

2004 год, № 1

## **ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИБИЛЛИНЫ**

**Искусство, культура и среда областей Марке и Умбрия.**

- Особенности туризма города Сан Джинезио.
- Пичены: кони Белмонтэ.
- Археология Парка Сибиллинских гор.
- Эмиграция: в случае Маккьяти.

## **ИСТОРИЯ ОБЛОЖКИ**

*Статья Норы Лучентини – директора Государственного  
Археологического музея города Асколи Пичено.*

Для журнала, который посвящен области Сибилина, мы выбрали символом рукоятку Белмонтэ со статуей Сеньер и Кони, который переносит нас в легендарный преисторический период – более, чем на 2500 лет назад, во время поиска слабовыраженного отличия между жителями Умбрии и Пиченами. На самом деле, думая о переплетении взаимоотношений между двумя областями, развитие их становится намного понятнее когда мы обращаемся, по крайней мере, к бронзовому веку, ко второму тысячелетию до нашей эры; но уже приближенное к началу железного века, немного позднее 1000 летия до нашей эры. Тернано и Асколано в этот период вовлечены в одну и ту же торговую сеть, для которой характерным было: торговля португеей, застежками и другими особыми ожерельями, что с одной стороны сближало с Калабрией, а с другой – с заморскими странами Балканского побережья.

Позднее, в эпоху изобретения статуи Белмонтэ, в начале VI века до нашей эры, во время максимального роста Пиченской цивилизации, уже в архаическом периоде, но до открытия курса Адриатики в греческой торговле, большинство торговой сети было направлено через аппенинские пути в Этрурию и богатые области южного Лацио, что способствовало рассвету внутренних центров.

На территории, прилегающей к побережью, основным центром являлся г. Белмонтэ, со своими 300 гробницами, богатыми ожерельями, оружием и посудой.

За горами, на земле Умбров между Апеннинскими и Тибром, городские центры развиваются в зоне Терни и на сияющих равнинах с поселками и ручейками, а Вал Нэрика становится открытым „коридором“ на Север к Центральной Европе.

Это эпоха гробниц на колесницах, погребений в больших могилах, выкапанных под колесницами для сражений или колесницами для прогулок принцев с их женщинами. В Монтеалеоне из Сполето один полководец был погребен под одной блестящей колесницей из бронзы, выставленной напоказ, где в рельефе изображены эпизоды битвы, а сверху – голова Гаргоны.

Колесницы Дучэ (вождя) г. Белмонте были сделаны более скромно – из дерева с отделкой из бронзы, но в его могиле они расположены в ряд, колесниц было не меньше шести, следом размещалась богатейшая коллекция оружия и ваз для банкета, и среди всего находилась ручка, которую мы выбрали символом этого журнала.

Эта ручка украшала большую вазу из бронзовой пластинки: по своим техническим данным это была „идрия“, вместимая ваза для воды, греческой формы, укрепленная двумя толстыми горизонтальными ручками, чтобы её было удобно переносить, и одной вертикальной – чтобы наливать из неё. Но позже она была изменена: была переделана вертикальная ручка – на её месте было сделано отверстие со множеством бесполезных фигурок, а для поддержания симметричности ваза была переделана во что-то, типа анфоры.

Поток богатства в торговой сети восточного средиземноморья в VIII и VII веках до нашей эры прекратился в основном на Юге, в Большой Греции (Манья Греча), колонизированной Грецией, и на побережьях Тиррейского моря.

В VI веке, однако, отношения между греческим миром, населением адриатического побережья и Пиченами, сложившиеся через морские пути, проложенные этрусками, улучшились; входит в моду выставлять напоказ экзотические керамику и бронзу для банкета, для того чтобы после положить их в гробницу как подарок.

Ценность, которую придавали этим предметам, была связана не только с экономической стоимостью, но и с экзотической аурой и с важностью человека, который их дарит.

Здесь не говорится о предметах, которые продавались коммерческим путём, а о подарках, предложенных путём обмена в личных и политических отношениях, заострённых на признании положения важной персоны. Предназначение предмета и смысл декоративных элементов, изображенных на нем, были тщательно подобраны в соответствии с „особенностями“ получателя, и зачастую были сделаны на заказ. Греческих мастеров и мастеров Большой Греции (Манья Греча), которые производили бронзовые изделия, просили делать посуду греческого типа, доспехи и даже колесницы, измененные в соответствии с заказами пиченов или умбров.

Некоторые из этих вещей были восхвалены на семейных праздниках: например щит Акилле был описан в Илиаде. Они были так известны, что даже представления о них и их имитации принимали престижный характер.

В Белмонтэ есть одна очень красивая копия, одного изделия (из группы многочисленных изделий), сделанная местным кустарем по образцу греческих мастеров, как и та, которую нашли в Трэйе, в окрестностях города Мачерата, она была сделана по схеме „Дэспотэс Иппон“ и называлась „Господин и кони“.

В Композиции изображено божество двух покорённых животных, она древне-восточного происхождения, но в архаичной Италии эта необычная версия с конями, нарисованная, сформированная в рельефе или вылитая из керамики, становится так популярна, что думается, что кажется это намек на тот выраженный образ, который очень дорог для населения адриатики и центра Италии: по всей видимости Диомэдэ, был героем-укратителем лошадей; он был очень почитаем в Анконе, его заслугой было строительство многочисленных городов на адриатическом побережье.

И действительно, ручка изображает воина со шлемом и бронёй на груди, который держится за гриву двух коней, над которыми парят хищные птицы, схватившие змею (маленькие львы сверху по краям не имеют никакого значения в изображении и являются только декоративным элементом): о Диомэдэ говорят, что его могила была защищена „товарищами по оружию“, превратившимися в хищных птиц.

Множество копий этой ручки находятся в центре Италии, больше всего в области Маркэ (в её городах Бэлмонтэ, Сироло, Толентино) и в области Умбрия (городах Пэруджа и Фолиньё), свидетельствуя нам об общей традиции кустарей и, прежде всего – о мифологическом и идеологическом богатстве. Другие её копии, найденные сегодня в иностранных коллекциях, подсказывают, возможно, что некоторые из них попали в надгробные холмы (курганы) принцев Центральной Европы путем обмена подарками и товарами, которые были распространены в г. Пичено и Вал Нэрина; как и драгоценные кровати, отделанные янтарём и слоновой костью, найденные в Сироло и в Графенбюхл; или *hydria* „хидрия“, очень похожая на ту, в Трэйе, но сверху с образом Богини с крыльями – Госпожи выставок, рядом со львами, которую нашли в гробнице одного холстатьянского принца в Грачвилле, в Швейцарии. Дорогостоящие подарки посылались для улучшения обмена между дальними территориями, уже тогда находившимися в контакте.

**Фотография, стр. 3:**

*Национальный археологический музей города Анкона,  
Ручка из бронзы доримского периода с Господином лошадей,  
найденная в гробнице № 163 в некрополе в Бэлмонтэ Пичено.*

**Фотография, стр. 4:**

*Очертания Бэлмонтэ Пичено, провинции города Фэрмо.*

## **Статья Джузеппе Боччи**

*На фотографии стр. 6 Джузеппе Боччи*

Когда в далёком 1984 году, с тремя друзьями мы создавали культурную ассоциацию „Особенности Сивиллины“ , тогда ещё не говорилось о глобализации. Этот термин появился в последующие годы и вошел сегодня в общий лексикон. Все о ней говорят, но трудно сказать – сколько людей могли бы выразить полное значение этого слова.

В этот термин входят политические и экономические аспекты, но здесь несомненно затронута и область культуры.

Но в этой сфере со временем могут возникнуть и негативные аспекты.

И действительно, глобализация играет фундаментальную роль, т.к. включает социально-культурные аспекты, связанные с модернизацией, „гомогенизируя культуры народов (цивилизации), снижая их типичные характеристики, делая всеобщим соответствующее принадлежащее народам имущество.“

Думать, что сегодня люди могут просто встречаться как люди, не учитывая их характерных особенностей, значит опустошать их человеческую натуру и подталкивать влиться в организованное общество, всего лишь в роли объектов глобальной системы производства и потребления товаров, это единственное, что имеет универсальный смысл.

В особенности, территориальные действительности – городские и не городские, которыми овладели экономические процессы глобализации, находящиеся под её влиянием в планетарных размерах, не в состоянии довести до территориальных единиц смысл принадлежности их соответствующего имущества. Городские единицы больше не являются местом встречи между людьми, а выражают безразличие и изолирование, характерные для конкурентноспособности.

На сегодняшний день в планетном масштабе существует и другой драматический феномен: разные цивилизации (культуры) вошли в контакт посредством распространения средств информации. Это означает, что они знают, что происходит, но не понимают друг друга до конца и часто это приводит к „замыканию“.

Не случайно недавно папа Иоанн Павел II говорил своим подчиненным, о том, что „нужно изучать Ислам, Буддизм, Индуизм, чтобы в сегодняшнем терзающем мире христиане были бы людьми, способными вести диалог и могли бы восприимчиво относиться к столкновениям цивилизаций, которые иногда кажутся неизбежными...“, кроме того он добавил, что „нужно быть открытым по отношению к ценностям различных культур... и... найти тот смысл глубокой церковной общности, которую характеризовал первоначальный Христианский союз“. Отсюда следует признание и уважение к культурам какого-то ни было народа: за его религию, за его характерные исторические особенности, одним словом за его цивилизацию, что представляет естественный переход к борьбе за всеобщий мир.

Это уважение к различию (уважение к культурам, отличным от нашей), (и слово „уважение“ с латинского *respectum* от глагола *respicere* означает „давать внимание“), влечет за собой признание характерных различий в других культурах, чего можно добиться только в том случае, если есть особенное уважение и внимание к местным социально-культурным действительностям. Только таким образом национальная гордость будет обогащена и уравновешена. Отсюда следует сознание, что в мире существует множество других культурных особенностей, отличных между собой, но не поэтому одна превосходит другую. Все будут характеризованы равными достоинствами.

Наше Сообщество Сивиллины похоже на частичку в величайшей мозаике Вселенной.

Мы надеемся, что этот журнал поспособствует достижению выше изложенных целей и (почему бы и нет) послужит первым примером для многих похожих изданий других территориальных единиц.

А также желаем вам, чтобы чтение данного журнала стало для вас приятным занятием.

*Джузеппе Боччи, Президент Культурной Ассоциации*

## РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Тицианы Мароцци

Старой проблемой является: попробовать определить характерные особенности области Марке и её жителей, путем также анализа истории объединения ее населенных пунктов (муниципалитетов) и еще ранее – общностей, которые устояли на протяжении столетий: против злоупотребления чужестранного правления и Папского Государства до начала XIX века.

Жители области Марке были не очень общительными, напротив они по собственному желанию оставались в тени, и поэтому, в действительности общая картина этой области выглядит достаточно смешаной и различной. Во первых, что ужасно, существует различие среди фантастических „Чистых Марков“ севера и „Грязных Марков“ юга. Отчасти это правда, что акценты и привычки жителей городов, близлежащих к городу Пезаро кажутся приближенными больше к Романьи, а жителей Асколано – к области Абруццо; но также существует и большая разница в истории и менталитете между городами и населенными пунктами в центре Марке и на побережье (которые притягивают туризм).

Первые – более замкнутые, консерваторы также и в политике, с древними взглядами на все; вторые же – более склонны к обмену товарами и более открытые во всех смыслах.

Журнал „Особенности Сибиллины, искусство, культура и условия окружающей среды между Марками и Умбрией“ показывает необходимость оценивать и развивать культурное наследие и пейзажи области, юридически определенной как – Национальный парк Сибиллинских гор, созданный в 1993 году, что составляет: более чем половину территории близлежащих городов к городу Мачэрата и граничит с югом области Марке до города Аркуата который, расположен на краю области, а также включает в себя заповедную зону Монти дэлла Лага.



На протяжении линии Сибиллинских гор, совпадающих с границей, сделанной ещё в доримский период Пиченами (которые были хорошо представлены, благодаря образу ручки Бэлмонте «Господин и кони», она была выбрана символом данного журнала), развивается своя цивилизация, со своей культурой, пока ещё не сформированной окончательно (из-за преимущества „Сибиллины“), в которой культурно-исторический спектр был зачастую недооценён – даже со стороны более квалифицированных критиков, что однако было решающим – для образования её характерных особенностей, здесь сблизилась и смешались культуры различных народов: Пиченов, Римлян и жителей Бэнэдэтто, и эти особенности были замечены также и в различных отдельных и комплексных свидетельствах о богатом достоянии – в его общем и частичном спектре.

И действительно, юг Области Маркэ располагает культурным достоянием со своими аббатствами, крепостями, средневековыми поселками и неоклассическими виллами, Герцеговским дворцом или крепостью Святого Лео. В качестве ярких примеров можно указать: Аббатство Святых Витале и Руффино при Амандоле, Вилла Пелагалло в Порто Сан Джорджио, крепость Малатэста Антонио в Сангалло, крепость на возвышенном месте Аккуавива Пичэна в Баччо Понтэлли, театр города Асколи Пичэно, Ирэнэо Алеандри из Сэттэмпэдано, и остановимся на Джузэппэ Лукатэлли из Мольяно.

С помощью этой оригинальной издательской инициативы попробуем связать туристические возможности территориальных единиц, зачастую не знающих – каким является их собственный культурный потенциал, т.к. богатейшее артистическое и культурное достояние области Маркэ развивалось в веках: истории, политических событий, отношений между артистами и зрителями, социальных изменений; и эта перемена глубоко оценена сегодняшними посетителями, и имеет особую ауру, которая характеризует огромную территорию и население.

Внутри этого путешествия в прошлое, на территории Монти Адзурри (Голубых гор), которую в своем произведении описал Джованни Леопарди, на которой ,,проглядывают дома, расположенные так близко, что для того чтобы позвать соседа - можно не выходить из собственного дома; и деревушки, где от одной до другой - рукой подать'', начинается настоящее приключение современного, отчужденного человека; так о современнике говорит Эннио Флайяно: ,,Сегодня неизвестные города кажутся путешественнику кварталами его собственного города, в которых он никогда не был, где важно только проконтролировать - насколько гостеприимен город и сколько приятных вещей он предложит, т.к. нет достаточно времени, чтобы узнать новый мир, чтобы окунуться в него с удивлением и любовью. Аэропорта заменяют кафедральные соборы, гостиницы - аббатства, шоппинг - знания...''

Данный текст, сопровождаемый внутренним досье, посвящен городу Сан Джинезио, которому был присвоен оранжевый флаг ,,т.к. он является одним из прекрасных городков Италии и является головным офисом нашей Ассоциации ,,Особенности Сивиллины'', текст был изучен группой ученых и операторов по культуре, без участия которых не существовал бы этот журнал.

## ПОЭТИКА ВОЗВЫШЕННОСТЕЙ

(Статья Гуидо Гафури)

Произведения поэта Леопарди и величие высоты – тяжёлый или очень лёгкий подбор, риск банального наблюдения, но выделим цель, интересующую нас: „гора-возвышенность“. Перед тем как перейти к этой фазе, нужно прежде всего выяснить – каким образом великий поэт нерасторжимо связал „оптическую поэтику“ и представление, которое превращается во „взгляд“ и в „созерцание“; это „не мало – идти вперёд“, оттолкнувшись от этой „точки зрения“. В этой большой и мощной лаборатории, которая полностью посвящена современной поэзии, которая выражена в произведении Цибалдонэ, подтверждается поиск лексики, которая пытается „не отпределять“ и „расфокусировать“ (только таким образом по мнению автора можно найти смысл, для которого живет поэзия) а, если можно так сказать, например „оправдывает ночью тихую луну при свете фонаря или ночной лампы“.

Существует множество теоритических изучений (эстетика, теория взаимопонимания и ощущения и символическая критика, вспоминая даже незаменимого „Шэвалье“ (Кавалер) вместе с идеальной парой Элиадэ и Гуэнон), которые гарантируют величие и метафору в поэзии, прежде всего в начальных словах или даже внутри поэтического текста, или даже „пророческого“ (кто не помнит библейский „Разговор горы“ об искушениях и обольщениях; и кто не мыслит о горах Синай, о той же вершине, где был написан с помощью Мозэ „Первый кодекс“; о горе Голгота, с его „скандальным крестом“; кому не приходит в голову „герой“ и „мудрец“ – зари и заката Запада как Заратустра, который, чтобы „говорить“ должен сначала спуститься с горы; кто не вспоминает Гору семи обрывов и монаха трапписта Мэртонэ, некоторые указания Янга – на предмет симметрии отцовской горы, с целью отличить высоту от женственности и горизонтальность от воды), так что можно сказать, что поэт Леопарди, родом из области

Маркэ, в каком-то смысле делает свои заявления и излагает, что необходимо дать место этой *„вертикальности“* в своей теории неопределённости, в своей любви, как я ранее заметил, к *„неясности“*.

