

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«**Российский институт истории искусств**»

На правах рукописи

Голубева Ирина Валерьевна

**Проблема изучения творчества Пьетро Каваллини в истории искусства.
Историография, методология и историко-художественный предмет
исследования**

Специальность 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства

Диссертация на соискательство ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Чечот Иван Дмитриевич,
кандидат искусствоведения

Санкт-Петербург – 2023

Оглавление

Введение.....	5
Глава 1. Историография исследования творчества Пьетро Каваллини.....	20
1.1. Историки и хронисты. Первые перечни работ Пьетро Каваллини: Л. Гиберти, Дж. Вазари, «Notizii» Ф. Бальденуччи.....	20
1.2. Ранние искусствоведческие оценки конца XIX в.: Дж. А. Кроуи и Дж. Б. Кавальказелле, А. Вентури, представители традиции знаточества. Революционное открытие Ф. Эрманина и новые атрибуции.....	23
1.3. «Анти-историография» Каваллини: нереализованные потенции.....	33
1.4. Монографии второй половины XX в.: П. Тоэска, Г. Маттиэ, П. Гетерингтон. Авторская техника и генезис стиля Каваллини.....	39
1.5. Новый виток исследований творчества Каваллини последней трети XX в.: дальнейшее расширение проблемного поля. Научные конференции и сборники статей.....	48
1.6. Расширение границ и технических возможностей исследования: реставрационная деятельность. Изучение института патроната и связанные с этим новые подходы к атрибуции.....	54
1.7. Монографии новейшего времени: обобщение исследовательского опыта. П. Леоне Де Кастрис, А. Парронки, А. Томеи.....	57
1.8. Актуализация «проблемы Каваллини» в начале XXI века: новые открытия, гипотезы и реконструкции.....	61
1.9. Российские искусствоведы о Пьетро Каваллини: Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов.....	62
Глава 2. Особенности техники Пьетро Каваллини в монументальной живописи: традиции и новации.....	69

2.1. Мозаики мариологического цикла в базилике Санта-Мария ин Трастевере (Рим).....	69
2.2. Мозаичное панно «Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми» из церкви Сан-Кризогоно (Рим).....	74
2.3. Фресковая композиция «Страшный суд» церкви Санта-Чечилия ин Трастевере (Рим).....	78
2.4. Фреска «Христос с предстоящими святыми» в апсиде церкви Сан-Джорджо ин Велабро (Рим).....	84
2.5. Фреска «Мадонна с Младенцем, Иоанном Богословом и Иоанном Крестителем» в капелле Сан-Паскуале де Байлон базилики Санта-Мария ин Арачели (Рим).....	86
2.6. Фреска надгробия кардинала д'Акваспарта в базилике Санта-Мария ин Арачели (Рим).....	88
2.7. Мастер Исаака и гипотезы о его личности. Участие римских мастеров в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи.....	90
2.8. Наследие Пьетро Каваллини в Неаполе.....	101
Глава 3. Оригинальная иконография Пьетро Каваллини.....	107
3.1. Образ Девы Марии в житийных сценах в базилике Санта-Мария ин Трастевере. Рим накануне «Юбилея». Источники иконографии, влияние книжной миниатюры на монументальные композиции.....	108
3.2. Иконографический тип Богоматери с Младенцем и предстоящими святыми.....	125
3.3. Образ Богоматери-заступницы.....	129
3.4. «Христос с предстоящими святыми» в Сан-Джорджо ин Велабро. Композиция «Traditio Legis» и ее римские модификации.....	133
3.5. Христос-Судья в композиции «Страшный суд». «Maiestas Domini» и страстные коннотации образа.....	135

3.6. Оглавное изображение Христа в Кампосанто Тевтонико: Спас Нерукотворный в римской типологии.....	137
Глава 4. Искусство Проторенессанса: актуальные аспекты исследования.....	143
4.1. Понятие «Проторенессанс» в периодизации истории искусств.....	143
4.2. «Проблема Джотто» как метафора «проблемы Проторенессанса».....	148
4.3. Римская школа монументальной живописи и творчество Пьетро Каваллини в истории искусства.....	164
Заключение.....	167
Список литературы.....	177
Приложение.....	211

Введение

Общая характеристика работы. Диссертация посвящена творчеству римского художника-монументалиста последней четверти XIII – начала XIV вв. Пьетро Каваллини и его роли в становлении новой художественной традиции. Вопреки прочно устоявшейся в науке точке отсчета искусства Возрождения «от Джотто», некоторые исследователи данного периода сходятся во мнении, что именно с работ Каваллини и мастеров римской школы открывается новая страница в истории итальянской живописи. И, следовательно, местом зарождения Ренессанса следует считать не Флоренцию, а Рим.

