскравих рум'ян на щоках. Довге, густе волосся, спадаючи хвилями з плечей, неначе туніка вкриває постать святої. Права рука розкрита долонею до глядача, у лівій – розгорнута бандероль з каліграфічно виписаними великими літерами латинського тексту. Обабіч центрального зображення змальовано вісім клейм життійного циклу. У чотирьох верхніх клеймах ікони розміщуються сюжети, пов'язані з життям рівноапостольної Марії Магдалини – «Марія помазує ноги Христа», «Воскресіння Лазаря», «Зустріч у Гетсиманському саду» («Не торкайся мене»), «Марія Магдалина проповідує благу вість у Римі (перед імператором Тиберієм)». Чотири нижні сюжети відтворюють агіографію преподобної пустельниці св. Марії Єгипетської: «Чудо молитви преподобної пустельниці», «Ангел годує Марію в пустелі», «Зосима відпускає гріхи і причащає Марію», «Поховання Марії Єгипетської в м. Ефес»⁹. Варто зазначити, що в католицькому мистецтві актуальнішим був образ Марії Магдалини, натомість у православній іконописній традиції найчастіше вдавалися до змалювання св. Марії Єгипетської, образ якої був уособленням ідеалу жіночої святості [19, с. 89]¹⁰.

Оригінальний композиційний та ідейний задум утілює художник Пачіно ді Бонадуїда в образі початку XIII ст. «Історія життя Христа» (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 31, іл. 14]. Масивна прямокутна іконна дошка (248×151) має трикутне завершення, що надає їй схожості з вітарем. Центр монументальної композиції займає Розп'яття у вигляді стилізованого розгалуженого дерева, на його гілках, неначе листя, розміщено сорок сім, круглих за формою, клейм із пасіями та сюжетами з життя Христа й Богородиці. Центральне зображення оточує цілий ряд доповнюючих композицій: угорі, у трикутному завершенні ікони, подано тронні зображення Богородиці й Христа; під ними змальовано символічний сюжет – «Пелікан», нижче – сонм католицьких святих з ангельськими крилами; внизу, під Розп'яттям, зображено мініатюрний цикл сюжетів з історії праотців: створення Адама і Єви, їх спокуса дияволом, гріхопадіння й вигнання з Раю.

Створена художником Джованні дель Бйондо між 1360–1365 роками ікона «Іоанн Хреститель з історією життя» оформлена також як великий вітар (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, іл. 31]. Середник ікони має незвичне іконографічне вирішення – Предтеча, який попирає ногами диявола, зображений у вигляді молодого привабливого юнака, зодягнутого у вишуканий одяг патриція¹¹. Поверх мілоті Предтечі накинутий елегантний плащ яскравого малинового кольору. Центральне зображення по всьому периметру оточене клеймами, що різняться за розмірами й формою – прямокутні (видовжені по горизонталі та по вертикалі), квадратні. Кожен сюжет вирішений як окрема маленька ікона, заведена у власну раму, усі композиції вмонтовані в кіот із трикутним завершенням.

Майстер ікони «Апостол Матвій з історією життя» (середина XIII ст.) Андреа Оркадна створив оригінальний життійний цикл – рідкісний приклад змалювання діянь євангеліста як у західноєвропейському мистецтві, так і в східнохристиянській іконографічній традиції (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, іл. 26]. У центрі ікони зображено євангеліста Матвія з книгою й пером у руках, а обабіч – чотири клейма зі сценами життя апостола.

Життійна ікона «Мадонна з Дитям на троні» і євангельськими сценами в клеймах XIII–XIV ст. (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж) походить з Тоскани. Пам'ятка унікальна – вона неначе об'єднуюча ланка між західними і східними іконографічними й мистецькими традиціями. Автор ікони взяв за взорець візантійський тип Богоматері Одигітрії (Провідниці). Притримуючись традиційної іконографії, художник змальовує в середнику Мадонну з Дитям на масивному мармуровому троні, верхня частина якого виконана в готичному стилі. Трикутне завершення ікони займає сюжет Моління: у центрі – Христос Вседержитель, зліва – Мадонна, справа – Іоанн Хреститель. Обабіч середника розміщено по чотири клейма, над і під ними – постаті

евангелістів, кожен зі своїм символом. Майстер ще використовує візантійську форму та іконографію, проте ікону вирізняє тонкий ліризм, гнучкі контури, ритм однаково нахилених голів Матері й Сина. Колорит ікони також помітно відрізняється від візантійських пам'яток: замість традиційного вирішення доличного – червоного хітона й синього мафорія – художник зупиняється на пастельній гамі – рожевого та блакитного, що в поєднанні із золотом додає картині світле, радісне звучання¹².

Незважаючи на традиційну для візантійського іконопису побудову загальної композиції, трактування сюжетів багато в чому відповідає західнім стилевим нормам. Найбільшу свободу майстер відчуває в змалюванні клейм, оскільки тут канони не тяжіють над ним і не зв'язують його строгими приписами. Художник вбачає своє головне завдання в тому, щоб зробити сюжети наглядними, подаючи євангельські сцени реалістично й дохідливо. Розповідь ведеться без зайвих подробиць, проте надзвичайно виразно. Часто в сюжетах зберігаються візантійські схеми, однак у зображенні святих та у вирішенні композиційного простору яскраво виявлені західні підходи. Наприклад, у композиції «Різдво Христове», відсутня багатоплановість зображення, проте постаті дійових осіб вирішені в готичному ключі. У сцені «Благовіщення» пози й рухи Марії та Гавриїла подані у строгій відповідності до вимог візантійського іконопису. Утім простір, у якому вони знаходяться, представлено по-новому: інтер'єр вирішений як короб, перекритий стелею. Роль бокових куліс відіграють стіни з віконними прорізами, які скорочуються в глибину. Саме приміщення, що подається в розрізі, завершує дах з гостроверхими готичними вежами. Художник експериментує з лінійною перспективою, однак не буквально дотримуючись її законів. У клеймі «Мироносиці біля гробу Христового» намічається спроба передачі простору, а пейзаж несе значне змістове навантаження. Ще більш сміливе вирішення майстер знаходить, змальовуючи «Вознесіння Мадонни»: ангел, який неначе каріатида підтримує знизу променисту глорію-мандорлу з постаттю Марії, подається в складному ракурсі¹³.