Гора Табор дает доступ к неопределенности (не смотря на препятствие живой изгороди (кустов), что является просто добавочной картиной, которая *„нужна“*, для того чтобы немного отвлечь от общего взора);

а Рэканати, расположенная на холме, помогает взору увидеть горизонт: *„и таким образом море из далека, а значит и гору“*.

Весь этот процесс восприятия сверху напоминает *„легкое кораблекрушение“*, которое по описанию (*„в этом море“*) то увеличивается, то нет... (но здесь есть одно отличие: подумаем о прозе: цитируя, формирование прозы идет таким образом, что *„не возвышается“*, как это требуется в поэзии, и поэт Унгарэтти, позднее это очень хорошо выразит).

И здесь поэту Леопарди необходима *„точка отсчета“*, от которой происходит созерцание (в форме монолога, пения, воспоминания и т.д.), но не любая *„точка“*, а та, которая в особенности позволяет иметь место *„необъятности представления“*, а также памяти: изолирование, определенное высотой, это золотое условие для выделения фантастических и изобретательных сил, т.к. только высота дает *„размытость“*, не позволяет четко увидеть предметы, и практически *„уничтожает“* их или *„измельчает“* или *„раздрабливает“*, она аннулирует их, чтобы потом их спасти различными способами (здесь есть интересные указания на тему *„отдаленность“* и *„даль“*, которые приводятся в цитированном ранее прекрасном произведении

Дзибалдонэ и, более того, они приводятся в особенности, в „технологии“, подказанной каждому писателю со стороны Леопарди, и в педагогике, для того, чтобы поупражняться в этой „динамике“: для того, чтобы хорошо написать поэзию, можно просто оттолкнуться от наблюдения некоторых предметов, например, представить одну башню, но после нужно как будто бы вычеркнуть её, представляя вторую сзади первой, и можно фантазировать именно о второй башне).

Кажется понятной „техника“, на которую намекается, а также нужно сказать, что Гора, о которой говорится развивает, ускоряет и придаёт динамику этой „методике“ в своём бытии и создаёт „дистанцию“ от предметов, которые видятся в „далеке“, дистанцию от горы до писателя, „расположенного“ к высоким условиям „чтения“ (также и в физиологии некоторые „помехи“ возникают из-за „головокружения“).

Ну а гора, наши немного таинственные Сивиллинские горы, представляют для Леопарди (в его тексте встречается итальянский термин „гора“ (monte), а не „гора“ (montagna), думаю для фонетического (голосового) „полирования“ и не из-за модулятивного создания) другой смысл, который (только 20 лет назад) последние критики возвели в жизнь: ссылаюсь, прежде всего, на опрос „философов“ и на некоторые ссылки „символической“ критики Прэтэ, а также Галимбэрти, склонные – с одной стороны выделить „мысль поэта“ и таким образом – всю глубину аргументов „нашего“ великого автора, а с другой – выделить (если это так, как я думаю) другой и более сложный „образ“, который отчасти восстанавливает и обогащает его, (и мы об этом уже знаем из нашего монолога), и ставит акцент на „зрительности“ как на элементе фундаментального показания мира.

Гора, таким образом, будучи очень высокой, так как „вершина“ – природная и действительно аптикальная, не одна, о которой поэт может говорить (даже, если она будет выбрана), она входит во „взгляд“ того, кто её описывает и думает о ней „вместе“ со многими другими элементами пейзажа (я имею ввиду холмы и холмики, равнины и ручейки, маленькие города, берега и, как пишет Он – „побережья“), гора входит в единство, в котором хорошо выражен высокий „взгляд“,

и его „глаз“ (выраженный как „горный“), и именно на самом верху природной высоты гор, „дойдя“ до „каменистых Апеннин“ – видна главная мысль.

Образ поэзии открывается (или закрывается) с наблюдением, что поэзия „рассмотрения“ – это эндогенная структура каждого писателя, и чем эта позиция больше, тем его „взгляд“ будет более высоким и бесконечным, тем сильнее сложатся отношения между „сторонами“, сегментами пейзажа, создав между ними определённую гармонию (об этом же в своих произведениях упоминал Кант, говоря об эстетике). Одиноким воробей тогда не сел на гору, а сел на предмет, доступный его геометрическим размерам – на башню, и запел („и создалась гармония для этой долины“), его пение выражается во всей длинной поэзии, во взгляде поэта на своё „написание“, посвященное странствованиям и надежде, так как было и в Джинестре, где говорится о цветке пустыни (а также „пустыне“ жизни), который рождается и расцветает на краях и подножиях вулканической и очень „эмоциональной“ горы Везувий, „которая сзади кажется очень сильной горой“.

Этот цветок рождается на той высоте, на которой рождаются стихи, как и те, которые появились на свет, благодаря взгляду, которые почувствовали всю силу „голубых гор“. Они и есть наши дорогие Апеннины – горы всеобщего вдохновения; похвала Горы – это похвала всей поэзии и её завидной высоты, её полета, который блуждает как птица Альбатрос, или блуждает на верхней палубе какого-нибудь корабля или по безграничной, „красивой“ и „смеющейся“ деревни области Маркэ.

*Фото (стр. 12): Цепь Сибиллинских гор, Дворец Боргэзэ (снизу)*

*(стр. 13): Часть Сибиллинских гор на Гран Сассо (сверху)*

*(стр. 15): Цепь Сибиллинских гор, вид с горы Приора.*

## **АРХЕОЛОГИЯ ГОРОДА МАЧЕРАТА**

*Раскопки и находки преисторического и  
протосторического (непосредственно предшествующего истории)  
периодов*

*в смежных районах периферии.*

*Случаи Пьеветорины и Муччи и высокой долины Фьястронэ.*

*(Статья Паоло Кучани)*

В расположенном на возвышенности городе Мачерата до сих пор было проделано очень мало археологических раскопок, проведенных, согласно всем научным критериям, и отсюда – было сделано незначительное количество находок, касающихся далёкой цивилизации. Даже если проблему возможной динамики расселения на территории Фьястронэ нужно ещё рассмотреть, есть предположение, что человеческих поселений в этих местах было не много: горные зоны естественно не предоставляли должных жизненных условий (из-за их географического строения, а также из-за конечно же не мягкого климата), но ссылаясь на последние данные, мы не можем исключать возможность человеческой жизни и на самой верхней части долины.

Некоторые раскопки систематически проводились в низовье долины, в местах с большей человеческой заселённостью. Археологические места, находящиеся рядом с зоной наших исследований – это Маддалена из Мучча и Пьеветторина.

В Маддалене из Мучча были найдены в период с 1962 по 1965 года некоторые изделия, изготовленные вручную из обсидьяна (вулканического стекла), изделия из обожженной глины (терракотты) с небрежными, грубыми декорациями (налепленными пальцами, поцарапанными ногтями, с щипками и большими точками, кружками, всё это было набросано беспорядочно), предметы из костей, останки домашних и диких животных, которые, как определили исследования, относятся к хронологическому периоду между 5760 и 5255 годами до нашей эры (Неолитический период), одной из более интересных находок, сделанных в результате раскопок, был скелет женщины – примерно

1 м 50 см высоты, одной из редких „бракичефали“ (у которых диаметр черепа вдоль равен диаметру поперёк), знакомых для Италии и относящихся к этому периоду. В Пьеветорине, в зоне Луччано, из раскопок, сделанных в период между 1970 и 1974 годами, на свет появился неолитический поселок (его большая часть была разрушена), с могилами Пиченского некрополя. Под поселком нашли слой земли, относящейся к мезолитическому периоду, с незначительной литейной промышленностью, кроме того были найдены предметы, имеющие два наконечника на их верхней стороне (типа Саувэтэррэ), треугольники, изделия формы полулуны и трапеции. Это было незначительное количество находок, раскопанных в долине Кьенти, зоне, находящейся у подножия гор; это место немного низкое и поэтому более заселённое, по сравнению с высокой долиной Фьястронэ.

Находки, сделанные в первой половине девятисотых годов во Фьястре были обнаружены чисто случайно: в Казиньё, в близи с развилкой, которая ведёт от поселка Поджо из Фьястры к Фьеньи, были обнаружены в 1922 году: это была глиняная анфора, покрашенная черной краской и бронзовое полушарие с божественной Минервой со шлемом на голове, датированные энеолитической эпохой, эти предметы были помещены в Археологический музей области Маркэ. Недалеко от Фьястронского посёлка – Коллэ, рядом с мостом Рио, в одном гравийном карьере, в период между 1946 и 1950 годами, было обнаружено огромное количество археологического материала, который позже был уничтожен и потерян; в Сан Лорэнцо, на озере, поблизости с озерным водохранилищем, в течение работ – раскопок того же водохранилища в 1950 году, были выявлены следы некрополя (эпохи эллинизма) с человеческими останками, предметами, изготовленными вручную из бронзы и глины, была найдена часть одной вазы (архаической, греческой, формы графина), сделанной в стиле верхней Адриатики, а также была найдена одна женская статуэтка, похожая на королеву Гуинонэ, III века до нашей эры. Керамические изделия из серой очищенной смеси, представляли следы „ингуббио“ или черной краски, были найдены также и металлические предметы – острое копьё, железные ножницы, и одна вазочка, сделанная из бронзовой листовой пластинки. На сегодняшний день – то, что осталось от этих важных находок



(некоторые из них были потеряны) хранятся в Городском Археологическом Музее города Камерино.

Эти открытия развернули новую страницу человеческого происхождения в долине Фьястронэ. И, подумать только, что одна деревня, исследованная согласно научным критериям, может намного ускорить соответствующую хронологию и дать новый решительный вклад в углубление познаний территории прошлой эпохи.

Территория Аккуаканина и Болоньёла не были до сих пор исследованы с археологической точки зрения. В случае с Болоньелой, необходимо уделить внимание не очень хорошо выраженным „литейным предметам, до сих ещё не установленной эпохи“ , которые были случайно найдены в семидесятые годы. Об этом писал Домэнико Франчэскони в Болоньеле в „Свидетельства, документы (Мачерата, 1982 год), учёный питает определенный скептицизм, и говорит, что эти предметы не могут иметь исторически-археологическую значимость: и действительно, со времени раскопок прошло 30 лет, но до сих пор нет ни какого-либо подтверждения, ни публикаций, и не известно, если кто-то, за исключением анонимного автора данного открытия, смог реально увидеть находку.

Существует территориальная смежность между зонами Болоньёлы и, прежде всего, зонами Аккуаканина с зоной Сан Лорэнцо из Фьястры, но нельзя и не заметить объективные данные, представляющие разницу в высоте, в климатических условиях и в условиях окружающей среды этих зон – это случай Болоньёлы; не исключено, что и эта территория могла бы быть зоной человеческого расселения в преисторический и протосторический периоды. От Пиченов: от цивилизации всё ещё спорного происхождения, развивающейся в течение Железного века (IX – III век до нашей эры), не было найдено следов в долине Фьястронэ, а вот в близлежащих местах к Пьевэбовильяне были сделаны археологические находки, относящиеся к этому периоду: в соседней долине горного потока Форначэ (ранее названного Бовэлльялум) была найдена хорошо знаменитая стелла Фьёрдимонтэ (конца IV века до нашей эры) с нанесённой надписью справа налево, возможно в пазухе (в треугольной части лицевой стороны) часовни или гробницы.

Археологические раскопки Пьеветорины возвели на свет Пиченский некрополь (датированный: Пичено III, период между 700 и 580 годами до нашей эры), а под ними – посёлок мезолитический, эпохи предсуществования человека. Кроме того, ещё не далеко от долины – объекта наших исследований, уточняя: снова на территории Пьевебовильяна, был найден ещё один посёлок на вершине горы Сан Савино, годов V века до нашей эры, с остатками структуры стен и половым покрытием, кроме того с многочисленными керамическими осколками, а в посёлке Сан Марото (зона Гальези) были найдены: глиняные изделия, изготовленные вручную, подписанные Бокканэра в последние годы Железного века, а также могилы доримского периода.

Романизация Пиченов происходит между III и I веком до нашей эры, римские поселения, происхождение которых было доказано, были выявлены все внизу – в долине (и что касается нашего исследования: в Пьевебовильяне и Сан Маротто), было необходимым условием – приблизить посёлки к важным связным путям. Многочисленные следы существования римлян были оставлены на ведущих дорогах Салария и Фламиния; более углубленные долины Фьястронэ и более высокая часть Форначэ кажутся менее оживлёнными, т.к. не имеют подходных к ним путей. О находках, обнаруженных в Пьевебовильяне и Сан Марото, о которых было описано выше, добавились ещё некоторые основания думать, что в Сан Маротто жили люди в эпоху римлян: были обнаружены

следы возможно дорожного покрытия, остатки от канализационной установки и один бурдюк для вина из глины, больших размеров – сегодня он хранится в колокольне церкви, сделанной в римском стиле Сан Джусто; здесь говорится о зонах, в которых присутствие римлян было документально зарегистрировано.

Долина Фьястронэ представляет в этом смысле менее лёгкое описание:

- женская статуэтка (о которой говорилось выше), найденная на дне озера города Фьястра (III век до нашей эры) может быть кочующим, изготовленным вручную изделием;
- так же, как и элементы от надгробных камней в подземном углублении (крипте) под церковью Сан Марко в Колполине (Фьястра, посёлок Сан Марко): здесь идет речь о колоннах, которые разделяют боковые нефы крипты (неф – часть церкви в длину – от двери до алтаря, обычно в сопровождении колонн);
- надгробный памятник в виде полуколонны с опорой на алтарь крипты;
- кроме того, был найден литургический предмет для святой церковной воды, который, согласно римского стиля, должен был находиться в трех местах, это был остаток перевернутой колонны, с её расширенной кверху основой и ёмкость из мрамора в форме таза.

А что касается преисторического и протосторического периодов, то недостаточное количество раскопок в зоне долины не позволяет на данный момент дать окончательное заключение, что является проблемой, в положительном смысле этого слова.

Фото (Стр. 17):

Городской Археологический музей Камерино, керамические изделия, с декорациями, принадлежащие этрускам, из некрополя Пьеветорины второй половины IV века до н.э.

Фото (Стр. 18):

Цепь Сибиллинский гор, долина Фочэ и озеро Пилато; предметы эпохи эллинизма из Сан Лорэнцо на озере г. Фьястра, начало IV – III веков до н.э. (снизу).

Фото (Стр. 19):

Обломок похоронной стелы из Полверины, I век нашей эры; Керамические изделия, покрашенные черной краской, из некрополя Пьеветорины, III – I век н.э.

Фото (Стр. 20):

Цепь Сибиллинских гор, гора Бандитэлло, гребень горы Вэтторэ (фото сверху); пейзажный рассвет с Сивиллинских гор (фото снизу).

Фото (Стр. 21):

Осенняя картина Сибиллинских гор; зимнее „представление“, пейзажный вид с Горы Ротондо, рядом с Пиццо Трэ Вэскови и Монтэ Приора; вид с озера Пилато с верхушки горы Вэтторэ (сверху вниз).

Фото (Стр. 22):

Цепь Сибиллинских гор, вид с горы Кастел Манардо.

**ГОРОДСКАЯ БИБЛИОТЕКА „ШИПЬЕНЭ ДЖЭНТИЛИ“**

(Статья Лэпэ Рагони)

Историческая документация свидетельствует о существовании одной библиотеки в помещении Дворца Безопасности и Защитных сил, которое снесли во второй половине XIX века. Библиотека была перенесена в новое помещение Муниципалитета, бывшего монастыря религиозного францисканского ордена Т.О.Р., её разместили вместе с историческим муниципальным архивом конца XIX века, после библиотека снова была перенесена – на этот раз в Педагогический техникум „Албэрико Джэнтили“ для того, чтобы освободить место для Налоговой Инспекции. В период между 1970 и 1990 годами она снова была смещена в северное крыло первого этажа Муниципалитета, где в нескольких смежных комнатах были размещены книги и документы, которые составляли общее богатство библиотеки, которая разделялась на её „античную“ и „современную“ части.