Новые формы, новый художественный язык, а также активное творческое переосмысление всего предшествующего опыта – вот то главное, что появляется в искусстве центральной Италии в конце XIII столетия. И именно Рим – место, где крепла и развивалась христианская культура, где сошлись Восток и Запад, мог дать художникам почву для изучения различных традиций. Элементы раннехристианского, романского, готического искусства нашли свое отражение в многочисленных памятниках великого города. Этот большой и разнообразный творческий опыт прошлого, собранный и облаченный ведущими мастерами конца дученто в драгоценную оболочку византийской иконографической схемы, получил свое воплощение в монументальных произведениях, выполненных римскими мастерами. Среди них, помимо Пьетро Каваллини, были и Якопо Торрити, и Филиппо Рузути, а также члены второго поколения семьи Космати и некоторые другие художники, имена которых до нас не дошли. То, насколько виртуозно каждый из этих мастеров распорядился данным ему инструментарием, насколько интеллектуально обоснованно и духовно осмысленно было заимствование, отражает их личный вклад в историю итальянского монументального искусства. Однако именно Пьетро Каваллини в своих творческих поисках смог значительно выделиться из числа коллег-современников уже при жизни, о чем свидетельствует

довольно обширный список приписываемых ему работ, многие из которых до наших дней не сохранились.

Историография предмета исследования. Начиная с Гибerti и Вазари, ни один крупный знаток и ценитель итальянского искусства не мог обойти вниманием личность Каваллини. Но если в XV, XVI и даже в XVII-XIX веках авторы, описывавшие памятники, зачастую ограничивались их перечислением и обзорной характеристикой, то уже с начала XX в., со времени обнаружения фрески «Страшный суд» в римской церкви Санта-Чечилия ин Трастевере – знакового творения Каваллини, литература по искусству обогатилась несколькими весьма весомыми аналитическими трудами. Такие исследователи как Федерико Эрманин¹, руководивший работами по раскрытию «Страшного суда», Бернанд Бернсон, Раймонд ван Марль,² предложили миру новые атрибуции, новую аргументацию, новые теории и тем самым положили начало более глубокому изучению творчества римского художника.

В начале XX столетия, помимо представителей традиции знаточества, ориентированных, прежде всего, на практическую (музейную, антикварную) деятельность, появляются и ученые, нацеленные на осмысление глобальных вопросов истории искусства – стилевых трансформаций, эволюции художественных процессов и других. Некоторые из них были довольно пристрастны в оценках и выделяли мастеров по их национальной принадлежности отдельной школе (Йозеф Стшиговский, например, выказывал приверженность достижениям флорентийцев)³, либо превозносили достижения итальянского искусства в целом (как это делал на страницах своих книг Адольфо Вентури⁴). Другие (Генрих Вельфлин, Алоиз Ригль, Эрвин Панофский, Макс Дворжак) уделяли больше внимания теоретическим аспектам искусствознания и стали основоположниками новых методов молодой науки – иконографического, образно-

¹ Hermanin F. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Roma: [s.n.], 1902.

² Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. Vols. 1-17. Hauge: Martinus Nijhoff, 1923.

³ Strzygowski J. Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Wien: Hölder, 1888.

⁴ Venturi A. Storia dell'arte Italiana. Milano: Hoepli, 1907.

стилистического анализа, формального подхода, которые, однако, были ими опробованы в отношении памятников Проторенессанса, начиная лишь с творчества Джотто. Первыми к иконографическому и формально-стилистическому анализу произведений Каваллини прибегают итальянские ученые – Эмилио Лаваньино, Эннио Синдона, Гульельмо Маттиэ, Пьетро Тоэска, а также англичанин Пол Гетерингтон в своих монографиях, посвященных наследию римского мастера и вышедших в середине – третьей четверти XX в.⁵

Новые достижения в атрибуционной работе были достигнуты в последней четверти XX столетия, когда на авансцену вышли такие исследователи как Джон Уайт, Миклош Бошковиц, Валентино Паче, Джулиан Гарднер, Анжиола Мария Романини и др. С их участием в 70-80-е гг. в Италии прошли две крупные конференции, посвященные искусству Проторенессанса, и некоторые доклады произвели настоящий переворот в науке. Чезаре Бранди и Вильгельм Пэзелер развернуто обосновали принципиально иную датировку главных монументальных произведений Каваллини в Трастевере, Анжиола Романини обозначила возможные более тесные связи с искусством Арнольфо ди Камбио, а Миклош Бошковиц значительно расширил гипотетический корпус работ итальянского мастера, предложив новые атрибуции⁶.