Монументальна житійна пам'ятка «Св. Цецилія з історією життя» (перша половина XIV ст.) має незвично видовжену по горизонталі форму, без традиційних декоративних елементів обрамлення (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 30, іл. 13]. У центрі на великому троні ускладненої конструкції представлена мучениця у вигляді поважної матрони. У правиці святої – перо, лівою вона підтримує на коліні невеличкий кодекс, стягнутий ремінцями. Обабіч середника, у два ряди змальовано вісім житійних сюжетів. Святу Цецилію (Сесілію) Римську, мученицю III ст., як покровительку музики зазвичай зображували з музичними інструментами. Перо та книга в руках святої – незвичні іконографічні деталі. Завдяки характерній побудові архітектурного стафажу зображення релігійних сцен у клеймах наближаються до чисто жанрових композицій. Різноманітні за формами споруди уподібнюються декоративним кулісам, інтер'єри вибудовуються так, що, здається, ніби персонажі розміщуються в природному для людини середовищі. Іконний простір поглиблюється, при цьому фігури стають значно менші і природно співіснують з оточуючим стафажем. Стрункі постаті неначе перегукуються з динамічним ритмом архітектурних форм, вітер розвіює одяг персонажів, який розпадається на численні бганки, підкреслені різкими висвітленнями й напівтонами. Колорит пам'ятки м'який, делікатний, чому сприяє тональна єдність сірувато-перлистих і різних відтінків вохристих фарб.

Вівтар майстра Маттео ді Пачіно (друга половина XIV ст.) створений на замовлення ордену бернардинів (Флоренція, Галерея Уффіці) [24, с. 40, іл. 30]. Пам'ятка має оригінальну структуру і тематичну програму – у двох рівновеликих регістрах змальовано святих та сцени їх діянь. Верхній регістр вирішений у вигляді тристулкового складня з трикутними завершеннями. У центральному, найбільшому за розміром, панно зображено жанрову сцену «Видіння св. Бернардина», а обабіч – чотири монументальні образи: св. Бенедикта, євангеліста Іоанна і ще трьох святих ордену бернардинів. У вузькому нижньому регістрі подано шість мініатюрних сцен, у яких відтворено сюжети із життя святих Бернардина, Бенедикта, апостола Іоанна.



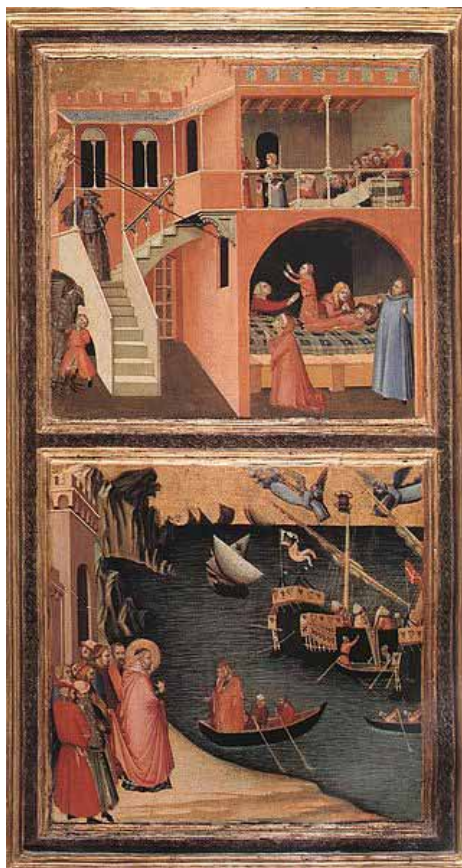
**Розп'яття
зі сценами
страстей
Христових.
Початок XIII ст.
м. Піза (Італія),
Національний
музей Сан-Маттео**



*Дуччо ді Буонінсенья. Маєста. Багатосюжетний вітвар з євангельськими сценами.
1308–1311 рр. м. Сієна (Італія), музей Дель Опера Дель Дуомо*



Св. Цецилія із життійними сценами.
Перша половина XIV ст. м. Флоренція (Італія), Галерея Уффіці



Амброджо Лоренцетті.
Сцени життя св. Миколи.
1332 р. м. Флоренція (Італія),
Галерея Уффіці



Бернат Марторель.
Вівтар «Преображення». 1449 р.
Собор Барселони (Іспанія)



Жауме Уґо. Вітвар конетабля Португальського (інша назва вітваря «Богоявлення» – Retablo de Epifania). 1464–1465 рр. м. Барселона (Іспанія), Великий королівський палац, Каплиця Святої Агат



**Святі Кіріак та Жулїтта.
Середина XII ст. Фронталь із церкви в Дурро**

Своєрідний конструктивний задум притаманний також багатосюжетному вітварю (друга половина XIV ст.), що складається з шести великих, однакових за розміром, композицій на євангельські сюжети – «Явлення Христа апостолам», «Різдво Христове», «Втеча до Єрусалиму», «Стрітіння», «Поклоніння волхвів» та «Успіння Богородиці» (Флоренція, Галерея Академії) [24, с. 43, іл. 35]. Конструкція вітваря нагадує величний портал готичного храму з використанням у різьбленому оздоблені характерних для цього стилю пластичних елементів. Трикутні завершення вітваря заповнюють зображення «Благовіщення» та сцена «Христос благословляє Діву Марію».

Ранній розвиток елементів гуманістичного світогляду в культурі Італії, пробудження уваги до людини, намагання проникнути у внутрішній світ особистості давали широкий простір для втілення у живописних циклах, сюжетів агіографії¹⁴ святих мучеників, чудотворців, подвижників католицької церкви. Як свідчать розглянуті пам'ятки, в італійському станковому живопису XIII–XV ст. житійна тематика знайшла відображення у значному корпусі станкових творів, які часто суттєво різняться за конструкцією, структурою загальної композиції, тематичним складом, підбором сюжетів клейм та їх іконографією.