„Античное“ отделение, которое называется „Зал Аллеви“, включает в себя тома так называемой традиционной библиотеки, это собрание из 4149 единиц, на которые составлены карточки каталога, унаследованные в своём большинстве в результате разделения старых собраний, принадлежащих религиозным Ординам, существующим в Сан Джинэзио, отменённым и экспроприированным в последующие годы при Королевстве Италии. В одной из комнат античного отделения библиотеки, оснащенной металлическими закрытыми шкафами, хранится ценная документация XVI

века „Чинкуэчентинэ“ , каталогированная Доктором Анной Марией Корбо и в последнее время, реставрированная с помощью специального проекта реставрации, во время осуществлённого, объединёнными усилиями Ассесора Политики и Культуры города Мачэрата и Муниципальной администрации города Сан Джинэзио. Были отреставрированы два кодекса Конституции города, написанные от руки: один – на пергаментной основе с точно выписанными буквами, датированный – XIV век, другой – на бумажной основе, с указанным 1577 годом, а также была переделано заново напечатанная книга „*Statutorum Terroe Ecclesiasticoe Sancti Genesi Volumen, Maceratae apud Sebastianum Martellinum, 1582 год*“.

В 25 металлических коробках (в реликвии, называемой ра́ка), которые в 1961 году подарил Доктор (имеющий университетский диплом в гуманитарных науках) Джузеппэ А. Джэнтيلي, содержится более 2000 древних пергаментов; так о них отзывался Профессор Фэбо Аллеви: „они составляют одно из богатейших состояний центральной Италии, и представляют собой важность, почти аналогичную пергаментной дотации Чистэрченского Аббатства Чараваллэ“ . От этого фонда (резерва), одна часть которого ещё не была исследована, существует реестр, который был заполнен в 1972 году руководителем Бандино Дзэноби.

Три рукописных кодекса *Historiae Genesinae* Маринанджело Сэвэрини (1580 год) и два перевода, принадлежащих той же эпохи, сделанные Майолини и Чампалья, вместе с документами, хранящимися в богатом историческом муниципальном архиве, представляют собой первичный источник об истории города Сан Джинэзио.

И действительно, из документов, написанных Советом в период с 1541 по 1553 года следует, что Совет поручает Мароццо и Маринанджело Сэвэрини описать *Historia genesina* (историю Сан Джинэзио) на основе первоначальной Книги, которую с этой целью им и посылает.

Учитывая интерес к книге, не очень хорошее состояние сохранившихся страниц и затруднение их просмотра, библиотека позаботилась перепечатать их с помощью Проекта, который возглавляли Районный центр города Мачэрата и Муниципальная администрация города Сан Джинэзио, редкое издание XVIII века „Купрамонтана Джэнэзина“ , написанное Паоло Марикэлли Риккоманни, вместе с ними хранятся 2 тома Иллюстрированного Сан Джинэзио, написанных Тэлэсфоро Бэниньи, из которых сохранены и рукописные памятники с переводом, сделанным

Кампалья, а также три последующие рукописные работы „Историческая память города Сан Джинэзио (Маркэ) и близлежащие земли“, написанные Джузеппэ Салви: учитывая желание автора, произведение перешло в собственность Муниципалитета Сан Джинэзио.

Современный отсек библиотеки включает 4500 изданий, каталогизированных при помощи компьютерной системы Районного центра города Мачэрата, эти издания находятся в распоряжении жителей: можно брать книгу домой с возвратом или же консультировать её в читальном зале. В этом отсеке особого внимания заслуживает Фонд области Маркэ, который помимо многочисленных интересных местных публикаций, включает в себя и Фонд Аллэви и Фонд Джэнтيلي.

Фэбо Аллэви был большим гуманистом, историком литературы, ученым города Сан Джинэзио и тонким организатором своего артистического и культурного богатства. В библиотеке хранятся все его труды, это собрание из 50 изданий, а также монография и книги.

Фонд Джэнтيلي, большая часть этого фонда была создана в Муниципалитете в то время, когда было открыто произведение Албэрико Джэнтيلي, это открытие сделал известный интернационалист, профессор Оксфордского Университета Холланд, на „волне эйфории“, в конце XIX века и в 1908 году, когда был торжественно открыт памятник Джэнтيلي. Городская библиотека имеет: издания XVI века, недавно отреставрированные, *Disputationes Duae, Hanoviae* 1599 года; *l'Opera Omnia*, написанная Шипьёнэ Джэнтيلي и два тома незаконченной Оперы Омния, написанной Албэрико, оба произведения отредактированы издательством Гравьером из Неаполя; издание „*De Iure Belli*“ отредактировано Томасом Э. Холландом; перевод „Военного права“ сделан Антонио Фьёрини, „Студи“ (Изучения) – Джузеппэ Сперанца, а также первое издание „Пиченская античность“ Джузеппэ Колуччи (с аннотациями по поводу произведений Джэнтيلي), которое было отредактировано историком науки об античности Тэлэсфоро Бэниньи. К этим и другим редким библиографическим источникам можно добавять копии (распечатки) произведений Джэнтيلي, опубликованных под редакцией и с участием Международного Центра Учений Джэнтيلي и при помощи финансового содействия области Маркэ, решение о котором было принято и дано в распоряжение Муниципальной Администрацией в 1998 году.

Альфонсо Леопарди, этому ценному поэту диалекта, неутамимому „эрудированному“ секретарю муниципалитета, главному герою и организатору в социальном обществе, интеллектуалу города Сан Джинэзио, спустя 30 лет со дня образования Каролевства Италии, по случаю 100 летия со дня его смерти (2000 год), Библиотека посвятила публикацию книги „Sub Tegmine Fagi“ (Под сковородой с фасолью) – „В рифме с диалектом области Маркэ 1887 -1891 года“, под редакцией Сандро Балкончини, Издательство Ливи, Фермо 1999.

Этот проект входил в сферу деятельности – продвижения к познаниям творчества местных авторов и общественной литературы. Другие похожие мероприятия, организованные библиотекой были: день памяти Фэбо Аллеви, с публичным представлением общественности монографии Liberty e Belle Epoque с точки зрения провинции, и день поэзии с презентацией жителям маленького тома со стихами Джованни Фолсэтти – нового поэта простонародного языка, „Пир бедных“ и „разговор“ о культурных ценностях народа города Сан Джинэзио.

Фото (стр. 30):

Рукописи городской библиотеки.

Фото (стр. 31):

Городская библиотека: некоторые редкие публикации джинезийца Фэбо Аллэви.

Фото (стр. 32):

Муниципальный дворец. Картинная галлерей современного крыла.

Фото (стр. 33):

Городская библиотека. Поэзия о разрушениях Фэбо Аллэви.



## **ГОРОДСКОЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ АРХИВ**

(Статья Анны Марии Корбо)

Для правильного изучения истории необходимо „обратиться“ к первостепенным источникам: и „почерпнуть знания“ из них, источником является Исторический архив, библиотека и картинная галерея. К ним могут присоединиться и другие второстепенные и дополнительные источники, которые находятся в частных или религиозных структурах или городских памятниках.

Конечно же на первом плане стоит Исторический Архив, ему отдается приоритет, из-за античности документации, а также потому, что в нём можно найти обсуждение всех проблем, интересующих общество и тех, которые свидетельствуют о политической роли, принятой Муниципалитетом в разные времена.

Более античная документация, относящаяся к 1199 году, хранится в собраниях пергаментных документов, что составляет дипломатический „фонд“.

Частью этого собрания является также документация, написания на коже животных, это различные документы: уставы, признания почетных прав империянских, папских и феодальных властей, а также контакты, касающиеся купли-продажи земель или домов, частные акты, составленные нотариусом, человеком, который, в связи с недавними тогда изменениями в политической власти, представлял полное доверие (fides) и т.о. – единственную гарантию юридической силы документов.

Бумажная документация – это документы конца XIII века

(эпохи создания первого Бюро кадастровой инвентаризации), она употребляется вместе с той, написанной на листах из пергамента.

Незначительны документальные свидетельства в период конца XIV века и первой половины XV века (в эти годы отношения между папами и феодалами были наиболее тяжёлыми), а вот большой интерес прослеживался к огромному количеству документации в период между серединой XV века и началом XVI века: это период, который соответствует наибольшему „рассвету“ Муниципалитета города Сан Джинэзио.

Этому дадут подтверждения: новые постройки, прибавление населения, появление артистов – таких как Пьеро, Алеманно, Лорэнцо ди Алессандро, Стэфано Фолкэтти и братьев Салимбэни.

25 августа, на празднике Святого покровителя проходили конные весёлые представления с завоеванием кольца и меча, а также было множество музыкантов, приехавших из соседних стран и из далека.

Из документов Архива прослеживаются важные новости для традиционного музыкального изучения в городе Мацэрата.

В первые 21 год XVI века политическая ситуация внезапно меняется и начинается упадок Правительства города Сан Джинэзио. В действительности с введением Церковного „положения“ инициатором был Джулио II: с зарождением международной политики Карла V и Франческо I, которые воюют на итальянской земле (помните Сакко из Рима в 1527 году под Клементом VII), начинаются разорения и налогообложения с последующим обеднением народа. Во второй половине века ещё одна волна тревоги обрушивается на жителей Сан Джинэзио, которых подозревают в лютеранской (Мартина Лютера) ереси (идеи, мнения, суждения, несовпадающие с теми, установленными Католической церковью), и среди них были Маттэо и Албэрико Джэнтيلي, обречённые на изгнание. Об Албэрико, создателе международного права и борце за мир и урегулирование отношений между народами при помощи судебных процессов, в этом Архиве хранится текст о Гражданских Уставах, им же отредактированный в 1577 году и, позже попавший под „цензуру“ дома издательства, которая провела „чистку“ и выпустила новый – изменённый в 1582 году. А также и деятельность

Систо V серьёзно отразилась на обществе города Мачэрата, которое было тревожным из-за бандитизма, чумы и голода, а также выкупа за тюрьму и защиты побережья от нападения Турков, которые в 1683 году нападут на Вену. В начале XVII века произойдет одно важное событие – в 1601 году, из-за признания папы Клементэ VIII, были перенесены из церкви в римском стиле Святого Иоана (Сан Джованни) из Пиньи в Коллегиальную церковь города Сан Джинэзио реликвии (останки святых) мучеников Святого Джинэзио и Святого Элэутэрио.

По этой причине художник Домэнико Малпьеда нарисовал огромные картины, на которых изобразил два мученика; в церкви римского стиля Святой Сюзанны существуют копии этих картин той же эпохи, нарисованные Джованни Баттиста Поццо, расположенные на правом и левом нефах Коллегиальной церкви.

А тем временем „кривая“ джэнизинской истории продолжала снижаться: голод от недостатка зерна, его контрабанда, превышение цен на хлеб. XVIII век начинается и заканчивается двумя землетрясениями, принёсшими страшное бедствие. С 14 января 1703 года продолжающие толчки дали о себе знать в Сан Джинэзио, они принесли ущерб муниципальной башни, балконам Дворца муниципалитета и церкви Сан Рокко. О наиболее страшном землетрясении с 28 июля 1799 года Архив хранит подробное описание, сделанное архитектором Пьеро Аугустони из Фано.

С политической точки зрения наиболее травматическим событием этого века был захват Наполеона, о котором остались богатые рукописные документы и напечатанные эдикты и законодательные акты. Также и в последующий период реставрирование дворцов первосвященников (пontiфиков) (с 1815 по 1860 года) нельзя оставить незамеченным и то, что в связи с этим проводились мероприятия по сокращению общественных выступлений, которые в это время кажутся достаточно оживленными.

В 1847 году было создано Музыкальное общество – так называемое „Филармоническое общество“ концерта медных духовых инструментов, которое в 1872 году станет городской филармонической бандой с собственным уставом. После упадка папской власти в 1870 году Муниципалитет Сан Джинэзио имел администрацию высокого культурного уровня, среди которой имели успех мэр Аристидэ Морикэлли, его

близкий коллега „диалективный“ поэт Альфонсо Леопарди и представители местного дворянства. В 1877 году был торжественно открыт городской театр, названный Джакомо Винченцо Бритти: „Addina“ или „Le nozze in Pasquella“, по книге Альфонсо Леопарди.

XX век начинается с (мобилизации) открытия Исполнительных комитетом памятника в честь Алберико Джэнтили; заказ на его реализацию был отдан скульптору из Флоренции Джузеппэ Гуасталла; памятник был поставлен на городской центральной площади в 1908 году. После первой и второй мировой войны произошли глубокие изменения в обществе города Сан Джинэзио: местное дворянство и образованное духовенство заменил новый руководящий класс, преимущественно деревенского происхождения, культурное несоответствие которого подвергли опасности огромное историческое и артистическое богатство, которое их предшественники собрали и сохранили до них.

Фото (Стр. 34):

Площадь Джэнтили, памятник Алберико Джэнтили (1552 – 1608 года), сделанный Гуасталла.

Фото (Стр. 35):

Панорамная картина города Сан Джинэзио с Сивиллинских гор на заднем плане. (Фото слева)

Ракурс лицевой стороны госпиталя Сан Паоло, названного Пэллэгрини XIII-XIV века, с Пичеснской Аркой на заднем плане. (Фото справа)

Фото (Стр. 36):

Слева: Монастырский двор со фресками бывшего монастыря Святого Августина, XVII века, сейчас здесь расположен лингвистический и педагогический и социально-психологический лицей.

Справа:

Площадь А. Джэнтили с городской башней на заднем плане.

Фото (Стр. 37): сверху

Слева: Церковь Святого Томмазо и Баркаба, XIV век.

Справа: Ночной вид с арки Алванэто.

Фото (Стр. 37): снизу

Слева: Церковь Святого Григория нового готического стиля.

Справа: Ночной вид с Пиченской арки.

## **ВООРУЖЁННОЕ СТОЛКНОВЕНИЕ НА МОЛИТВЕННОЙ ДЖИНЕЗИЙСКОЙ ДОСКЕ**

(Статья Луиджи Мария Армеллини)

Картина Святого Андреа, в большинстве своём известная как „Битва между джинезийцами и ферманцами“, это произведение XV века получило своё название от народа, в нём изображено то незабываемое время, которое выражено в одном эпизоде предательского нападения, произошедшего ночью, накануне праздника Святого Андреа; картина была заказана во второй половине XV века, для того чтобы украсить левую центральную капеллу Августиновского храма города Сан Джинезио, под благотворительным попечительством муниципалитета. Тогда каждый год проходили торжественные празднования в честь Святого; общим желанием джинезийцев было продемонстрировать образ покровителей их родины в групповом выражении народа того времени, особенно благожелательный в случае, когда существовала серьёзная опасность для свободы города.

2 раза появляется Святой, и это двойственное явление назвали „бина“ из Сальви; Святой, со своим грандиозным хмурым и важным видом появляется сверху башни церкви Святого Августина, которая в те года была намного более высокой, чем сейчас, разрушенная от землетрясения, случившегося в 1799 году).

Для того, чтобы продемонстрировать почитание и принадлежность общества, которое верило в то, что его святой духовно защищает и охраняет его, и т.к. не было церкви, где можно было бы проводить вероисповедование, ничего другого не оставалось – как построить капеллу, в которой главным украшением являлась бы надалтарная картина, имеющая двоякую цель – выразить религиозность Святому Андреа, и в то же время напоминать вырванным об одном из тех двух эпизодов опасности, который был отражен на картине.

Выражение религиозных чувств неразделимо с историческими памятными событиями, т.о. существовала фундаментальная потребность, которая побудила администрацию муниципалитета заказать картину, представляющую необычайное, чудесное влияние дружелюбной божественности – факт, который долгое время оставался „живым“ в воображении и разговорах джинезийского народа.

Преувеличенные размеры, в которых изображен Святой, явно указывают на религиозный характер надалтарной картины, очень похожей (из-за этого аспекта) на многие символические изображения Пречистой Девы Марии, на которой святой человек появляется в гигантских размерах по отношению ко многочисленным верующим, которые толпятся под его открытой накидкой, ища защиты прежде всего от стихийных бедствий. Нет ничего плохого в том, что создание картины было доверено случайному художнику, временно пребывающему в Сан Джинезио; она была названа (по причине, описанной выше) „Картина Святого Андреа“, это название бесспорно ей было дано, когда её поместили в церковь Св. Андреа, а в последующие годы, „толпа верующих“ джинезийцев обращалась с молитвой к изображению Святого, прося о небесной пощаде, каждый год торжественно отмечая праздник с привычными обрядами, в которых принимали участие и муниципальные судебные органы.

В двух документах исторического Архива города Сан Джинезио, которые относятся к входящим и выходящим документам муниципалитета, написано о том, что название картины - „Картина Святого Андреа“.