В іспанському живопису XI–XIII ст. перші житійні цикли трапляються у вітварних образах, що отримали назву «фронталес» («фронталь») ¹⁵. Такого типу вітварні образи змальовували на прямокутних дерев'яних дошках, що їх розміщували у храмах перед престолом [6, с. 387]. Іконографія фронталесів ґрунтувалася на основних канонах середньовічних антепендіїв [18, с. 171]. Від кінця XI ст. набувають поширення фронталі, у центрі яких змальовували Христа в Славі або Богоматір у мандорлі в оточенні апостолів і пророків, які найчастіше розміщувались у два яруси [26, іл. 3, 4] ¹⁶. Одна з ранніх пам'яток – «Пантократор і дванадцять апостолів» (кінець XI – початок XII ст.) із церкви Ла-Сео-дел-Уржел (Барселона, Музей каталонського мистецтва) [18, іл. 106; 10, іл. 25; 6, іл. 324].

Інший тип фронталесів – твори присвячені шанованим святим. Центрувало такі пам'ятки зображення святого в повен зріст, а обабіч розміщували сцени з його життя – муки, діяння, чудеса. До цього типу пам'яток належить вітвар Мартіна де Монгрони (кінець XI ст.) та фронталь «Святі Кірік і Жулітта з житієм» (середина XII ст.) із церкви в Дурро (Барселона, Музей каталонського мистецтва) [18, с. 171; 10, іл. 24].

Давні фронталес стилістично дуже близькі до сучасних їм настінних розписів, оскільки часто їх створювали ті ж майстри, які над настінними розписами. Водночас вони відрізняються від настінного живопису яскравим дзвінким колоритом, сміливим зіставленням тонів. У написанні вітварних ікон використовували темперні фарби та особливі лаки. Техніка темпер не допускає змішування кольорів, отже, фарби зберігали чисті тони, а лак надавав фарбам блиску.

Зберігаючи загальне відчуття монументальності, живопис фронталей виявляє впливи мистецтва книжкової мініатюри, що особливо відчутні в їхній іконографії, а використання ліпнини зі стуку зближує композиції фронталей із скульптурою [10, с. 61].

Давні фронталес мають ще доволі примітивний характер, вони прості за теологічною програмою та композиційним вирішенням, їхній живопис грубуватий і спрощений. Згодом в іспанському мистецтві з'являються складніші за ідейним задумом і декоративним оформленням вітварні ікони з рельєфними фігурами й прикрасами зі стуку. На думку дослідників, фронталес були своєрідними попередниками ретабло ¹⁷. У видозміненому, збільшеному в розмірах вигляді завітарні ікони-поліптихи постають в іспанських храмах наприкінці XIII ст. ¹⁸

Поступове ускладнення архітектурно-декоративних конструкцій, використання багатофігурних, барвисто розфарбованих рельєфів, фігурної та орнаментальної скульптури перетворюють ретабло на грандіозні комплекси. Проте, незважаючи на велику роль пластики в загальній структурі ретабло, у їхній еволюції головна роль належала не скульптурі, а живопису. Уже в XIV ст. розпис ретабло став основним полем для діяльності художників Валенсії, Арагону і Каталонії [6, с. 396].

Свого класичного вигляду і найбільшого поширення пам'ятки цього типу набувають в іспанському мистецтві XV–XVI ст. [6, с. 396; 26, іл. 9, 10, 19]. Пишно оздоблені монументальні ретабло розміщуються біля східної стіни храму, у глибині вітваря, вони цілком заповнюють апсиду, досягаючи склепіння¹⁹. З тильного боку запрестольні вітварі, зазвичай, також мають скульптурний декор, а інколи й живописні зображення. У багатьох храмах зворотна стіна ретабло доступна для огляду [4, с. 128–163]. У виготовленні цих архітектурно-декоративних комплексів використовували дерево, мармур, алебастр, гіпс, які розфарбовували і покривали позолотою.

Особливого поширення ретабло набули в церквах Каталонії. Провідником впливів італійського мистецтва в каталонському живопису називають художника Феррера Басса (1285–1348). Його знамениті ретабло втрачені, їх описи відомі лише за писемними джерелами. Про майстерність художника можна скласти уявлення за настінними розписами, що збереглися в капелі Архангела Михаїла монастиря Педральбес у Барселоні (1345–1346) [6, с. 397, 10, с. 88]. Цикл страстей Христових, сюжети з історії життя Богородиці, св. Бонавентури та інших святих вкривають стіни й арки капели. Художник розмістив прямокутні й квадратні композиції за тією ж системою, яка застосовувалася для компоновання життєвих сюжетів у ретабло [10, с. 89].

У першій чверті XIV ст. з'являються дерев'яні й алебастрові розфарбовані та позолочені вітварі, для загальної композиції яких, значна роль відведена пластиці. У творчості арагонського скульптора Жоана Пере Віладеканс із Вальфогони (1398–1458) запрестольний вітвар перетворений у своєрідну архітектурно-декоративну споруду з алебастру й дерева, прикрашену поліхромними рельєфами. Один із кращих творів майстра – алебастровий вітварний образ у соборі Таррагоні (1426–1436). Вдалою композицією й правдивим трактуванням вирізняються рельєфи предели, які змальовують сцени з життя св. Текли [6, с. 397, 10, с. 91]. Ця пам'ятка належить до шедеврів середньовічної іспанської пластики.

Початковий етап розвитку та формування структури живописного ретабло пов'язують з ім'ям каталонських художників братів Серра – арагонців за походженням. У творчості братів Серра відчутна близькість до мистецтва сієнських майстрів [6, с. 397]²⁰. У 1394 році Пере Серра створив багатсюжетне ретабло в соборі Святого Духа в Мапресе [10, с. 91, 92]. Характерною ознакою творів художника є надмірне застосування позолоти в пластиці різьблення і яскравих кольорів у живопису, що надає їм посиленої декоративності. Значну увагу майстер приділяє образній характеристиці персонажів, наділяючи їх індивідуальністю та виразністю ликів [6, с. 397].

Наступний етап формування живописних ретабло зазвичай пов'язують з ім'ям Луїса Боррасса, уродженця Жирони, який працював у Барселоні (1388–1424). Луїс Боррасса – представник «інтернаціональної готики» – нової фази розвитку каталонського мистецтва [10, с. 97]²¹. Знайомство з мистецтвом «інтернаціональної готики» у Боррасса відбулося завдяки контактам з європейськими художниками, чимало з яких працювало при арагонському дворі з кінця XIV ст. Велика майстерня митця вирізнялася активністю – твори майстра та його учнів поширювалися по всій Каталонії. Пензлю живописця належать панно вітваря Сан Педро в церкві Санта Марія в Таррасі, в яких відчутно посилені елементи драматизму і своєрідної експресії [10, іл. 53].