Имеют немаловажное значение и расходы (в июне 1875 года), когда просят одного рабочего снять картину, чтобы сделать с неё фотографию.

Картина Святого Андреа - типичный пример, который называется „художество в Марках“, но не „Марок“, это различие существует, потому, что наша область, как пишет Луиджи Сэрра, не имела „на протяжении веков собственного артистического развития, оживленного, с собственными центрами создания и разработки, с произведениями, тесно связанными между собой, характеризованными собственными уникальными особенностями“.

Автор нашей картины был родом из Съены, но предпочитал жить в Норче, он принадлежал к обществу, в котором были также Бартоломэо ди Томмазо и Андреа Дэ Литио, первый был по происхождению из Фолиньи, а второй - из области Абруццо, поэтому он не мог не продемонстрировать в своей работе особые элементы, называемые „Koine“, принадлежащие группе других художников: таких как например Паоло Да Виссо, который находился под руководством важных артистов того времени: одним из которых был величайший Бартоломэо Томмазо.

По этим причинам, по мнению Виталини Саккони: создание данной картины принадлежало виссанскому художнику (школы Паоло Да Виссо), и это мнение разделили еще несколько ученых. Никола ди Улиссэ из Сьены, это и есть полное имя автора картины Святого Андрэа, на счет которого согласны многие критики искусства художник с хорошей и светлой репутацией; конечно же это был художник, который не пренебрегал заказами, которые давали ему далеко от его привычного места жительства, он имел семью в Норче, но часто работал в области Марке;

учтем также и то, что у него была душа художника, который не находился все время на одном месте, он часто принимал поручения по работе далеко от его дома, например даже в Амандоле и в Сан Джинэзио, в церквях августиновских святых отцов, благодаря может быть хорошим связям из Нищенствующего Религиозного Ордена.

Несколько раз я задавал себе один и тот же вопрос: какие могут быть основания – социально-политического характера, которые подтолкнули муниципальную администрацию Сан Джинэзио заказать, в середине XV века, картину для капеллы под попечительством Муниципалитета, которому также было доверено задание: почтить память военного события, произошедшего почти 100 лет назад. И, кажется логичный ответ я нашел в желании народа постоянно оживлять в себе собственное самолюбие, выраженное посредством „*escole du coeur*“, которое, благодаря ярко выраженному изображению на картине могло бы оказать большое воспитательное влияние на всех, даже невежественных.

Автор картины Святого Андрэа (которая на сегодняшний день находится в картинной галлерее города Сан Джинэзио, названной в честь Шипьёне Джэнтили) был учителем, если „не выдающимся“, то с большим очарованием и интересами, о чем свидетельствует цветовая гамма и атмосферные явления, которые передал в своей картине автор, кажется, что это неживое полотно вот-вот превратится в реальность, что было характерным для конца периода стиля готики в художественном искусстве. И даже, если намерения автора были направлены не на то, чтобы передать сильные драматические чувства, полученный конечный результат не исключает определённую невинность, которая придает произведению сказочный характер, что прослеживается и во многих художественных произведениях XV века нашей области.

Фото (Стр. 39):

Никола из Сьены, битва Джэнезийцев с Ферманами, с видом средневекового городка с оборонительной крепостью, XV век.

Фото (Стр. 41):

- Церковь в Римском стиле Святого Себастьяна, где сейчас расположена городская картинная галерея А. Джэнтили (сверху).
- Вход, покрытый портиком (навесом) церкви Святого Себастьяна (снизу слева).
- Внутри городской картинной галереи А. Джэнтили (снизу справа).



**ПРИХОДСКАЯ КОЛЛЕГИАЛЬНАЯ ЦЕРКОВЬ:  
ЕДИНСТВЕННОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО КОНЦА ПЕРИОДА СТИЛЯ ГОТИКИ**

(Статья Тицианы Мароцци)

Красивый вид площади, которую в 1475 году „выложили обожженным кирпичем“ до церкви Святого Августина, названной в честь знаменитого согражданина Албэрико Джэнтили (1552-1608 г.), автора „De Jure Belli“ и профессора юриспруденции в Оксфорде, добавляет выделяющееся в центре изображение Гласталла, и окружает великолепный фасад (конца стиля готики) приходской коллегиальной церкви города Сан Джинэзио, по бокам – с городской башней и Дворцом охраны и безопасности.

Новый грандиозный фронтон коллегиальной церкви, являющейся единственным примером в области Маркэ конца европейского стиля готики, был реализован в 1421 году одним баварцем Энрико Алеманно (Хэрриго дэ Фапиго) за плату 200 золотых дукатов; это был архитектор тогда уже известный Пиченам; проект был сделан по запросу сельского приходского священника Порфирия Салимбэни из г. Камэрино, ещё во времена папы Мартино V (1417 – 1431 года), о чём свидетельствует надпись, сделанная в высшем реестре четвертого проекта фасада.

В контракте, составленном в доме одного Буци в марте месяце, описаны особенности строительства, свойства материалов, вложенных в возведение здания, и особенности оплаты (первые 100 дукатов должны быть уплачены в 3 взноса, с истечением платежа: в мае – июле – сентябре; а оставшаяся часть суммы – „по окончанию работы“, и только через шесть месяцев – последние 50 дукатов). Кроме того, в том же контракте предвиделось, что для изображения венчающего (завершающего) элемента нового фронтона на верхушке будет расположена одна скульптура, сделанная из

камня, с изображением Пресвятой Девы Марии с младенцем на руках, которая сначала там же и находилась, но после в XVIII веке её убрали, о чём свидетельствует рисунок акварелью Морикэлли (на котором нет скульптуры). От ранее существующей, сделанной в римском стиле церкви, остался один только цоколь (основание) с откосом проёма портала в своде, слегка децентрализованный.

Таким образом стиль конца периода готики на верхнем уровне лицевой стороны, разделённой на шесть пилястров в пяти проекциях,

размещенных на двух реестрах, каждый из которых принимает арку в стиле готики, выполненную с обжигом в рельефе, и дополненную четырьмя декорированными нишами с маленькими спиральными колоннами в овальной арке, не сопоставляется внизу с римским стилем, который свидетельствует о более древнем происхождении.

Приходская церковь, созданная в 1098 году, в квартале Трэнсано, одной дворянской семьей, родом из Каструм, по мнению местных историков была построена на останках храма, посвященного одному римскому мученику Джинэзио, от этого храма осталась только ниша справа от портала, сделанного в римском стиле. Алтарь этой ниши, защищенный по бокам железным обводом, был добавочно сделан в середине 50 -х годов прошлого века, одновременно со сносом закрытого двора квадратной формы XIX века, который был спроектирован ферманским инженером Кардуччи и прикреплен к portalу в 1840 году; портал, по всей вероятности, заменил тот, с двумя арками, уже разваливающийся, который был построен в 1367 году Родольфом II из Варано, который сохранился до XVIII века, что прослеживается в картине, написанной акварелью из Марикэлли.

Из этой картины, сохранившейся в бывшем августинском монастыре, где сейчас расположен Педагогический техникум, видно также и строение фасада (лицевой стороны) XVIII века стиля римской готики, с тимпаном (пазухой арки), декорированным вьющимися фигурками в маленьких арках с заостренными концами. Уже в 1398 году священник приходской церкви Анджели Бусси расширил церковь в три раза, прибавив три апсиды (ниша в конце нефа), как это хорошо видно из крипты, известной как молельня Святого Бьяджо.

В 1433 году другой священник приходской церкви Оливьеро Паоло заказал построить купель (место для крещения) и в 1441 году священником Джакомо Бэарди были построены боковые двери, декорированные ,,формой листьев, вырезанных из дерева'', но на сегодняшний день они больше не существуют.

В 1449 году апсида (апсида - часть в церкви напротив центрального входа, включающая: алтарь, место хора, трибуну и места священников), была украшена фресками (картинами той эпохи), от которых на сегодня не осталось и следа: по воле капитана Триварэлло ди Паоло. В 1589 году к центральному нефу (разделение вдоль церкви (при помощи колонн или пилястров) от центрального входа до алтаря) была

добавлена правая капелла и был переделан крестовый свод, т.к. предыдущий, сделанный из стропил, был поврежден пожаром.

В церкви, с планом базилики на 3 нефа и 3 апсиды, разделённой на второстепенные боковые нефы с пересекающимися арками во всём профиле, опирающимися на колонны, пилястры, собранные вместе и восьмиугольники, хранятся многочисленные и ценнейшие картины и фрески.

Входя в церковь, слева от главного входа находится картина „книжный киос“ джинезийца Стэфано Фолкэтти, а с другой стороны расположена другая – „Крещение Святого Джинэзио“ – джинезийца Домэнико Малпьеда, рядом с боковой дверью – „Мария с Младенцем и Святой покровитель“ (картина была сделана в стиле г. Перуджа), играющий на музыкальном инструменте, похожем на скрипку, но с тремя или четырьмя струнами.

Производит большое впечатление великолепие „Распятая“, в стиле города Римини и обл. Маркэ, которое было принесено из соседнего поселка Святого Микэле, которое находится внутри апсиды (там, где расположено место для хора), украшенное ценными анчельскими деревянными элементами XVIII века, сделанными Франческо Амилиани.

Рядом, слева от него находится картина „Мария в сострадании“ (1485 год) Пьетро Алеманно из Готтвейч и справа – картина „Мария с молитвой по чечеткам“, нарисованная Симонэ дэ Маджистрис из Калдароллы (1585 год). Полотно Алеманно было заказано джинезийской общиной в благодарность девственной Марии за освобождение от тяжелой чумы и, для того, чтобы украсить „капэллу Марии всего народа“, которая была сделана в конце XV века, после сноса трибуны XIV века, сооруженной священником приходской церкви Анджело Бусси.

Спускаясь в низлежащую крипту, (называемую также и „молельней Святого Бьяджо“, которая была объединена (в связи с перепланировкой в XIV веке), при помощи лестницы, которая находится в Капэлле Падших в Первой Мировой войне, и которую в 1924 году Адольфо дэ Королис разрисовал фресками, с деревом жизни, рядом с которым находится Vesperbild XV века,) можно любоваться целой серией фресков, рассказывающих о жизни Святого Бьяджо, которые были подписаны Лорэнцо Салимбэни в 1406 году. Из крипты можно также выйти из двери, которая открывается перед бывшей церковью, сделанной в римском стиле Святого Сэбастьяно, где сегодня находится городская картинная галерея, которая в 1564 году была передана священниками коллегиальной церкви, изучающими каноническое право, в употребление Монте Фрумэнтарио, в замен на большую свечу, которую должны были вручить на Капитуле (на собрании каноников) во время Рождественских праздников.

В картинном зале, который кажется настоящей галлереей живописи области Маркэ, выставлены наиболее значимые произведения XVI и XVII веков, вдоль капэллы нефа, с картинами Фэдэрико Дзуккари, Кристофоро Ронкалли, называемого Помаранчо, Симонэ дэ Маджистрис и Домэнико Малпiedi. Справа от главного алтаря, под другим алтарем, из под которого выделяется грандиозный ящик из железа, где находятся реликвии двух святых соотечественников Джинэзио и Элэутэрио, подаренные в 1601 году папой Клементом VIII Альдобрандини, открывается капэлла Святого Петра семьи Тамбурэлли.

Под великолепным деревянным потолком, позолоченным и разделенным на квадраты, хранятся бесценные произведения искусства Малпiedi „Милосердие“ (с изображением Христа, снятого с креста, на коленях у Богоматери) и „Вручение ключей“,

Малпьеди также украсил картинную галерею полотнами, с изображением святых; галерея послужила как парапет (балкончик) для сверху расположенного органа, построенного Морэттини в 1844 году.

К этой же эпохе кессонов относится декорация восьмиугольной церковной кафедры в римском стиле. Кроме того, поблизости с ризницей находится, богатейший приходской архив коллегиальной церкви и так называемая комната церковных ценностей в которой хранятся ценные ковчеги (дароносица) и ларцы для хранения реликвий, а также художественные произведения, принесённые из других джинезийских церквей, из которых выделяются „Мадонна и Святые“ , нарисованная Фолкэтти, „Мадонна и молоко“ – Джакомо дэ Рэканати, которые ранее находились в церкви „Мадонна снегов“ , а также „Распятие“ , написанная Дэ Маджистрис. Последняя картина нужна была как основание для деревянного креста с распятым Христом, она была сделана в стиле города Сьена, XV века, и была связана с известным эпизодом: 300 джинезийцев, изгнанных из Сьены, борцов за восстановление господства Варано, картина и деревянный крест были выставлены в капэлле, имеющей тоже название Варано. Эта капэлла широко известна по таким картинам как „Последний ужин“ , по эпизоду „Крестный путь“ – Симонэ дэ Маджистрис, по восьмиугольному плану она была построена, используя помещения Пресвятой Девы Марии Старого Капитула (соборная церковь каноников). Она была расположена с боку от третьей капэллы бокового правого нефа и находится напротив „Сострадание Марии“ , возведенной в 1873 году –

после необыкновенного события: открытия глаз Пресвятой девы (это считалось чудом) и „Богородицы Вознесения“ – Малпьеда, которую принесли из капеллы Суффраджо).

Далее расположены капеллы, украшенные изображениями Пресвятой Девы Марии: это картины „Благовещение“ – Фэдэрико Дзиккари, рядом с картиной „Бракосочетание Девы Марии“, которая выделяет подлинность Святого Дома Малпьеда, и „Мадонна из Лорэто“ с тем же изображением, которое отобразил Малпьеда как на тех его картинах, расположенных по бокам: „Рождество Марии“ и „Посещение Богородицей Святой Еализаветы“. Далее расположена капелла, посвященная Душам Чистилища „Воскрешение“ и „Троицин день“, все они произведения Малпьеда.

Последняя Капелла посвящена Святому Джузэппэ, который в 1745 году посетил деревянный крест с Распятием Христа, сейчас находящийся в ризнице, капелла украшена картинами „Набожный путь Святого Джузэппэ“, с картинами, расположенными по бокам, „Битва в Лепанто“ и „Отрубление головы Святой Катерины из Алессандрии“ (1606 год), нарисованными джинезийцем Мэркурио Русиоло.

Фото (Стр. 42):

- Акварельное изображение Коллегиальной церкви Морикэлли, XVIII век (внизу);
- Фасад коллегиальной церкви с квадратным закрытым двором XIX века, снесённый в 1940 году (вверху справа).

Фото (Стр. 44):

Настоящая планиметрия приходской коллегиальной церкви. (сверху слева).

Фото (Стр. 45):

Исторический архив Приходской коллегиальной церкви, планиметрия XIX века с описанием капелл Приходской коллегиальной церкви (снизу справа).

## ГОРОДСКОЙ ГЕРБ

На дохристианском Гербе Города Сан Джинезио был изображен храм, который по мнению Риккоманни, был посвящен Гуинонэ, почитание которого было очень распространено в Пичено. С переходом к христианству к изображенному храму добавляют изображение Святого Джинезио, окруженного нимбом в сутане – в той же иконографии барельефа коллегиальной церкви (XI века), и крест – как символ победы христианства над язычеством.

От древних гербов г. Сан Джинезио остались и хранятся три отпечатка (образца):

- На первом – центральное изображение округлено и окружено изогнутым фризом (орнаментом) – вокруг которого расположена круговая линия по которой идет надпись „*Sigillum Nostrum Vestrum Custodi Sante Genesi*” – с маленькими крестиками, звезднообразными внутри маленьких арок и в пучке перьев виднеется одна крохотная лилия.
- На втором отпечатке выделено как новое предесловие два скрещенных ключа над флагом – символы временной власти Святого Престола.
- На третьем отпечатке, вокруг которого бежит надпись „*Ecclesiasticum Oppidum Sanctii Genesi*”, на него по большей части и сосредоточен интерес учёных. Одна её часть это сегодняшний герб, окруженный рамкой, украшенной четырьмя завитками.

Джинезийцы продолжали употреблять отпечатки до XV века, до тех пор пока Папа Пио II, Энеа Сильвио Пикколомини, не передал им, вместе с уставами города Съены, собственный фамильный герб, значительно больших размеров, с белым, наполовину обрезанным крестом на красном фоне; герб был как награда за веру в церковь. С такими же иконографическими характеристиками представляется и городской герб, который Святой Андреа несёт в руке – в защиту джинезийцев, на



которых напали ферманцы – в исторический битве 1377 года, которую изобразил на своей картине Никола из Сьены (XV век), он сохранен и по сей день в городском музее.