Послідовником Боррасса вважають Бернату Мортореля, творчість якого протікала між 1427–1452 роками²². Найвидатніший твір Мортореля – монументальне ретабло «Преображення», створене на замовлення єпископа Сімо Сальвадо у 1449 році для собору в Барселоні. У великих багатолюдних композиціях центральної частини вітваря і в маленьких сценах предели відтворено євангельську історію. Майстер конкретизує середовище зображень, намагається надати об'ємності постатям і вибудувати просторові композиції, індивідуалізує лики персонажів [10, с. 98, іл. 54]²³.

Від другої половини XV ст. у каталонському мистецтві дедалі помітнішими стають нідерландські впливи, що особливо посилілися після відвідин Піренейського півострова в 1428–1429 роках Яном ван Ейком. В Іспанії у нього з'явилися послідовники,

зокрема, художник Луїс Далмау (1400–1460) з Валенсії – автор центральної вівтарної композиції «Мадонна і міські радники» для капели ратуші м. Барселони (Барселона, Музей каталонського мистецтва) [11, с. 124].

Цілий ряд житійних ретабло створив уродженець Таррагони Жауме Уго (бл. 1415–1492 рр.). До ранніх робіт майстра відноситься вівтар Святого Георгія для храму Саррагоси, виконаний на замовлення сім'ї Кабрера (змальований до 1461 р.). У 1448 році художник переїздить до Барселони, де організовує велику майстерню, і йому як провідному майстру часто замовляють вівтарні образи для великих барселонських храмів. Серед найбільш значних творів Жауме Уго – вівтар «Святі Абдон і Сенен» (1460), житійний цикл «Св. Антоній Абат» (втрачений під час пожежі 1909 р.), вівтар «Св. Вінцентій з історією життя» з храму в Саррії, ретабло «Св. Бернардин і Ангел-охоронець», вівтар «Св. Августин» для барселонської церкви монахів-августинів [10, с. 110]. Етап зрілої творчості майстра презентує ретабло Коннетабля Португальського (1464–1466) – найвидатніший твір художника (вівтар створений для капели Санта Агеда)²⁴. Ретабло складається з восьми різних за розмірами композицій: центрують вівтар дві великі євангельські сцени «Розп'яття» та «Поклоніння волхвів», обабіч змальовано менші за розмірами клейма – «Благовіщення», «Обрізання», «Воскресіння», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа», «Успіння Богородиці» [10, с. 110, іл. 64].

Каталонські ретабло виявляють численні побутові подробиці та реалістичні мотиви, спостережені їх авторами в реальному житті. Живописці, змальовуючи групи персонажів, намагаються виділити окремі постаті позами, жестами, барвистим одягом, індивідуалізованим трактуванням ликів. Проте проникнення ренесансних форм не змогло докорінно змінити художню систему каталонського мистецтва – у них яскраво виявлені співіснування середньовічної традиції і нового художнього світосприйняття [11, с. 173]. Реалістичні підходи до передачі простору, пластики та об'ємності форм тут ще тільки намічені. Загалом у творах панує площинний принцип зображення: золоте тло оздоблене рельєфним рослинним орнаментом, масивні німби подаються у вигляді концентричних кіл, чимало деталей виконано в техніці стукowego позолоченого рельєфу [11, с. 173].

Найграндіозніше в Іспанії та всьому християнському світі ретабло було створене для собору Санта Марія де ла Седе в Севільї (1402–1506). Автором центральної найдавнішої частини комплексу був фламандський скульптор Данкарт, який працював над його створенням упродовж 1482–1492 років. У 1526 році, після тривалої перерви, роботи над вівтарем поновилися за участю іспанських майстрів Хорхе Фернадеса, Санчеса Муньоса, Бернардо і Франциска де Ортег, а завершувала комплекс група художників під керівництвом Хуана Баутісти Васкеса у 1564 році²⁵. Ретабло севільського собору, незважаючи на брак стилістичної єдності, – справжній шедевр художньої культури Іспанії. Монументальний завітарний образ складався з п'яти рядів прямокутних ніш, у яких розміщувалися живописні композиції в рамах, прикрашених витонченим позолоченим різьбленням. До складу багатосюжетного поліптиха входили композиції на біблійні та євангельські сюжети, діяння архієпископів Ісідора й Леандра Севільських та сцени життя й мученицької смерті святих Юсти (Іусти) і Руфіни²⁶. Більшість житійних клейм виконано у високому рельєфі, їх яскрава поліхромія, разом з барвистістю живописних композицій і позолотою пластичних деталей, поєднуються в сяючу декоративну цілісність. Живопис ретабло виконаний у характерній для іспанського середньовічного мистецтва техніці «аль естофадос» – у якій живопис, поданий на золотому тлі, випромінює м'яке, глибоке сяйво [10, с. 149].

Завітарний образ Королівської капели собору в Гранаді – яскравий приклад ретабло, виконаного засобами пластики. Величний гранадський собор був задуманий як монумент на честь перемоги над маврами. В архітектурі храму відобразилися цілі етапи іспанського мистецтва, оскільки він зводився впродовж трьох століть (1523–1703) [15, с. 71]. Ретабло Королівської капели – видатна пам'ятка іспанської пластики й один із шедеврів скульптора Феліппе де Бігарні (1470–1542). У тематиці вівтаря поєднано

образи християнських святих і повелителів Іспанії, сюжети на біблійні та євангельські теми й історичні події. До загальної структури ретабло входять статуї Ізабелли і Фердинанда, виконані з розфарбованого алебастру. Автор статуй, відомий сієнський скульптор Дієго де Сілоє, надає образам правдиву й точну портретну характеристику. Цікаве оформлення цоколю ретабло, де розміщено поліхромні алебастрові рельєфи. У них подаються композиції на сюжети звільнення Гранади і хрещення маврів. Усім рельєфам ретабло притаманні точність і природність сцен, виразність поз і жестів, правдивість емоційних характеристик [15, с. 81].

Іспанські ретабло виявляють значну поліваріативність за формами, структурою, теологічними програмами та декоративним вирішенням. Завітарні образи значно відрізняються один від одного за розмірами – трапляються монументальні комплекси, які прикрашають апсиди величних соборів, і більш камерні, що їх створювали для невеликих храмів чи соборних капел. Тематичний склад таких творів зазвичай обмежувався зображенням тільки одного святого, якому присвячувався вівтар, і сюжетами його життя [26, с. 9, 10, 13, 14, 39]. У багатьох іспанських ретабло основна увага зосереджена на живопису, а роль скульптури – не значна. Ретабло такого типу – це по суті величезна ікона-поліптих, розбита на різні за формою й величиною живописні зображення. До загальної композиції таких ретабло входили значні за розмірами багатофігурні панно й маленькі клейма з євангельськими сценами та сюжетами з життя святих. Позолота, вигадливість орнаментальних візерунків, блиск парчевого одягу дійових осіб надавали ретабло схожості з барвистими східними килимами [13, с. 18]. Віддаленість від глядача суттєво ускладнює процес огляду й сприйняття живописних поліптихів. Якщо відійти від вівтаря навіть на незначну відстань, – а саме на таке сприйняття вони й розраховані, – усі зображення зливаються воедино і величезна живописна стіна перетворюється в різнобарвне мерехтіння яскравих фарб і позолоти [7, с. 164]. Численні сюжети ретабло, обертаючись на кольорові мінливі орнаменти, асоціюються з арабесками мавританських палаців і вигадливими візерунками ювелірних виробів²⁷. Як слушно зауважують науковці, «іспанські художники благочестиво прикрашаючи християнський вівтар, виявлялися в полоні філософії, яку проповідували люди Сходу» [7, с. 164].

Ще грандіознішими були скульптурні ретабло – складні за структурою архітектурно-декоративні комплекси, що поєднували живописні панно, композиції, виконані засобами пластики, поліхромну скульптуру, різьблене позолочене обрамлення²⁸. Типове для середньовіччя панування архітектури над іншими видами мистецтва, особливо помітне в структурі скульптурних ретабло. Завітарні образи цього типу нагадують портали храмів, оформлених за допомогою конструктивно-декоративних засобів, поширеного в цю епоху архітектурного напрямку «ісавеліно» (за ім'ям королеви Ісавелі), який характеризується надзвичайним багатством орнаментальних прикрас, що гармонійно поєднують мотиви готики, мавританського зодчества й, пізніше, італійського ренесансу [13, с. 18].

Ретабло – це своєрідні священні предмети, об'єкти поклоніння, покликані відкривати перед віруючими надпочуттєвий божественний світ. Усі численні образи святих і багатолюдні композиції вівтаря звернуті до віруючих, існують у єдиному часовому вимірі. На відміну від німецьких чи нідерландських вівтарів, які переважно мають форму двостулкових чи тристулкових складнів, іспанське ретабло завжди вирішується як відкрита площина, що постає перед молільниками в розгорнутому цілісному вигляді. Здається, що в загальній структурі вівтарного образу немає ні головного, ні другорядного, а кожне зображення, втрачаючи самостійність, стає частиною єдиного комплексу [10, с. 178]. Проте це тільки перше враження, бо іспанське ретабло будується строго за принципом субординації, характерної для мистецтва середньовіччя [10, с. 178]. Структуру ретабло формували вертикальні тяги, які розчленовували вівтар на різні за розмірами поля. Більш широка, часто вища від бічних, центральна частина поліптиха включала найважливіші зображення: Розп'яття, образ Богородиці з Емма-

нуїлом, головні євангельські сцени. Бокові поля займали менші за розмірами композиції із зображеннями святих та житійні цикли²⁹. Монументальна стіна вівтаря монтувалася на цоколі. Зображення, які прикрашали цей своєрідний постамент називали пределлами, з часом пределлами почали називати усю цокольну частину ретабло³⁰. Пределла об'єднувала пасійні та біблійні сцени, а також, зрідка, історичні сюжети. Зазвичай сюжети пределл не залежать від зображень на самому вівтарі, проте інколи ці композиції тематично пов'язані з нижнім регістром центрального панно [11, с. 47].

Еволюція ретабло від простих форм до надзвичайно декоративно й тематично ускладнених комплексів охоплює майже два століття. Більшість пам'яток іспанського живопису XIV–XVI ст., які нині зберігаються в музеях світу як самостійні композиції, раніше входили до ансамблів ретабло [9, с. 32; 13, с. 18].

Житійна тематика як значне художнє явище мала непересічне значення для подальшого розвитку західноєвропейського мистецтва. Поєднуючи духовні християнські заповіді й світоглядну проблематику, житійні твори були дієвим фактором впливу на формування системи духовних цінностей, привносили у сферу людського життя високі моральні ідеали [2, с. 105]. Розширення тематичного репертуару сакрального живопису спонукало художників до пошуків незвичних трактувань традиційних іконографічних формул та сприяло впровадженню в мистецтво незвичних композиційних вирішень. Стрімке поширення пам'яток, що відтворюють численні легенди про святих, надало потужний поштовх виникненню нової іконографії та образної типології, збагативши живопис значною кількістю композиційних схем на нові сюжети. У житійних пам'ятках італійського та іспанського мистецтва впродовж XI–XV ст. відбувалися активні динамічні процеси, що знайшли відображення у варіативності композиційної побудови, різноманітності тематичних програм житійних циклів, у пошуку засобів гармонізації нової ренесансної художньої системи живопису та духовного символізму релігійного мистецтва.

¹ Уособленням сил зла стають чорти, часто в розповідях про бісів вчення церкви про сатану-антихриста поєднується з елементами прадавніх народних вірувань. Важливо зауважити, що мистецтво дороманського Заходу, як і візантійське, не знало зображень бісів [16, с. 124–125].

² Кафолічність (грец. «всесвітність», «загальність», «соборність») – у християнському богослов'ї одна з істотних властивостей Церкви Христової.

³ Деякі науковці, на підставі порівняння з достовірними творами Джотто, приписують ці фрески групі майстрів пов'язаних з римською школою живопису [7, с. 51].

⁴ Св. Франциск Ассізький (1191–1226) – фундатор Ордену францисканців в Італії його роль помітна в культурі Проторенесансу і XIII ст. [7, с. 51].