По предположениям: нынешнее уменьшение вдвое креста на городском гербе было сделано из-за ереси (не принятия людьми законов церкви) или отречения от Святого Престола (церковь документально изгнаняла людей, которые не принимали её устои), но Аллеви (1986 год), известный джинезийский историк, противопоставляет другую, более правдоподобную теорию на счёт старого герба Святого Джинэзио:

возможно на месте половины креста изображена большая буква G (гамма), белая (или серебряного цвета), охватывающая щит, которая идет по всей длине с верхней стороны, и с лева спускается к более низкой вершине щита на красном фоне. Выбор символа G, был взят из изображения на камне из „громы“ (камня, употребляемого в геодезии древних римлян для агрикультуры – для мерения и разделения территории), (G представляла часть „громы“ и таким образом указывала на границы территории); он был символом главного города, ещё со времен первых веков Позднего Средневековья; власти муниципалитета предпочли этот образ: тому – со Святым Джинэзио, одетым в тогу.

Для использования и признания муниципального герба Мэр в 1543 году делает запрос (в котором G будет смещена в центр), и запись в Геральдической Книге Организаций, не преследующих целей – извлечения прибыли, после чего в 1951 году будет разрешено употребление флага, согласно актуальной иконографии. И действительно, настоящий герб включает в себя (как венчающий элемент) корону на верхушке, а по бокам – две веточки лаврового листа.

Фото (стр. 47):

Особенности ряда лож внутри госпиталя Святого Паоло.

### **В ЧЕСТЬ ФЭБО АЛЛЕВИ**

Сборник исследований области Маркэ в честь Фэбо Аллеви (Г. Пачи, Агульяно, 1987 год), был недавно сделанным „взносом“, который Филосовский и филологический факультет города Мачэрата посвятил известному джинезийскому историку, преподавателю университета, по случаю его 75 годовщины. Любой джинезиец знает Фэбо Аллеви – страстного преподавателя филологии и директора Педагогического техникума города Сан Джинэзио, а также мэра города; не только: становится известным, благодаря его литературным изучением, его произведение „Уго Фосколо“ с рецензией на „Историю итальянской литературы“ М. Санконэ в 1948 году, и с его изучениями территорий, его личность быстро „выходит“ на культурную „сцену“ обл. Маркэ.

Из других произведений помнятся:

- „Благославенные в Пичэно. Литературно-исторический вклад в понятие непрерывность“ (издание г. Мачэрата, 1966 год);
- „Дантэ и обл. Маркэ: о дантовских заметках Святого Джакомо из Маркэ (в *Pisenum Seraphicum*, 1971 год);
- „Маркэ в инциклопедии Дантэ“, Рим 1971 год, институтская итальянская энциклопедия, VIII век);
- „Чэкко из г. Асколи и магия“ (город Асколи Пичэно, 1969 год);
- „Употребление магии фольклёра на территории Апенин, и территории Умбрии и Марке в произведении Святого Джакомо из Марке“ (in *Pisenum Seraphicum* 1976);
- „Жизнь и культура XVII века в Марке“ (Мателика, 1977 год).

Среди многочисленных публикаций, посвящённых городам – Калдаролле, Амандоле и другим, не менее значащим, не могут быть не замечены и те места, которые направлены на повышение ценности города Сан Джинэзио, о чем и написал Аллеви в произведениях:

- „Балкон Сивиллы“ (Милан, 1960 год), „Джинезийская процессия для Святого года в 1600 году“ (Издание города Мачэрата, 1977 год);

- *„Франчэсканцы и кающиеся в г. Сан Джинэзио, XIII и XIV век (город Ассизи, 1982 год);*
- *„Джинезиец Гуидо Гуалтьери litterarum Apostolicarum abbreviator e storico di Sisto V’’ (издание города Пичено, 1986 год);*
- *„Следы времени в Сан Джинэзио – со времён Рима до раннего средневековья’’ (Издание города Мачэрата, 1986 год) и*
- *наконец последняя монография: О периодах „Liberty e belle eroque с точки зрения провинциального городка’’ (г. Мачэрата, 1997 год), эта монография родилась на джинезийских выставках, созданных по идее и инициативе местной молодёжи, несколько лет назад.*

Фото (стр. 48):

Фэбо Аллеви *„Liberty e belle eroque с точки зрения провинциального городка’’.*

Фото (стр. 49):

Фото Фэбо Аллеви.

**СВЯЩЕННОЕ АББАТСТВО ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ МАРИИ ИЗ МАККЬЯ**

*(Статья Аннализы Паолони)*

Римская архитектура в обл. Маркэ, развивающаяся в XI – XIII веках, нашла своё проявление в аббатстве, автономных монастырях, которые после 1000 года были распространены, в значительно большем размере и были повсюду в доль транзитных дорог и водных преград, учитывая логику расселения (т.е. монастыри были расположены таким образом, чтобы было удобно жителям приходить туда (близко от дома), каждый регулярно – через определённое количество км).

В не всегда одинаковом пейзаже обл. Маркэ, находится значительно большое количество аббатств, из которых сотня зарегистрированы. За счет их горные и равнинные места области стали привелегированными, это же прослеживается и в случае с аббатством Пресвятой Девы Марии из Маккье, с видом на плодородную долину Фьястра, находящемся в нескольких километрах от жилого центра Сан Джинэзио, проезжая по Государственной дороге № 78.

Анализируя документы архива, можно сказать, что есть очень мало информации и нет ничего на счет даты создания этого аббатства, которая, как говорят некоторые местные историки может совпадать с VIII и IX веком, что связано с присутствием большого количества римского материала, заново употребляемого в крипте, хотя вполне возможно, что она была создана и уже после 1000 года.

Один документ, датированный 1171 годом, считался более античным свидетельством, относящимся к аббатству, однако, согласно последним изучением, в действительности, он не относился к этому зданию, а скорее – к другому, с тем же названием аббатства, находящемся в Гальёлэ, в окрестностях Сан Сэвэрино.

Другие, и наконец более точные документы, относящиеся к XIII веку, информируют нас о вмешательстве властей города Сан Джинэзио в выборе аббатов, это было феноменом, который прослеживался в последующих веках, и рассказывает нам о некоторых экономических аспектах, таких как например, передача (уступка) эмфитевзиса (права пользования – правовое понятие) земель аббатства колонистам (жителям колонии и арендаторам земли).

В первые годы 500 годов с земель аббатства Пресвятой Девы Марии получали доход, после прослеживаются многочисленные: то возвращения

священных монахов Ордена Святого Бэнэдетто на свои земли (в связи с известной отменой постановлений Наполеона), то отдаления, а в 1848 году аббатство было полностью оставлено.

Архитектурная структура аббатского комплекса потерпела значительные изменения из-за перестройки, которая была необходима для улучшения жилищных условий, что было сделано в 1658 году кардиналом Паллотта – обладателем права получения дохода с церковного поместья.

Лицевая сторона церкви немного приподнята и завершена криволинейным тимпаном (арх. – пазуха), а вот оригинальный открывающийся розон (арх. элемент с большим орнаментом), от которого остались не четко выраженные очертания, был заделан и на его месте были сделаны четыре окна. Если внимательно рассмотреть графический проект, то из него видно, что первоначальный рельефный орнамент (в виде арок, колонн) портала сделан из обожженного камня, и некоторые мраморные кусочки во фризях (арнаментах) сделаны специально и указывают на римский стиль. Строение с единственным нефом церкви, который на данный момент закрыт сводами в сферической вальме, сильное приподнятое в крипте, куда помещен алтарь, сверху которой находятся (они были сделаны в XVII веке) две большие капеллы, явно показывают на планировку средневековья.

Наибольший артистический интерес обращен к крипте, в которой сохранились первоначальные детали её примитивного строения, по сделанным пробам можно сказать, что её создание относится к XII веку. Здание огромных размеров разделено на 7 боковых нефов, покрытых крестовым сводом, расположенном на маленьких колоннах из керамического кирпича, которые выходят за пределы капителя, стоящего на шейке колонны, одинаковой по форме со стволом конуса со скошенными углами, без декораций, за исключением декораций, сделанных при помощи растительных и животных элементов.

Наличие большого количества материала римской эпохи, найденного в капителях ионного типа, и в маленьких колоннах с основой из мрамора, которые окружают алтарь, придаёт помещению большую ценность и священность, создавая что – то вроде „святой оградки“, здесь находит своё употребление и веха (тип камня), в древности найденная вдоль консульской дороги Фламинии, с надписью на ней – в честь императора Костанцо II (337 – 361 года), выгравированной по

распоряжению губернатора Пизадио Ромоло. Особенность находки акцентирована на интересном капителе, который перевернут. Недавно он был установлен как омфалос (omphalos), украшенный с выпуклыми изображениями двух сфинксов, расположенных напротив друг друга, с лапой на thymiaterion и парой быков по бокам.

Фото (стр.50):

- Внутри крипты.
- Фасад аббатства.
- Внутри главной церкви.

## **АНТониО СПАРАПАНЭ –**

### **АВТОР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ В АМАНДОЛЕ**

*(Статья Марио Антонэлли)*

То, что горы Апеннины, несмотря на неровность территории (их трудное географическое положение), никогда не представлялись непроходимой преградой для обращения (круговорота) идей, и тем более для человека – и это уже долгое время неоспоримый факт.

Даже их массивное присутствие не затруднило развитие огромного перечня артистических произведений, корни которых часто переплетаются, чтобы потом родиться заново, с новыми характеристиками, оригинальными – из-за переплетения коренных культур.

Из этого следует неслучайное подтверждение, что энный художественный цикл относится к трудолюбию тех „маленьких художников“, которые придали особые оттенки изобразительному искусству, развивающемуся по обоим сторонам Апеннинских гор.

Цикл о котором мы говорим, это тот цикл, который представлен посетителю, входя в узкую комнату колокольни на первом этаже, в церкве Святого Франческо в Амандоле. Художественная композиция является частью готической архитектуры, характеризованной крестовыми сводами, с изображением – на перекрытиях в форме парусов – четырёх Евангелистов, а на левой стене, единственной, которая полностью украшена фресками, расположена картина „Благовещение“, включающая образы Святых Джованни Баттиста и Людовико; завершает цветовое пространство „Распятие“ – в выше расположенном полукруге свода (люнета); а на внутренней поверхности единственного окна (с одной створкой), округлённой формы сверху, – Святой Бэмардино из Сьены находится напротив Святого Антонио из Падуи.

В оставшихся местах на фресках можно предположить, что были нарисованы и другие Святые, такие, как Святой Никола из Бари и Святой Джакомо старший, которых можно узнать по посоху и по шляпе. В люнете (полукруге свода), напротив входной двери, грандиозный образ Святого Антонио Абате расположен на массивной структуре мраморного трона. А дальше – слабое представление Святой Лучии, расположенное сверху рамки на арках, состоящих из трёх частей; и заканчивается художественный цикл тем, что в прошлом служило в капелле – „Благовещением”.

Говоря о „маленьких мастерах”, обратимся к лавке (магазину) Спараланэ из Норчи.

Кордэлла так описывает их искусство: „Это их особенный, индивидуальный способ проникнуться в сцену и понять персонажей: простое содержание, прогматичная уверенность религиозности, сухость произведения”.

Все эти элементы с точностью можно найти и в цикле художественного произведения Амандолы: простой стиль оставляет свой отпечаток на всём представлении, деликатность и гибкие контуры овалов лиц, фон, изрисованный узорами (арабэсками), который окружает персонажи в нише, декоративная отделка, выполненная с помощью специальной техники – штампа на одеждах святых.

Если сделать сравнение в изображениях пробежав взглядом по длине стен церкви Святого Салваторэ в Кампи ди Норча (1464 год), то есть схожесть картин: „Стон Марии” над телом Спасителя, и в особенности в „Благовещении”, которое разделено на два конца иконостаса – с такими же картинами в Церкви Святого Франчэско.

Ещё более схожи картины (с аналогичными изображениями) церкви Святой Марии Бьянка в Анкарано, расположенной недалеко от первой вышеупомянутой церкви Святого Франчэско в Амандоле, по пути провинциальной дороги Норча – Прэчи – Святой Эутицио: картины „Благовещение” в этих церквях очень схожи.

Правая стена подразделена на две части, сверху показана история жизни Марии, а с другой стороны расположены религиозные картины.



Вот как их описывает автор в своих записях: „Четыре высшие эпизода на картинах (Рождество, Знакомство в Храме, Благовещение, Бракосочетание) призывают к лекции Николы из Сьены и представлению Пресвятой Девы Марии с Площадью в Кампи и Святого Сколастика из Норчи; этих картин коснулась кисть Антонио Спарпанэ. Под престолом Девы Марии с Младенцем, можно рассмотреть дату 1476 год.”

Предположение, наводящее на мысль о фресках из Амандолы, здесь было без сомнения, и это подтверждается: если посмотреть на эпизод картины, расположение Марии, на обстановку в комнате, на ангела – хранителя. Таким образом нет никакого сомнения, что рука, которая нарисовала фрески Святого Франческо из Амандолы – это одна и та же рука художника Антонио Спарпанэ.

Имеет значение и обозначение даты на произведении: 1476 год.

Если мы примем во внимание, что с января 1477 года по 1481 год и сразу же позже – с 1496 по '98 год город Пичено и в особенности город Амандола, были заражены чумой, и что в 1477 и в 1493 годах художник заканчивал рисовать произведения в церкви Пресвятой Девы Марии делла Пьевэ, которые были незакончены Николой из Сьены и Бартоломэо Скарпэтта, можно предположить, что работа в Амандоле была сделана ранее 1476 года, и, возможно сложная работа в церкви Святого Франческо в Тускании – в 1466 году.

Если к этому добавить, что в Пиченском городке тот же Никола из Сьены, который бесспорно был художником в городе Норча, нарисовал в 1463 году одну картину для церкви Святого Агостино, можно предположить, что в этот период времени, т.е. между '66 и '76 годами, художник Антонио выполнил работу в Амандоле.

И потом нужно добавить, что правда то, что заказ на работы был сделан частными лицами (благодаря их наследству), а не монахами – религиозным Миноритическим орденом, и это прослеживается в различных документах, подтверждаются трудности экономического положения монастыря: „1,5 века со дня его строительства” (1463 год) у монастыря не было больше экономических средств и 20 февраля 1474

года городским Советом было принято решение о том, что: 40 балок (брёвен) для того, чтобы починить крышу, должны были быть оплачены пятью округами города, и действительно, в одном из нотариальных актов 1439 года записано на простонародном языке „...et lu locho non aj tanta intrata che se pozza vivere li frati che se sono...“

(„в монастыре нет достаточно доходов, и даже монахи, которые в нём есть не могут нормально жить...“).

И в заключении, из завещания, сделанного Сэр Кола ди Сэр Онофрио семьи Гуальтьери, подтверждается, что они оставили большое наследство монастырю для капеллы Святого Франческо.

Деятельность продолжителей (учеников) художника СпарAPANЭ, представляющая образы народного милосердия, стала для них и в этих округах доходной, учитывая то, что они изображали множество религиозных образов вдоль наружной стены церкви Пресвятой Девы Марии у подножия Аджэлло, которая находилась не далеко от Амандолы, по провинциальной дороге на Фермо.

На лице Святой Девы Марии, справа от входа, можно заметить те же черты, что и на лице у Святой Лучии в церкви Святого Агостина из Норчи – на картине, выполненной художником Джованни СпарAPANЭ в последующее десятилетие середины XV века, а также можно заметить похожий стиль, который выполнен на картине с изображением Марии с Младенцем на руках, картина находится рядом с первой, немного разрушенная из-за открытого портала у входа.

Фото (Стр. 52):

Амандола, церковь Святого Франческо, „Благовещение“ (внизу).

Фото (Стр. 53):

Анкарано, церковь Святой Марии Бьянка, „Благовещение“ (вверху справа).

Фото (Стр. 54):

Амандола, церковь Святого Франческо, колокольня.

## ОТ КАМЭРИНО К ПАРИЖУ

### МАРКЭДЖАНИН МЕЖДУНАРОДНОЙ ИЗВЕСТНОСТИ

#### СЕРАФИНО МАККЪЯТИ

*(Статья Лауры Линфоцци)*

Он был одним из достойнейших блестящих представителей итальянской художественной общины во Франции в начале XIX века, а также большим художником области Маркэ, прекрасным иллюстратором интересных событий в издательском разгаре в начале века.