⁵ Виконані в техніці альсекко ці фрескові цикли погано збереглися, до того ж обидві пам'ятки пошкоджені невмілою реставрацією [7, с. 51].

⁶ Берлінгієр був уродженцем Мілану, у цьому ж місті він отримав освіту і набув творчого досвіду [20, с. 74].

⁷ Багатьох частин цього твору вже не існує, деякі розкидані по різних музейних збірках, лише реконструкція може дати уявлення про цей грандіозний вівтарний образ [7, с. 56–57].

⁸ Сюжетний склад пасійної ікони Дуччо ді Буонінсеня дуже схожий до страсного циклу фресок Софії Київської XI ст., до монументальних розписів новгородських храмів другої половини XIV ст. (Успіння Богоматері на Волотовому полі, Спаса на Ковальові, Федора Стратілата) [3, с. 124] та до українських ікон «Страсті Христові» XV – початку XVII ст. [8, іл. 39, 41, 81, 82, 105].

⁹ Перші згадки про св. Марію Єгипетську сягають VI ст. Серед укладачів агіографії святої – патріарх Єрусалимський Софроній (VI ст.) та візантійський письменник Симон Метафраст (друга половина X ст.) [5, с. 84–98].

¹⁰ Зображення преподобної пустельниці та сюжети життя святої знаходять відображення в пам'ятках українського мистецтва від XV ст. Образи святої відображені в поодиноких

взірцях іконопису, настінних розписів та книжкової графіки. Дві житійні сцени «Причастя Марії Єгипетської», і «Поховання преподобної», збереглися у фресках каплиці Святої Трійці в Любліні (XV ст.). Розлогий житійний цикл представлений в іконі другої половини XVII ст. із церкви Різдва Богородиці с. Лісковатого (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького) [21, с. 20, 21; іл. на с. 18].

¹¹ Варто зауважити, що зображення голови сатани зрізано рамою якраз на рівні риг, очевидно майстер намагався уникнути їх зображення.

¹² Зазначені стилістичні ознаки характерні в першу чергу для сієнської школи, до неї, очевидно, і належить художник, якого умовно можна назвати «Майстром голубої Мадонни».

¹³ Варто зазначити, що сюжет «Вознесіння Богородиці» – сформувався у західному мистецтві.

¹⁴ Агіографія (грец. *αγιος* – святий і *γραφο* – пишу) – життєписи (життя) святих; різновид церковної літератури.

¹⁵ У країнах Піренейського півострова віттарі-антепендіуми зберігали давні форми жертовного стола, передня дерев'яна стінка віттаря називалася фронталем. Прямокутні дошки фронталей досягали приблизно одного метра у висоту, і півтора у довжину [10, с. 61].

¹⁶ Інколи у таких пам'ятках центральні зображення Ісуса Христа чи Богородиці з Дитям у середнику, поєднувалися з житійними сюжетами святих мучеників [26, іл. 4].

¹⁷ Ретабло (*retablo* – від лат. *retro* – за, позаду і *tabula* – дошка) – іспанський варіант віттарного образу.

¹⁸ Деякі науковці пов'язують формування ретабло з початком реконквісти, коли похідний віттар розміщували перед дерев'яним триптихом-складнем [6, с. 396; 10, с. 91].

¹⁹ Монументальні ретабло знаходять певну аналогію в структурі іконостасу, проте різниця суттєва – іконостас зводили перед віттарем, а ретабло позаду нього; на відміну від іконостасу, в ретабло велика роль відводилася скульптурі; іконостас розвинувся з епістилію, що розміщувався на балюстраді та відділяв віттар від простору храму, а ретабло постали на місці розписів віттарної апсиди [13, с. 187].

²⁰ Чотири брати працювали разом, найбільш відомим з них був старший Жауме, а Пере – найбільш обдарованим [6, с. 397].

²¹ Під умовним визначенням «інтернаціональна готика» мають на увазі своєрідний мистецький напрям, який на початку XV ст. був характерним для багатьох країн Європи. У ньому перепліталися традиції різних, до цього часу вже ясно викристалізованих національних культур – французької, італійської, нідерландсько-бургундської. Твори «інтернаціональної готики» тяжіли до вишуканого аристократизму, втілювали куртуазний дух епохи. Естетизація творів поєднувалася в них з посиленою увагою до побутових подробиць [10, с. 97].

²² До творчого спадку Берната Мортореля належать надзвичайно вишукані мініатюри часослова, виконані у 1444 році (Барселона. Історичний архів) [10, с. 98].

²³ Після смерті Берната Мортореля, його майстерню очолив уродженець Арагона Педро Гарсія де Бенабарре, який завершив ряд незакінчених робіт Мортореля і упродовж тривалого часу працював над створенням віттарних комплексів для багатьох каталонських храмів [10, с. 99].

²⁴ Віттар часто називають «Епіфанія» (із давньогрецької – прояв, прояснення, вражаюча поява), за сюжетом центральної композиції, на якій змальовано сюжет «Поклоніння волхвів».

²⁵ Деякі дослідники приписують авторство живописних панно віттаря пензлю Алехо Фернандеса. Алехо Фернандес (бл. 1475 р. (Кордова) – 1547 р. (Севілья)) – іспанський художник, німець за походженням, найвідоміший представник андалуської школи живопису першої третини XVI ст. [15, с. 135].

²⁶ Святі мучениці Юста і Руфіна були надзвичайно популярними в Севільї, як покровительки цього міста. За легендою вони були дочками заможного севільського гончара з району Севільї Пуерта де Тріана де виробляли знамениту андалузську люстровану кераміку. Коли в крамницю їхнього батька прийшов покупець за виробами для язичницького храму Венери, Юста і Руфіна розбили статую поганської богині. За святотатство римський намісник засудив їх до смерті. Як християнських мучениць, юних святих змальовували з пальмовими гілками і глиняними посудинами в руках [15, с. 135].

²⁷ У пластичному оздобленні і вирішенні живопису ретабло даються взнаки впливи так званого «стилю платереск», що панував в іспанській архітектурі упродовж тривалого часу.

²⁸ Робота над такою складною спорудою вимагала не тільки досвідченого колективу фахівців, але й тісної творчої співдружності скульпторів, майстрів-різьбярів, живописців [10, с. 149].

²⁹ У розміщенні ікон у загальній композиції ретабло могли виникати варіанти, проте загальний їх порядок все ж мало змінювався [10, с. 91, 93, 95].