Мы говорим о Стэфано Маккьяти, художнике и иллюстраторе, который был несправедливо забыт и пренебрежён критиками, и который после затруднительных начинаний на родине, соберёт широкий консэнсус (его произведения будут благожелательно встречены публикой и критикой) во Франции, где, благодаря также и поощрению Витторэ Грубичи и Джакомо Балла (который сделает в 1900 году его портрет), найдет идеальную атмосферу для самовыражения и оставит после себя оригинальный „след“, сумев завоевать важную роль в графическом и художественном европейском искусстве.

Не смотря на то, что в начале своей карьеры некоторые критики его называют „феррарцем“ (из города Феррара), Сэрафино Маккьяти родился в городе Камэрино 17 января 1860 года, и начал свою первую (менее удачливую) художественную деятельность сначала в Болонье, а после – в Риме.

Он был самоучкой, в городе Болонье, где он посещает свободную школу обнаженной натуры, под руководством Луиджи Бусси, где 19-ти летний Маккьяти начинает свою карьеру с маленького полотна в 1879 году на одной из организованных выставок.

Переехав в Рим, где тогда имело грандиозный успех искусство типа, который не удовлетворял академические круги, чтобы не поддаться преобладающему плохому вкусу, он смиряется рисовать иллюстрации, которые сразу же приобретают большой и длительный успех.

Таким образом, это был удачливый взлет в Миланских издательских кругах в начале XX века: если первые виньетки (карикатуры), сделанные для некоторых книг издательского Дома Сонцоньо,

для „Рассказов о Рождестве Кордэлии“ (1886 год) и для „Девичьего песенника“ Энрико Фьёрентино (1888 года), опубликованные обе у Трэвэс, ещё считаются вступительными пробами – достаточно устойчивыми как проект, но слабыми как произведение, то целая серия рисунков, которая за два года сотрудничества, между 1894 и 1895 годом будет опубликована в „Иллюстрированной трибуне“, предоставит ему возможность начать утверждать собственную личность, и выделит его как непринужденного иллюстратора современности.

В Париже, куда он переедет в 1898 году по приглашению издателя Лемэррэ, который доверит ему делать иллюстрации в книге „Crime d'amour“ Поля Боургета – будет первая из 20 книг, в которых он сделает иллюстрации для Марчэл Прэвост, Арманд Бланк, Эдмонд Росланд – у Сэрафино Маккьяти всегда получается с успехом установить собственную „иконографическую цифру“ и за короткий срок стать широко известным, непрерывно работая, для улучшения собственного стиля.

Эти романы с современным образом и светским окружением находят в нём тонкое блестящее выражение: художественная деятельность Маккьяти утверждается прежде всего в элегантности образа и тонкости превращения светской жизни и изящных фигурок, характеризованных умелым мастерством в свёрстанном тексте, в изысканные черно-белые виньетки, в живом движении и в декоративном вкусе.

Его иллюстрации – это маленькие шедевры. Из-за души, которая оживляет сцену, из-за придания фигурам характера, из-за естественности поведения и выражения, это шедевры, которые в многообразии типов и их уверенном очертании, притягивают к постоянному наблюдению за ними.

Если исключить участие в иллюстрациях „Божественной комедии“ для издателя Алинари из Флоренции (1902 год), с начала века вся продукция будет направлена на иностранные заказы: кроме парижских издателей Лэмэррэ, Лаффиттэ, Хагэттэ, Артёмэ Фауард, он будет участвовать во французских периодических изданиях „Figaro

Illustré'', ,,Je sais tout'', ,,Lectures pour'' и в немецком ,,Illustrierte Zeitung''.

Французская публика широко оценила его способности сложившегося художника: как иллюстратора парижской светской жизни, создателя декораций (,,Cyrano de Bergerac'') и прекрасного художника пейзажей и портретов, которым он с пристрастием посвящал все свои свободные от рисования минуты.

Предпочтение художеству было оправдано, так как оно позволяло ему сделать целый перечень произведений, отличной работы, которые имели большую ценность и признание публики и критики: больше всего это были пейзажи и портреты с поетическим и фантастическим сочетанием.

Зарегистрировано в документах его участие в Двухгодичном показе с 1901 по 1907 года, а ещё более значительна ретроспективная выставка, посвященная ему, организованная на том же месте в 1922 году.

Молодой и на пике известности Маккьяти умер в Париже 12 декабря 1916 года, он был поражен одной молнееносной болезнью, оставив итальянским критикам сожаление, что не признали на родине его известность, которая была реально оценена за границей, что видно из некролога „Emporium“ (январь, 1917 год).

Пришло время снова „открыть“ художника области Марке, сложного и привлекательного, немного „заброшенного“, из-за его короткой жизни художника, и из-за того, что он нашел свою „вершину“ за пределами области Маркэ, и из-за тенденции – не оценивать полностью значимость иллюстраторов.

Таким образом является должным: оплатить „затянувшийся долг“ маркиджанину международной славы, именно в тот момент, когда „восторжествовала справедливость“ и была признана та страничка искусства, которая считалась незначительной, и наконец-то, современный характер произведений и огромный художественный талант Сэрафино Маккьяти – в абсолютной гармонии своего времени, были признаны.

Фото (Стр. 56) :

Сэрафино Маккьяти, обложка книги „Un coeur de femme“ Поля Боургета.

Фото (Стр. 57) :

Сэрафино Маккьяти, „Дом с ветром“ из „Иллюстрированной трибуны“, стр. 342.

Фото (Стр. 58) :

Сэрафино Маккьяти, „Соловьи и лягушки“ из „Иллюстрированной трибуны“, стр. 250.

Фото (Стр. 59) :

Сэрафино Маккьяти, „Испорченные хорошие отношения“.

# ИСТОРИЯ И АРХИТЕКТУРА ГОРОДСКОГО ТЕАТРА ГОРОДА ТРЭЙЯ

(Статья Фабио Мариано)

Как и во многих городках области Маркэ, и в городе Трэйе первые театральные представления происходили, начиная с XVII века в помещениях Муниципального Дворца, с временными постройками и деревянными сценами. „Общественный театр“ в городе Трэйе первоначально был размещен в крыле Дворца, называемого „Изобилием“, он был создан ещё в 1715 году, в большом зале с деревянными полками, разборными для постановки коммедий. Спектакли и театральные представления тогда были организованы местной Академией „Приободрившихся“ и они были очень оценены, и в особенности – патрицианскими классами (социальным слоем); но все горожане должны были платить взносы за содержание театра, и среди тех, кто жаловался больше всех – были конечно же более бедные жители, менее склонные оценить „роскошь“, которая серьёзно „отражалась“ на их налогах.

В этих временных конструкциях и в этих случайных помещениях: в муниципальном дворце и бывшем общественном зернохранилище, проводились первые публичные трейевские представления – до тех пор пока не было принято решение – снести деревянный театр в Муниципальном Дворце, 30 августа 1780 года (по причине его разваливания).

Когда Священная Конгрегация „Хорошего Правительства“, возможно по мотивам безопасности или же по мотивам, самоуважения, в 1792 году издала декрет о запрещении проводить представления в местном здании правительства и в бывшем зернохранилище; и в это время, сообщество, которое подталкивал дворянский класс, сразу же организовало сбор фондов на строительство нового театра, в новом здании, приспособленном исключительно для этой цели.

Ассоциация совместных жителей (совладельцев), возглавленных 21 горожанином была сразу же собрана 20 февраля 1792 года, для того, чтобы усведетельствовать необратимое сознание города, который жаждал создания театра – одного из фундаментальных параметров для признания титула „город“, титула, который древний город Монтэкио, перво-

начально названный римским названием Трэйя, после – город Монтэкио, и потом снова его переименовали в Трэйя, получил с согласия Пио Шестого, только 2 года назад, с папским подтверждением (квитанцией) от 2 – ого июля 1790 года.

Учредительный акт „Театрального сообщества (конгрегации)“ был официально подписан 13 февраля 1794 года нотариусом Франческо Федэли, который позднее был выбран Секретарём ассоциации; акт обязывал каждое из 31 дворянских обществ, на протяжении 8 лет, платить взносы в форме „soma (единица веса) di grano“ – определенного количества зерна, для того, чтобы найти средства на расходы по реализации сидячих мест и лож, сцены, фона, декораций для свода и т.п, всё это нужно было сделать за три года с момента возведения стен. На сидячих местах (лавках) должна была быть сделана надпись о том, что они являются собственностью соответствующих семей.

Место, которое выбрали для нового театра (в настоящий момент – это площадь Д. Пачифико Арканджэли), находится на восточной стороне стен, рядом с древней аркой Портала Кассэра, где тогда была Церковь Святого Мартина XIII века,



место было подобрано стратегически (с хорошим географическим положением) по отношению к главной городской дороге и к представительному входу в центр. Работы по возведению театра начались на основе проекта, сделанного архитектором из Трэйи – Карло Руска, который предоставил отчёт (экспертизу) на 2000 скудов (золотых монет). Но программа потерпела задержку по причине противоречия некоторых собственников, имеющих собственное имущество рядом с церковью, а также из-за наполеоновского нападения, и из-за неуверенности – какая будет новая политическая реальность, а это „замораживало“ тогда любую инициативу.

Распад (по содействию Наполеона) Благотворительного Сообщества „Милосердие“, которое совершало богослужение в церкви Святого Мартина, поспособствовало освобождению этого места и, наконец, дворянские общины смогли выкупить у Апостольской (папской) Палаты церковь, после чего она была снесена в августе 1801 года, сохранив строительные материалы для строительства новой коллегиальной церкви (но в другом месте). В том же году депутат общины Амато Барбаросса получил подряд на строительство нового здания (кладка стен) строительной организации Дэ Маттия, а проведение работ по дереву – Г.Б. Бартолонни. Новая ситуация участка земли привела к тому, что старый проект Руска был аннулирован, и был заменен новым проектом, порученным архитектору и моляру из Моляно – Джузеппэ Лукатэлли, утонченному представителю неоклассицизма области Марке; он же был тогда учеником в Риме Антона Рафаэля Мэнгса, вклад которого в типологию нового театра был фундаментальным, не могут быть оставлены без внимания его предыдущие работы в театре города Фэрмо и прежде всего в театре города Толентино. Ему принадлежит идея создания лож (лоджий) для зрителей в цилиндрической форме и их отделение – одна от другой вертикально, с ионическими пилястрами, расположенными по всей высоте, что прерывает горизонтальную бесконечность кольца парпетных стен (как и в Ваккай в Толентино), а также – закрепление на самой высоте плафона за люнеты (арх. название – ушки), во всём профиле арки с цилиндрическими, косыми срезами. Здесь речь идет (в вышеуказанных примерах) о типичном переходе к неоклассицизму в театральной архитектуре, с переходом от балкончиков для зрителей, сделанных в стиле барокко к ломам (лоджиям), расположенным в бесконечной цилиндрической „ленте“.

Работы продвигаются, и в 1805 году, строительные (каменные) работы доходят до крыши, но ещё один раз: из-за политических неурядиц, и в этом случае - из-за присоединения Маркэ к Королевству Италии в 1808 году, после захвата Джоаккино Мьюра', происходит замедление работ. Окончательные работы по строительству крыши заканчиваются в 1811 году.

В 1815 году театром заинтересовался граф города Мачэраты - Филиппо Спада, любитель архитектуры и георгиевский академик, который посчитал за честь разрисовать в стиле foyer входной атриум (арх.) и лоджии, и учитывая последовательность строительных работ, естественно ему было доверено также разрисовать лицевую сторону (фасад) театра, от простых набросков - до неоклассических схем новой эпохи „возрождения“ Валадьера - знаменитого русского архитектора, хорошо ему знакомого ещё на строительных работах на его Вилле Ла Куизетэ в Трэйе. Схема проспекта (графической проекции) была сделана самим Спада, базируясь на высокие, почти гигантские пилястры в дорическом стиле, в которых пролёты включают большие окна с верхушками на консолях (арх.), которые по порядку обогащают треугольные тимпаны (пазухи); а на фризе, под парапетом аттика (балкончиком под потолком), переходящего за урны, было выгравировано слово Appollini et Musis.

Лицевая сторона (фасад) театра была отдалена от главной городской дороги „север - юг“, всегда создающей шум в древнем городе, и создается маленькая боковая площадь, что делает перспективным месторасположение театра.

Эта фаза завершения строительства, которая началась 17 августа 1815 года, заканчивается 20 августа 1817 года, тогда предпринимателям Дэ Маттия и Бартоломи была произведена оплата в 1124 скудов, со стороны совместно занятых в этом жителей, а вот лицевая сторона (фасад) должен был быть закончен в последствии, не ранее, чем в 1821 году.

Подумывалось тогда о декорациях и о других театральных „убранствах“. Одному из художников, рисовавшему на стенах и потолках, а также на полотнах, Спиридонэ Маттэо было поручено (за 125 скудов) выполнить целую серию из 4-ёх декораций для оснащения сцены, изображающих классическую её заднюю часть (задник сцены) для театра той эпохи (постановочный Зал, Дорога, Комната, Подвал), они

были закончены к 1820 году к инаугурации (торжественному открытию). Она состоялась 20 января 1821 года; это было первое представление общественности, но тогда еще не была закончена декорация театра. По этому случаю была подготовлена и другая сценография (Простая комната), может быть произведение того же Маттэя.

После открытия решили продолжать проводить декоративные работы и, в июле 1828 года, было доверено художнику – моляру Франческо Фалкони „разрисовывание“ плафона и лоджий (основания капителя). По проекту Патрицио Дэ Маттия, между 1835 и 1839 годами, было создано помещение, находящееся под сценой, выходящее на кольцевую восточную дорогу, позже переданное Муниципалитету под государственный рыбный магазин. В 1844 году другие четыре декорации были заказаны известному художнику из города Сэнигалло – Энрико Андреани.

После объединения Италии с обл. Маркэ, которая больше не находилась в составе Папского государства, царил новый демократический дух. И тогда встала проблема – как достичь большого участия народа в просмотре театральных спектаклей. И в городе Трейе это новое создание было связано с решением расширить количество мест в театральном зале. И по этой причине, в 1862 году, был вызван известный архитектор Ирэнэо Алеандри, для того, чтобы изучить возможную ситуацию, и оценить – насколько возможно использовать имеющее пространство.

Алеандри разработал новый проект, похожий на проект Лукатэли: „поворот на подкове у лошади, с абсидальным шаром, расширенным на французский лад“, – он уменьшил поперечную основу и увеличил просцениум, с добавлением в нём сидений („большие боковые ложи“). Кроме того архитектор приподнял всю цилиндрическую структуру с сидениями, получив новую четвертую открытую галёрку, придерживаясь всё время структурной схемы Лукателли: соединив вертикальные пилястры в своде с плафоном, опыт с такими же работами у него уже был, это реконструкция театра Феронии в Сан Сэвэрино. Таким образом, он смог расширить количество сидячих мест: на 44 ложи и галёрку.

Работы по изменению, которые были закончены в 1865 году, были завершены новой декорацией с типичным вкусом renaissance в сводах, которую сделал художник из Трейи Тобия Лаусдэй, который был нанят еще в апреле месяце 1863 года. На цветочной и символической

декорации Лаусдэй добавил в полукруге свода плафона, портреты знаменитых литераторов и музыкантов.

И наконец, в 1865 году, римскому художнику Силвэрио Каппарони – ученику и сотруднику Франческо Подэсти в Ватикане, было доверено построение главного занавеса, где он создал знаменитую картину – Томмазо Минарди с образом Коррадо Д'Антиокия в осаде Монтэкио, подаренную муниципалитету маркизом Николой Луцци из Воталарки, и помещенную в головной офисс Георгиевской Академии, что напоминает об историческом сопротивлении и устоянии города Трэйя Звевам (семья Звэви) в ноябре 1263 года, в годовщину своего шестого столетнего юбилея, рядом с местом Кассером, где оно в действительности произошло. Одна каменная плита, расположенная на переделанной Порте Кассара в 1809 году, напоминает об историческом событии.

В 1881 году будет создано новое „Театральное предприятие“ горожан – владельцев лож и сидячих мест в театре, которое с того времени преобретет название – Театра Совместного владения.

Театр города Трэйя до сих пор сохранил значимую часть аппаратов постановочной техники: решетчатая плетёная перегородка, барабаны и механические блоки, „машина для грома“ и несколько тележек для движения, примерные, но вот, к сожалению, очень мало осталось (из-за устаревания со временем) от многочисленных декораций.

В декабре 1961 года, на основании Декрета Министерства Народного Образования, Театр г. Трэйя был признан – как театр, вызывающий особенный артистический интерес, согласно Закона № 1089 от 1939 года, закрепляя таким образом официально историческо-документальную ценность архитектуры театра области Марке.

После нерегулярных вмешательств в проекты по реставрации, сделанных в период с 1962 по 1982 года, среди которых: снос старого полового покрытия (которое ранее не хотели сносить), сделанного из обожженного камня, сегодня наконец-то театр стал предметом необходимости полной реставрации, в целях его сохранения, которое проводится при помощи отчисленных из Региона взносов; ожидается новая его инаугурация (торжественное открытие).

Фото (стр. 61): Трэйя, фасад городского театра.

Фото (стр. 62): Внутренняя часть театра: плафон и ложи.

Фото (стр. 65): Внутренняя часть театра, лоджии.

**ГОРОД КОМУНАНЦА**  
**АНТОНИО АМОРОЗИ**

***Повседневная жизнь в XVIII веке***

*(Статья Орнэллы Вирджили)*

Гражданка города Асколи сделала подарок земляку Антонио Мэркурио Аморози: это была выставка картин, торжественно открытая 16 мая 2003 года, организованная Районом города Асколи Пичено, Фондом Банка „Касса ди Риспармио“ города Асколи Пичено и Муниципалитетом г. Комунанца, она была расположена внутри элегантного дворца Паскали.

Зрители были приглашены полюбоваться 33-мя художественными полотнами высокого качества (каталог – издание Марсильо), которые были принесены из частных коллекций обл. Маркэ и других областей, из итальянских и иностранных музеев, церковей города Асколи; это были произведения, которые позволяют познать часть

лучших творений художника, который родился в Комунанца 25 марта 1660 года и жил в Риме (в котором умер в 1738 году).

Художник был оценён современниками, но надолго забыт критиками, которые открыли его заново только в прошлом веке; Аморози завершил своё обучение у другого художника в г. Комунанца – Джузеппэ Гэцци (1634 – 1721 год), утвердившегося в папских городах (Принц Академии Сан Лука с 1674 года). Джузеппэ Гэцци был также и его защитником и помог дать ему заказы на выполнение исторических и религиозных произведений; тем временем Антонио Аморози создал свой личный стиль и специализировался на рисунке *полного человеческого тела*, что было мало распространено в Риме и что даёт ему знаменитость и среди иностранцев.

Удовлетворив аристократическую элиту и растущую буржуазию, которая прилежно посещала его лавку (магазин), Аморози выбрал направление антиакадемического художества (не дворянские образы – образы простых людей). Он заполнил ту пустоту, которая *„образовалась“* в Риме со смертью Эберхарда Кеёлхау (Eberhard Keilhau), или проще сказать – Бернарда Кейла, датского художника, известного в Риме в период с 1656 года и там же скончавшегося в 1687 году). Из-за этого Аморози часто был немного *„смущен“*; с целью выделить разницу, существующую в двух художественных манерах, выставку открывают четыре полотна прекрасной выделки, сделанные рукой датского художника. Выставлена напоказ так же и картина *„Крестьяночка“* из национальной Галлерей Античного Искусства во Дворце Барберини (в Риме), это произведение традиционно присуждено Аморози, но присвоено Кейлу в монографии М. Хэймбургер (1988 года). Реальный эффект образа *молодой девушки с корзиной* – кажется, что картина имеет северные корни Кейла, и не включает в себя элементы, типичные для техники художества Аморози, в которой ценятся грациозные и естественные сцены из повседневной жизни. Здесь речь идет о простых эпизодах в которых преобладают образы благородных подростков и чаще – детей; это личности, которые гордо демонстрируют свои привычные каждодневные дела.

Это портреты, которыми можно любоваться, и пухлые образы ма-

леньких и средних размеров, что выделяет классический стиль художника, те же признаки прослеживаются на больших полотнах, религиозного характера (их три на выставке). В своих прошлых знаниях культуры снова объединяются отдаление художника от сильного акцентированного реализма и отсутствие жалоб со стороны более бедного социального слоя, как на картине „Девушки с корзиной артишоков и птички“ в коллекции Фьямэтта (Огонёк) и Фабрицио Лэмме (город Рим).

Аморози свойственно передавать образы такого типа на идиллическом пасторальном фоне; так в начале XVIII века в Риме он входит в группу художников, которая пыталась сделать более юным стиль барокко с наклоном на рококо́.

Таким образом, выставка в городе Комунанца позволила войти в контакт с нововведениями в римское художественное искусство в года периода с XVII по XVIII века, с помощью художника из области Маркэ, который употреблял стиль рисунка повседневной жизни и отражал в своих картинах тень дворянства в образах простых людей того времени, которые не были дворянами.

Фото (стр. 66):

Антонио Аморози, „Давида и Галия“, коллекция Фьямэтта и Фабрицио Лэмме (внизу слева).

Фото (стр. 67):

Антонио Аморози, „Крестьяночка“, город Рим, национальная галерея Античного искусства (вверху справа).

Фото (стр. 68):

Антонио Аморози, „Ребенок, который пьёт“, город Асколи Пичено, городская картинная галерея.

## НОВОСТИ XV ВЕКА В ГОРОДЕ КАМЕРИНО

(Статья Франческо Мария Орсолини)

Прошло более года со дня организации выставки „XV век в Камэрино: Свет и Перспективный вид предметов живописи в сердце Марке“; 2 события: одно – документального характера, другое показательного, поспособствовали изменению одной из прекрасных глав, которую Роберто Лонги назвал Возрождение в Умбрии.

Новые филологические толкования и документы произвели целый переворот; эта приобретённая документация, найденная Андреа Дэ Марке, Эмануэла ди Стэфано и Маттэо Маццалупи, сделала решительное открытие (особенно Маццалупи): и действительно, в квитанции об оплате, найденной в государственном Архиве города Камэрино, подтверждается личность художника Джованни Анджело Д'Антонио и того, имя которого гипотетически было указано как Учитель Благовещения Эксперимента. Им Андреа из Маркэ посвятил произведения, наиболее значащие – из каталога Джироламо ди Джованни, который до сих пор считался настоящим мастером изобразительного искусства города Камэрино в XV веке, рядом с Джованни Боккати, он был „награждён“ за произведения: называемые „Учитель из Маккье“ и за фрески „Учитель Патулло.“

Документ, найденный Маттэо Маццалупи является одним из актов нотариуса Джованни Д'Антонио и свидетельствует об оплате в 10 дукатов за заказ картины Джованни Анджело Д'Антонио от Дона Николо' сэра Лудовико из Камэрино, для церкви Сан Лорэнцо в Каstell Сан Вэнанцио в Сэррапетрона, котарая сейчас там же и находится.

В акте, датированном 12-ым ноября 1452 года, художник указан как Учитель Johannes Antonii, он же Расзо из города Болоньёла. Рождённый в городе Болоньёле, Джованни Анджело был сыном Антонио ди Домэнико, называемым „Паццо“ (Сумасшедший) и в городках Аппенинских гор он, с уверенностью можно определить, сделал по крайней мере два произведения: книжный киоск с фресками картины „Вилла Мальвецци“ и надалтарную картину, нарисованную для церкви Сан Микэлэ Арканджело, заказанную нотариусом Джованни Боргаруччи.

Последняя, которую было невозможно показывать на выставке 2002 года (из-за плохого хранения), сейчас выставлена на показ в городской картинной галлерее города Камэрино, что было сделано после



реставрации картины, сделанной предприятием Бартоли в городе Риме и финансируемой муниципалитетом города Камэрино, отделом по охране культурного достояния области Маркэ, Центром Римских Музеев, Национальным музеем Дворца Венеции, который предоставил произведение во временный залог. Прежде, чем стать частью коллекции Дворца Венеции (надалтарная картина была собственностью то одних, то других), начиная с 1855 года, когда (в 1855 г.) главный приходской священник церкви и муниципалитет города Болоньёла передал картину в коллекцию Каччялупи из Сан Сэвэрино Маркэ.

Произведение представляет собой Пресвятую Деву Марию на троне с младенцем и ангелами а рядом Сан Джованни Баттиста, Сан Фортунато, Сан Никола из Бари и Сан Микэлэ.

Интерес к картине выражен прежде всего тем, что это *первое произведение*, документированное Джованни Анджело Д'Антонио, датированное в середине четвертого десятилетия XV века, когда ещё преобладают влияния Беато Анджелино и прежде всего Филиппо Липпи, *из тех*, которые сразу же в последующие годы, продемонстрируют ориентацию (всё время более отчетливую) на поиск контрастного стиля в живописи – свет и тень и на перспективный вид предметов в изобразительном искусстве Домэнико Вэнэцьяно и Пьеро Дэлла Франчэска, до падуанского влияния, которые отразятся в зрелых произведениях искусства.

## **, ,XV ВЕК В Г. КАМЕРИНО' '**

### **Свет (контрастные – блестящие оттенки) и перспективный вид предметов живописи в сердце Марка.**

(Статья Андрэа Дэ Марки)

Выставка , ,XV век в Камэрино. Свет и перспектива в сердце Марка' ' была пробным случаем, экспериментом. Это была попытка перевернуть некоторые ранее созданные схемы, которые создают историю века, может быть большую, чем итальянское искусство; XV век начинается с маленьких ведущих центров и абсолютных иерархий, а не с уже комплексной сети, которая, с помощью своих бесконечных переработок, демонстрирует несомненную жизнерадостность столиц этого времени.

Можно было бы один раз попытаться пройти эту историю, так скажем, в противоположном направлении.

И тогда мы, парадоксально можем увидеть, что город Камэрино может помочь осмыслить города Флоренцию и Падуя, т.к. это полицентризм, диалетика между маленькими и большими центрами, которая делает важным и увлекательным XV век в истории Италии. Искусство в Камэрино: от великолепий поздней поэтики до угашения перспективной культуры, распространение прото-классицизма, в художественном искусстве, и не только в художественном искусстве, всё это создавало тогда новый взгляд на весь разнообразный спектр изобразительного искусства, в районе Апеннинских гор.

Первая схема (которая была сделана, но после устранена) – это строгая грань между Марками и Умбрией, чтобы понять взаимопроникновение внутренних долин, в Потэнце и Кьенти, и долине Умбра, и Сполето, Фолинья, Перуджа. Жители Умбрии *camertes*, те, которые находятся на гребне горы, расселяются по своим домам (ячейкам).

Второе препятствие, которое нужно было преодолеть – это непобедимый комплекс недостаточности (отсталости), который создаёт трудности провинции (с искаженным образом), для того, чтобы различить реальную силу собственных ценностей, выраженных в истории, полной противодествий, но в то же время и богатой на светлые эпизоды.

На выставке пытались уделить внимание качеству, т.к. оно является важным „путем – наставником“ в любом разговоре об истории искусства.

Произведения, собранные в помещении бывшего монастыря Святого Домэнико „вели между собой диалог“ в последовательности: от более закрытой – до более расширенной: противопоставление простых картин и картин с позолотой, от панорамных картин – до обточенных изделий скульптуры, ряда соединённых и блестящих элементов, как например и незабываемая последовательность картин Боккати или маленький зал, где были напротив, одна рядом с другой, четыре выдающиеся „Распятия“ (Брно, Камэрино, Каstell Сан Вэнанцио, Сарнано), возможно сделанные в середине века, великолепным художественным деятелем перспективной и яркой живописи города Камэрино, Джованни Анджело Д'Антонио, и его товарищем по работе – не менее выдающимся, который по всей видимости умер молодым, Учителем триптиха 1454 года.

Думаю, тот, кто увидел этот зал не смог не получить „рану в сердце“, которая оставила сильнейшее, почти мучительное впечатление, но которая зарубцевалась от яркого великолепия живописи, отразившей глубокую правду искусства художника Пьеро Делла Франчэска, в тонкостях геометрическую и интеллектуальную.

И тут настала явно выраженная проблематичность выставки. Кто-то сказал, что это была очень специализированная выставка для ответственных за работы людей. Но в момент, когда всё прошло гладко, и провала для публики не состоялось, он, отомстив без всякого стыда, добавил: „Ну, так что же, была и должна была быть суровая специализированная выставка, но без какого-либо типа специализации“. Но даже разговор о специализации, пусть даже закрытый, может иметь место, если только он ведётся с логикой, и сможет донести мысль об отличии в своих распространённых, неизбежных и предсказуемых сообщениях. Я думаю, или по крайней мере надеюсь, что выставка смогла о многом рассказать зрителю, именно из-за пробного подбора картин, а так же из-за не очень подготовленного круга посетителей, она дала им стимул познать немного больше. Излагающие предложения сегодня выражают упрощение, чисто потребительского характера, посланий (Ван Гог и импрессионизм! И навязывание своей точки зрения в понимании каждого минимального значащего исторического события), это имеет силу напора, и

заканчивается тем, что зрителю не нужно думать о своём отношении к картинам, побеждают всегда уже готовые, навязанные идеи, а это не вызывает в нём никакого любопытства и желания самостоятельно принимать решения.

Стремлением этой выставки, а также интенсивной и всеобщей напряженной работой для её создания – была необходимость продолжать вести научный поиск, а также добиться глубокой чувствительности. Объекту было позволено узнать историческую и артистическую географию богатства и неожиданную сложность, в надежде на новое „положительное падение“, для того, чтобы создать новую чувствительность, которая „прослеживалась бы в тщательной защите и была бы распространена в достоянии“ (это прекрасное выражение, почти больше не употребляется!), не как старый инструмент, а как источник человеческих и моральных ресурсов.

Сельская местность города Камэрино хранит десятки памятных „отпечатков“, которые должны быть спасены от несомненного забвения и уничтожения: это фрески молельни Барэньяно, церкви Святого Распятия в Пиорано, Пресвятой Девы Марии в Калчинари в Сефро, маленькой церкви в Копонья, в Вилланова Фьёрдимонтэ и многих других. Кое-что – главное в сознании, было уже сделано. Выставка была первым шагом, с её помощью смогли выразить собственные необыкновенно разнообразные особенности произведений, характерные для столь большой территории. Вторым элементом – был научный подход. В этом случае имеется ввиду, что многочисленные предложения нового толкования или даже идентификация распознавания великих художников данного времени в искусстве Камэрино (таких как Оливуччо из Чиккарэлло, мастер триптиха в 1454 году., Джованни Анджело Д'Антонио из Болоньела, мастер Пресвятой Девы Марии из Мачэрэто, и т.д.), представленных зачастую в проблематичной форме, не вытекало из создания бесполезного „фуррора новшества“, а происходило почти от необходимости: из-за объективной отсталости в изучении данного сектора. Почти не один иностранный ученый не был задействован в искусстве области Маркэ в период XV века, а вот Кривэлли был знаменит и всеми любим за пределами Италии. Невероятно установить и то, что (в то же время) десятилетиями повторялись до изнеможения те же самые ошибки: не было сделано как такового пересмотра, который был бы основан на уточнённых данных, на анализе, сделанном с помощью

консультации архивов, на систематичном изучении области, не было сделано сведущего чтения с обновленными стилистическими буквами, основанного на обширных знаниях и точных сравнениях, а не на риторических обобщениях. Материал, который был представлен, с участием людей различных компетенций, надеюсь сможет вызвать живые дискуссии и открыть территорию новых поисков: а в данном случае, выставка и сопровождающие её инициативы (конференция в октябре 2001 года, рождественский подарок в 2002 году – книга Банга области Марке „Художники в Камэрино в XV веке“), выполнили своё максимальное предназначение.

Фото (стр. 72):

„XV век в Камэрино. Свет и перспектива в сердце обл. Марке“  
Учитель Благовещения Эксперимента (Джованни Анджело ди Антонио – ?),  
Христос в милосердии (в люнете), автопортрет художника Камэрино,  
Художественная галерея и городские музеи.

Фото (стр. 73):

Карло Кривэлли, Триптих Святого Домэнико  
Мадонна с младенцем.  
Милан, Картинная галерея Брэра.

Фото (стр. 74):

Оливуччо ди Чиккарэлло из Камэрино.  
Мадонна на троне с младенцем и два донора.  
Мондавио, Муниципальный дворец.

## **,,XV ВЕК В Г. КАМЕРИНО''**

### **Интервью с Пьетро Дзампэтти.**

(Статья Тицианы Мароцци)

Пьетро Дзампэтти не нужно представлять. Он – один из знаменосцев культуры области Маркэ, и не только – он великий учитель истории искусства, директор „Прекрасного искусства“ в Венеции и преподаватель Университета Урбино, он руководил школой усовершенствования истории искусства, и в последствии был директором областного центра по Культурному богатству, он же является автором многочисленных монографий „Живопись в области Маркэ“, опубликованных Нардини в четырёх томах, начиная с 1988 года.