³⁰ Пределла – від ломбардського «preti» – дошка.

1. Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства / пер. с англ. А. А. Ивановой. Челябинск : Урал LTD, 2000. 266 с.
2. Біланюк Петро. Божа Істина, Краса і Любов. Проповіді, доповіді і розвідки. Дрогобич : Відродження, 1995. 380 с. : іл.
3. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург : Мифрил, 1995. 253 с.
4. Боткин В. П. Письма об Испании / Издание подготовили Б. Ф. Егоров, А. Звигильский. Ленинград : Наука, 1978. 343 с.
5. Византийские легенды / Издание подготовила С. В. Полякова. Ленинград : Наука, 1972. С. 84–98. (Литературные памятники).
6. Всеобщая история искусств : в 6 т. / Т. II : Искусство средних веков. – Книга 1. / общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. Москва : «Искусство», 1961. 645 с. вкл. 80 с., ил.
7. Всеобщая история искусств : в 3 т. / М. В. Алпатов. Москва ; Ленинград : Искусство, 1948–1955. Т. II. Искусство эпохи Возрождения и Нового времени. – 1949. – 634 с., ил.
8. Гелитович Марія. Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького: альбом-каталог. Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Київ : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.
9. Каганэ Л. А. Испанская живопись в Эрмитаже. Ленинград : Аврора, 1970. 94 с. : ил.
10. Каптерева Т. П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения. Москва : Изобразительное искусство, 1988. 388 с. : ил.
11. Каптерева Т. П. Испания. История искусств. Москва : Белый город, 2004. 495 с. : ил.
12. Колос Олеся. Образ преподобної Марії Єгипетської в українському малярстві. *Пам'ятки України: Історія та культура. Науковий часопис*. 2008. Ч. 2. С. 18–23.
13. Малицкая К. М. Испанская живопись XVI–XVII веков. Москва : Издательство Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 1947. 207 с. : ил.
14. Нарусевич И. В. Житие Марии Магдалины в «Золотой легенде» Якова Воррагинского. *Studia philologica: Сб. науч. ст.* / под. ред. Г. И. Шевченко. Минск : Издательский центр БГУ, 2002. Вып. 5. С. 29–45.
15. Никитюк О. Д. Кордова, Гранада, Севилья – древние центры Андалусии. Москва : Искусство, 1972. 191 с. (Серия : Города и музеи мира).
16. Ниссельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в Средние века. Ленинград ; Москва : Искусство, 1964. 392 с. : ил.
17. Овсійчук Володимир, Крвавич Дмитро. Оповідь про ікону. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. 296 с. : іл.
18. Тяжелов В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. Москва : Искусство, 1981. 382 с. : ил.
19. Херрин Дж. Женщины и иконопочитание в Ранней Церкви / перевод П. Е. Лукина. *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство* / редактор составитель А. М. Лидов. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1994. С. 81–106.
20. Bologna Ferdinando. Die Anfonde der italienischen Malerei. Dresden, 1964. 263 s. : ill.
21. Bonsanti Gorgio. L'Angelico al convento di S. Marco a Firenze. Nowara, 1988. 76 p.
22. Detzel Heinrich. Christliche Ikonographie. Freiburg im Dreisgan, 1894. 257 p.
23. Carli Enzo. Duccio a Siena. Nowara, 1988. 76 p.
24. Gregori Mina. Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie Fiorentine. Firenze : Edizioni Magnus, 1994. 688 p. : 820 ill.
25. Skubiszewska Maria. Malarstwo Italii w latach 1250–1400. *Malarstwo europejskie w srednio-wieczu*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe w Warszawie, 1980. T. IV. 203 s., 138 il.
26. Wehli Tunde. A kozepkori spanyolorszag fessteszetete. Budapest, 1980. 137 s., 48 ill.