Это звено „цепи“ искусства области Маркэ, которое включает и архитектуру (Мариано, 1995 год), и скульптуру, под руководством того же Дзампэтти (1993 года), действительно неумолимого для любого, кто хочет приблизиться к дисциплине, „оно отражает“, как подчеркивал Карло Бо в презентации первого тома, „его деятельность учёного и его первое призвание маркэджанина.“

Голос этого мастера много раз „появлялся“ на страницах национальных газет, таких как „Вечерний курьер“ – „против общественной тупости“, указывая на важнейшие произведения, нуждающиеся в реставрации и приводя примеры неуважительного отношения в работах по улучшению культурно-художественных ценностей, тысячи раз он искал и защищал правду – это можно узнать, и читая собранное писем и записей, отраженных в его автобиографии „Годы, дни, часы“, изданной Мотта в 2000 году, что прослеживается прежде всего по отношению к дорогим ему

Венеции и Анконе или в смелых предисловиях (даже если посмотреть на ту книгу Фабио Мариано „Площадь папы“ в городе Анкона, 1993 год). Его голос кроме того, выстраивает память многих исторических событий в искусстве области Маркэ, актуально „закопанных“ в землю, осевших и не документированных. Из его произведений проглядывает уникальный элемент – методологический, очень редкий подход: рассмотрение изучения произведения искусства, как произведения, сделанного человеком, воспринимая их не исключительно посредством иконографического и иконологического анализа „цвета“, а посредством „физических свойств“ картины. Его изучения Кривэлли, Лотто, Тициано и Веронэзе, Тьеполо (именно он в монографии 1964 года в „Искусстве Венеции“, оценил

надалтарную картину в филиппинской церкви Камэрино), а также его изучения Карпаччо, Беллини и Гуарди остаются непревзойденными и действительными.

Среди его больших заслуг есть та, что он первым почувствовал всю важность создания так называемой „школы Камэрино“ в XV веке, которая была воспета на одной перекрасной выставке в городе Венеция в 1961 году, где были подвержены вниманию международной критики её шедевры, которые на сегодняшний день везде известны, но тогда они были почти полностью не признаны.

Мы хотели принять его за эксперта и спросить: какого его мнение по поводу выставки в Камэрино, завершившейся недавно, рассматривая проблему со всеми её точками в конце предложения с вопросительными знаками.

- Выставка в Камэрино выделяет проблему построения новой истории искусства области Марке по отношению к той в кратце описанной Вами, начиная с 1988 года, в четырёх томах, посвященных „Художеству области Марке“. Что вы думаете о выдвинутых предложениях критиков?
- **Выставка была хорошо оснащена и расположена в только что отреставрированном комплексе Святого Домэнико, на ней было очень много прекрасных произведений, что несомненно является положительным моментом, т.к. вызывает внимание к мало известной для людей культуре. Однако я не могу принять результаты критиков, которые прослеживаются в каталоге, сделанном Андрэа Дэ Марке и Джаннатъемпо Лопэц. Мне кажется, что существует много путаницы вокруг такого важного аргумента, связанного с территорией Возрождения Адриатики. Заведующий центра Исторического и Художественного богатства области Марке, Паоло Дал Поджэтто, держит дистанцию с организаторами выставки, о чем написано в предисловии того же каталога.**
- Оставив позади проблему личности Карло да Камэрино – Оливуччо да Чиккарэлло, полностью была решена тема живописи XV века в Камэрино.
- **После Арханджело Ди Кола, процветателя готики во флоренции, тогда ещё был и Джэнттили, в те же года, когда Масаччо был на**



- пути к гуманистической революции, и рисовал фрески в капелле Бранкаччи, историки связывают художественный мир Камэрино, прежде всего с двумя художниками: Джироламо Ди Джованни и Джованни Боккати, до тех пор, пока Фэдэрико Цэри в монографии „Два портрета, филология и имя: Мастер картин Барберини“, которая была издана в 1961 году, не прибавил к ним имя Джованни Анджело ди Антонио. Цэри вычеркнул также и имя Монаха Карнэвалэ, и присвоил его картины Джованни Анджело ди Антонио; эти картины сначала были в герцевском Дворце Урбино, после были переданы коллекции Барберини, а позже – увезены в Америку. С давних времён известно, что отношения между придворными короля Камэрино и теми – из Урбино из Монтэфэльтро были очень тесные не только из-за родственных связей. После был Ротонди, который нашел в зале Ангелов так называемую „комнату Пикта“ в герцевском Дворце Урбино, сделанную Джованни Боккати, на пути его имени не возникают новые критические замечания и проблемы, каталог хочет решить и развязать узел: Джироламо ди Джованни – Джованни Анджело ди Антонио, первый был назван Мастером из Маккье, а второй – определён как художник, которому обязано „Благоговение Эксперимента“.
- Прекрасная церковь Пресвятой Девы Марии дэллэ Грации, называемая Пресвятой Марией из Маккье, Гальёлэ, здание римского происхождения, к которой была присоединена маленькая готическая церковь с центральной частью, очень античной, со фресками эсканатольца Диоталлэви ди Анджэлуччо, содержит ряд фресков, датированных периодом с XIV по XVI века, на которых можно прочесть фразы на „языках“ художественных школ города Сан Сэвэрино, Камэрино и Фабриано. Если не ошибаюсь, именно она в 1964 году ввела псевдоним Мастер из Маккье и кто же на сегодняшний день Джироламо ди Джованни?
- В вышеуказанной уединённой (по религиозным мотивам) церкви, в которой находится огромное количество сделанных по обету фресок, которых коснулись руки многих художников: таким образом не возможно присвоить одному художнику картины:

„Благовещающий Ангел“ и „Дева Мария“, имеющие тонкий вкус поздней готики, сделанные в стиле Лорэнцо д'Алессандро, и „Мадонна и молоко“, которая представлена в суровом „довозрожденческом“ вкусе. Этого художника, называемого как раз „Мастер из Маккье“, называют Джироламо ди Джованни (что указано в каталоге 69 – 70). Какая путаница! Не случайно я назвал написание, которое напоминало бы о церкви – „Уединённая (по религиозным мотивам) церковь и художественная антология“, т.к. в ней приняли участие много художников, а также знаменитостей, среди которых был Лука Синьёрелли и его ближайший сотрудник. И в цикле фресок аббатства Святого Бьянцо из Пиоббико, рядом с Сарнано, приняли участие множество рук художников. Внимательное рассмотрение картин может позволить сделать уверенные шаги вперед для того, чтобы до конца познать живопись Камэрино XV века. Например, существуют цитаты о фресках 1449 года, сделанные церковью Святого Августина из Камэрино, и несколько очерков (которые следует проверить), даже о некоторых картинах уединённой церкви Святой Марии из Маккье. Об остальном: позабыт даже интереснейший цикл фресок церкви Святого Лорэнцо из Фьястры, связанный со страданиями, смертью и воскрешением Христа, среди более известных из всей области, относящихся к концу XIII века; после, в XV веке, многими художниками были сделаны работы по их реставрации.

Почему был уничтожен образ Джироламо ди Джованни, автора „Мария и Милосердие“ ди Тэдико и дэл Политико ди Монтэ Сан Мартино, который на выставке превратился в „Мастер из Маккье“? Ему же принадлежит фреска города Камэрино 1449 года, которая была сделана до поездки в Падую, как это прослеживается в найденных документах, что и демонстрирует, что он и другие художники города Камэрино, съехавшиеся в Падую в 1450 году и в сразу последующие годы, принесли свой вклад в изобразительное искусство контрастных (блестящих, называемых „свет“) оттенков в школе Скуарчонэ и во всей Падуе. Была ли нарисована фреска 1449 года Джироламо ди Джованни или Джованни Анджело ди Антонио, теперь мало важно, по сравнению с тем, что в этом же году, несомненно благодаря Пьетро дэлла Франческа, город Камэрино познал „освященную живопись“ (со светом и блеском)

**„пространство в перспективном изображении“**, предлагая их тому же Кривелли, приехавшему в Марке в 1466 году, но заехавшему в Камэрино только после 1488 года.

- О живописи Венеции, применённой в области Маркэ: о дидактической деятельности, проведенной в университете города Урбино, а также о государственных ролях, занимающихся в обл. Вэнэто и области Маркэ, вы много писали и, кроме того, организовали различные многообразные выставки, начиная с выставки в Анконе в 1950 году. В автобиографии „Года, дни, часы“ вы подчеркиваете, что хотели посвятить эту выставку произведениям искусства Венецианского происхождения, присутствующих в области, чтобы „углубиться в познание отношений и связей между Анконой и Венецией, и не только, а также на всём протяжении адриатического побережья, включая восточное – от Цары до Рагузы“. Первый раз были выставлены все картины Лорэнцо Лотто, существующие в области Маркэ и это событие прошло с успехом, в 1953 году, была организована большая выставка в Венеции, посвященная художнику...

- О теме отношений между обл. Маркэ и Венецией уже говорилось в „Амико Риччи“ (он был венецианцем по матери Вэндрамин), тема была поднята на этой выставке, посвященной Венецианской живописи, которая была организована во Дворце престарелых города Анконы, сразу же после войны, ею восхищались Господин Виттэггенс, ей Паллуккини посвятил в книге „Венецианское искусство“ известную монографию.

Хорошо бы вспомнить (т.к. об этом не написано в каталоге), что в последствии, в 1961 году, город Венеция посвятил одну из своих знаменательных выставок Кривелли его последователям, ею был восхищен Лонги, который написал „похвалу“ в её адрес в „Парагонэ“. И на ней были картины Боккати, Джироламо ди Джованни, Лорэнцо Д'Алессандро, Людовико Урбани. В заключении, в монографии 1977 года „Падуя и Камэрино“, связь в художественном искусстве XV века, которая вышла в „Новости дворца Альбани“, была широко обсуждена тема отношений двух городов. И об этом

Фото (Стр. 76):

- Карло Кривелли, представление города Камерино, Сан Вэнанцио, город Милан, Картинная галлерей Брэра (сверху слева).
- Пьетро Цампэтти и Труман (сверху справа).
- Джироламо ди Джаванни, Пресвятая Дева Мария и милосердие, Святой Вэнэциано и Святой Сэбастьяно, Камэрино, Картинная галлерей и городские музеи. (сверху слева).

Фото (Стр. 77):

- Мастер Благовещения Эксперимента (художник Джованни Анджело ди Антонио?)
- Благовещение с двумя донарами и „Христос, снятый с креста“, Камэрино, Картинная галлерей, городские музеи.’’

Фото (Стр. 78):

- Книга Пьетро Цампэтти „Года, дни, часы (воспоминания, свидетельства историка искусства), издание Фэдэрико Мотта.

## **ЧАВУСКОЛО**

Среди характерных изделий для области Маркэ, очень известна колбаса „чавусколо“ или „чавусколо виссано“, колбасное изделие, сделанное из свиного мяса. Оно характерно в особенности, для зоны Сивиллинских гор, где производят также колбасы в магазинах, специализированных по убою свиней и переработке свиного мяса и распространено также в смежных зонах с Умбрией, „чавусколо“ отличается от других колбас потому что его очень хорошо перекрученное мясо и высокий процент жира делают колбасное изделие мягким и его можно намазывать на хлеб – как паштет. Его имя произошло от латинского языка *sibusculum*, т.е. маленькая еда, закуска. На диалекте до 50-х годов оно называлось „чавускулу“, в последствии стало называться „чабусколо“ и позже „чавусколо“.

Что касается её характерной мягкости, более достоверные источники свидетельствуют, что она связана с галльскими влияниями.

И действительно, в 295 году до нашей эры Галли Сэнони были побеждены Римлянами в сентинуме (нынешнем Сассоферрато) и их земли были распределены между солдатами, вернувшимися со многих боёв. Таким образом галли были вынуждены отступить и уйти в зону, находящуюся у подножия гор области Маркэ, двигаясь до региона Асколи. И именно в этой зоне зарождается специализация по переработке свиного мяса и по подготовке этой намазываемой колбасы: мясо после двух дневной выдержки, перекручивают и заправляют приправами, фарш набивают в кишку, предварительно хорошо вымытую – сначала водой, а потом белым вином и уксусом. Смесь „чаусколо“ делают, перекручивая мясо плеча, филейной части (поясница), окорока (ветчины), брюшка (грудинки), свиного сала (шпика) и вырезки из менее ценного свиного мяса, туда добавляются соль, перец,

чеснок и белое или сваренное вино. Концы перевязываются  
верёвкой, и потом ,,чавусколо'' ,

после легкого копчения перед камином, оставляется для сушки в сухом свежем помещении пару месяцев. Выдерживание происходит в кладовых или деревянных простых помещениях – погребах, на чердаках, или же в производственных помещениях, искусственно кондиционированных комнатах с контролируемой влажностью и с постоянно поддерживаемой температурой – между 10 и 16° С.

„Чавусколо“ из печени – это одна разновидная особенность изделия, которую можно получить, добавив свинную печень в течение кручения (размола) в количествах, зависящих от вкуса семьи или от искусства специалиста по переработки свиного мяса.

И в конце, изделие ароматизируют с помощью апельсиновой кожуры.

Фото: стр. 79:

Площадка для разделывания свиного мяса.

## **ПРЕСВЯТАЯ ДЕВА МАРИЯ ,,ПОМОЩИ'' (СОККОРСО)**

*(Статья Тицианы Мароцци)*

В соответствии с другими Нищенствующими религиозными орденами, Августинцы хотели, для того, чтобы уменьшить власть дьявола над общественным сознанием, основать специальный культ – поклонение помощи со стороны Пречистой Девы Марии против Сатаны, и они создали как объект иконографии в конце XV века, с особенной энергией в искусстве апеннинской территории и зоны области Умбрия и Марке, поклонение, которое гарантировало им спасение, это происходило, пока не был создан консилиум в Трэнто. На вполне доступном языке (понятном в изображении) художественные и скульптурные произведения представляют на главном фоне одинокую Мадонну с дубинкой и страшнейшего дьявола, Августинцы доверились распространению религиозности (набожности), с помощью которой решилась их главная цель – воспитать необразованный народ, это помогло людям: осознать Божье всемогущество в предотвращении сил Зла, отказаться от заклинаний или заклинательных действий Дьявола и естественно, поверить в силу помощи Пречистой Девы Марии.

,,Эта тема: связь с Пречистой Девой Марией, детством и Дьяволом – богата антропологическим внушением (очарованием), которое автор анализирует, принимая во внимание все критические отражения и давая таким образом огромный вклад в специфические учения. В этом произведении продемонстрировано: Августинское происхождение на тему ,,Мадонна спасения'' и её распространение преимущественно в этом религиозном Ордене.

Вызывает большой интерес и то, что указание этой иконографической темы и – таким образом этого культа было выражено и после консилиума в Трэнто, тогда когда пытались



затормозить распространённую набожность и особенно это касалось Пречистой Девы Марии с дубинкой в руках (как никакой другой). Был дан совет со стороны какого-то историка, что в Средневековье отдавалось мало внимания детству ребят, и это должно глубоко волновать, что и продемонстрировано в легендах святых, которые постоянно призывали защищать детей, и по поводу этой темы существует богатейшая теологическая иконографическая казуистика.

Кроме того, среди святых Нищенствующих религиозных Орденов кажется установилось соревнование „божественного направления“ по защите детей. Даже августиновский Чудотворец Святой Никола из Толентино постоянно вмешивается в „жизнь“, и „период после смерти“, в тему помощи детям, это прослеживается в „Процессе канонизации“ (причислении к лику святых) и в других многочисленных зарегистрированных чудесах во времена процесса и после него.

Но однозначно – сильнее пришествия любого Святого – образ Пресвятой Девы Марии, отличной посредницы и прежде всего матери. И только в связи с этим образ и поклонение Мадонне Помощи (Соккорсо) (со своей особенной типологией) вошли в широкое и многообразное сознание народа о защите Пречистой Девы Марии, и это сознание „прошло“ (проверено) через места и времена.

С ясностью можно подчеркнуть, что существование пути следования этого типичного августиновского культа (поклонения) – это фундаментальная заслуга этого произведения Профессора Фабио Бизоньи.

Фото: Стр. 81:

Тициана Мароцци, иконография области Умбрии и Маркт, Мадонна дэл Соккорсо, исторические и художественные документы /1/1999, серия произведений посланных Тицианой Мароцци, издательство „Особенности Сибиллины“, Рэканати 2001 год.