References

1. Apostolos-Cappadona D. (2000) *Slovar khristianskogo iskusstva* [The Dictionary of Christian Art] (transl. from English by A. Ivanova). Chelyabinsk: Ural LTD, 266 pp.
2. Bilaniuk P. (1995) *Bozha Istynam Krasa i Liubov. Propovidi, dopovidi i rozvidky* [God's Truth, Beauty, and Love. Sermons, Lectures, and Studies]. Drohobych: Vidrodzhennia, 380 pp., ill.
3. Bobrov Yu. (1995) *Osnovy ikonografii drevnerusskoy zhyvopisi* [The Theory of Iconography of Old Russian Painting]. Saint Petersburg: Mifril, 253 pp.
4. Botkin V. (1978) *Pisma ob Ispanii* [Letters about Spain] (compiled by B. Yegorov, A. Zvigil'skiy). Leningrad: Nauka, 343 pp.
5. Poliakova S. (compiler) (1972) *Vizantiyskiye legendy* [The Byzantine Legends]. Leningrad: Nauka, pp. 84–98. (*Literary Monuments Series*).
6. Weymarn B., Kolpinskiy Yu. (editors) (1961) *Vseobshchaya istoriya iskusstv: v 6 t. T. II: Iskusstvo srednih vekov* [The Universal History of Arts: in Six Volumes. T. II: The Art of the Middle Ages]. Moscow: Iskusstvo, Bk. 1, 645 pp. with loose leaves (80 pp.), ill.
7. Alpatov M. (editor) (1949) *Vseobshchaya istoriya iskusstv: v 3 t.* [The Universal History of Arts: in Three Volumes]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, T. II: Art of the Renaissance and the New Epoch, 634 pp., ill.
8. Helytovych M. (2014) *Ukrayinski ikony XIII – pochatku XVI stolit' zi zbirky Natsionalnoho muzeyu u Lvovi imeni Andrey Sheptytskoho: albom-kataloh. Lviv: Natsionalnyi muzey u Lvovi imeni Andrey Sheptytskoho* [Ukrainian Icons of the XIIIth to Early XVIth Centuries from the Collection of the Andrey Sheptytskyi Lviv National Museum: An Album-Catalogue. Lviv: Andrey Sheptytskyi Lviv National Museum]. Kyiv: Mayster knyh, 348 pp., ill.
9. Kahane L. (1970) *Ispanskaya zhyvopis v Ermitazhe* [Spanish Painting at the Hermitage]. Leningrad: Avrora, 94 pp., ill.
10. Kaptereva T. (1988) *Iskusstvo Ispanii. Sredniye veka. Epokha Vozrozhdeniya* [The Art of Spain. Middle Ages. Renaissance]. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, 388 pp., ill.
11. Kaptereva T. (2004) *Ispaniya. Istoriya iskusstv* [Spain. The History of Arts]. Moscow: Bielyy gorod, 495 pp., ill.
12. Kolos O. (2008) *Obraz prepodobnoyi Mariyi Yehypetskoyi v ukrayinskomu maliarstvi* [An Image of Venerable St. Mary of Egypt in Ukrainian Painting]. *Pamyatky Ukrayiny: Istoriya ta kultura. Naukovyi chasopys* [Sights of Ukraine: History and Culture. A Scientific Periodical], # 2, pp. 18–23.
13. Malitskaya K. (1947) *Ispanskaya zhyvopis XVI–XVII vekov* [Spanish Paintings of the 16th–17th Centuries]. Moscow: A. Pushkin State Museum of Fine Arts, 207 pp., ill.
14. Narusevich I. (2002) *Zhytye Marii Magdaliny v «Zolotoy legende» Yakova Voraginskogo* [The Hagiography of Mary Magdalene in the *Golden Legend* of Yacobus de Varagine]. *Studia philologica: Collected Scientific Papers* (ed. by G. Shevchenko). Minsk: Belarusian State University, Iss. 5, pp. 29–45.
15. Nikitiuk O. (1972) *Kordova, Granada, Sevilya – drevniye tsentry Andalusii* [Córdoba, Granada, Seville, the Ancient Centres of Andalusia]. Moscow: Iskusstvo, 191 pp. (*Cities and Museums of the World Series*).
16. Nesselstraus C. (1964) *Iskusstvo Zapadnoy Yevropy v Sredniye veka* [The Art of Western Europe in the Middle Ages]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo, 392 pp., ill.
17. Ovsyichuk V., Krvavych D. (2000) *Opoovid pro ikonu* [A Tale on an Icon]. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 296 pp., ill.
18. Tiazhelov V. (1981) *Iskusstvo srednih vekov v Zapadnoy i Tsentralnoy Yevrope* [The Art of the Middle Ages in Western and Central Europe]. Moscow: Iskusstvo, 382 pp., ill.
19. Herrin J. (1994) *Zhenshchiny i ikonopochitaniye v Ranniy Tserkvi* [Women and Iconolatry in the Early Church] (transl. by P. Lukin). *Vostochnokhristianskiy khram. Liturgiya i iskusstvo* [Eastern Christian Church. Liturgy and Art] (editor-compiler A. Lidov). Saint Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 81–106.
20. Bologna F. (1964) *Die Anfonde der italienischen Malerei*. Dresden, 263 pp., ill. [Bologna F. *The Endeavour of Italian Painting*. Dresden, 1964, 263 pp., ill.].
21. Bonsanti G. (1988) *Firenze l'Angelico al convento di S. Marco*. Novara, 76 pp. [Bonsanti G. *Florence, Angelico at the Convent of San Marco*. Novara, 1988, 76 pp.].
22. Detzel H. (1894) *Christliche Ikonographie*. Freiburg im Breisgau, 257 pp. [Detzel H. *Christian Iconography*. Freiburg im Breisgau. 1894, 257 pp.].

23. Carli E. (1988) *Duccio a Siena*. Novara, 76 pp. [Carli E. *Duccio in Siena*. Novara, 1988, 76 pp.].
24. Gregori M. (1994) *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie Fiorentine*. Firenze: Edizioni Magnus, 688 pp., 820 ill. [Gregori M. *Uffizi and Pitti. The paintings in the Fiorentina*. Florence: Edizioni Magnus, 1994, 688 pp., 820 ill.].
25. Skubiszewska M. (1980) *Malarstwo Italii w latach 1250–1400. Malarstwo europejskie w sredniowieczu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe w Warszawie, Vol. IV, 203 pp., 138 ill. [Skubiszewska M. *Italian Painting in 1250–1400. European Painting in the Middle Ages*. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe w Warszawie, 1980. Vol. IV, 203 pp., 138 ill.].
26. Wehli T. (1980) *A kozepkori spanyolorszag fessteszete*. Budapest, 137 pp., 48 ill.

SUMMARY

The formation of the iconography of life monuments in Western European art falls on the XI–XII centuries. The oldest living images are closely related to the gospel themes. Gradual expansion of the themes of life monuments has occurred due to the joining of scenes of Christ's tortures and the creation of plots, reproducing numerous legends on the first Christian martyrs and ascetics to the gospel cycle. The most significant samples of ancient monuments with the life cycles of saints (XI–XV centuries) are preserved in Spanish and Italian arts.

In the Italian art of the XI–XV centuries hagiographic themes are reflected in a significant collection of easel works, which often differ significantly in design, structure of general composition, thematic structure, the selection of stamps plots and their iconography. It is important to note that in the early Italian monuments the Byzantine iconographic and figurative-compositional traditions are felt distinctly. However, from the late XIth century in Italian living icons and altars the processes of adaptation of the Byzantine models in Romanesque traditions are followed: crowded compositions have gained intensified expressiveness, the figures of the persons become heavier, and the forms of architectural staffage are more massive, the Byzantine iconography is supplemented by western, relevant for the world outlook of that time, elements of eschatological character.

In the Spanish painting of the XI–XIII centuries the first life cycles occur in altar pieces called frontales (frontal). The altar images of such type have been created on rectangular wooden boards, placed in the temples before the altar. Frontales have been peculiar predecessors of reredos. Modified, enlarged in size, the alphanumeric icons-polyptyches appear in Spanish churches in the late XIIIth century. The gradual complication of architectural and decorative constructions, the use of multi-figured, colorfully painted reliefs, figurative and ornamental sculptures change reredos into grandiose complexes.

Life themes, as a significant artistic phenomenon, have an outstanding importance for the further development of Western European art. The rapid dissemination of monuments, reproducing numerous legends about the saints, have given a powerful impetus to the development of iconography and figurative typology, enriching the painting with a significant number of compositional schemes on new plots.

Keywords: icon, altar image, frontales, reredos, crucifixion, iconography, life cycles, stamps.