Также в конце XX в. традиционные и новаторские методы исследования при серьезной поддержке результатов технико-технологического анализа привели к некоторым важным открытиям. Были опубликованы результаты реставраций супругами Карло и Донателлой Джантомасси произведений Каваллини в римских церквях Санта-Чечилия ин Трастевере, Сан-Джорджо ин Велабро и в Санта-Мария Доннареджина Веккья в Неаполе⁷, в свою очередь работы по расчистке мозаик базилики Санта-Мария ин Трастевере в Риме были подробно описаны Виталино

⁵ Toesca P. Pietro Cavallini. Milano: Pizzi, 1959. Matthiae G. Pietro Cavallini. Roma: De Luca, 1973. Hetherington P. Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome. London: The Saggiari press, 1974. Lavagnino E. Pietro Cavallini. Roma: Palombi, 1953. Sindona E. Pietro Cavallini. Milano: Istituto editoriale Italiano, 1958.

⁶ См. сборники публикаций материалов конференций Giotto e il suo tempo: atti del Congresso internazionale per la celebrazione del 7 centenario della nascita di Giotto: 24 settembre - 1 ottobre 1967, Assisi-Padova-Firenze. Roma: De Luca, 1971 и Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza" (19-24.05.1980). Roma: L'Erma di Bretschneide, 1983.

⁷ Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma. Quaderni di Palazzo Venezia. №4. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma. Roma: Palombi, 1987.

Тиберия⁸, однако по-настоящему прорывным было исследование Бруно Дзанарди, ученика Федерико Дзери, произведенное в процессе восстановления декора «колыбели» Ренессанса – Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи и позволяющее связать её росписи с наследием римской школы монументальной живописи⁹.

Далее, учеными конца XX столетия (среди которых Дэйл Кинни, Мэрилин Аронберг Лавин, Энрико Парлато) подробно изучается влияние литургии на программу декорации храма. Если и ранее никто не думал отрицать, что монументальные произведения в средневековых церквях создавались с учетом богослужебной практики (об этом писал, например, Ханс Бельтинг), то сейчас ей придается чуть ли не первостепенное значение. Еще одной характерной чертой этого времени является стремление суммировать накопленный искусствоведческий опыт прошлого. Выходят в свет большие монографии, посвященные Каваллини (Алессандро Томеи, Пьерлуиджи Леоне де Кастриса¹⁰), а также целые энциклопедии итальянского искусства (так, Серена Романо и Мария Андалоро начинают выпуск шеститомной «Pittura medievale a Roma: 321-1431»).

Из общих тенденций также необходимо отметить постепенное смещение фокуса исследований от атрибуционных проблем в сторону более глубокого изучения культурного контекста времени. В начале XXI в. появляются работы, нацеленные на понимание техники создания произведений, степени влияния заказчиков, учета особенностей артельной работы над проектами. Вопросы авторства уходят на второй план, как бы приближаясь в оценке роли автора ко времени создания этих памятников, когда само понятие авторства было второстепенным. Таким образом, феномен, присущий нашей эпохе постмодерна, с ее склонностью к цитированию и свободным заимствованиям из предыдущих

⁸ Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. Todi: Ediart, 1996.

⁹ Итоги исследования опубликованы в работе Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2000. И чуть ранее – Zanardi B. Zeri F. Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi. Milano: Skira, 1996.

¹⁰ Tomei A. Pietro Cavallini, Silvana, Milano, 2000. Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. Napoli: Arte'm, 2013.

культурных традиций, и также отчасти нивелирующей значение автора и само понятие оригинала, проявляется не только в искусстве, но и в современной науке.

Точка зрения отечественных ученых по вопросу роли и места Пьетро Каваллини в становлении итальянского Проторенессанса складывалась уже после появления основных работ на Западе. Самые авторитетные из исследователей прошлого века – Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов в своих публикациях, освещавших искусство этого периода,¹¹ уделили достаточно внимания жизни и творчеству римского мастера, однако со второй половины XX в. специальных научных статей, и, тем более, монографий, посвященных Каваллини, в отечественном искусствознании до сих пор не появилось.

Актуальность темы исследования. В российском научном пространстве давно существует потребность в создании самостоятельного, обобщающего множественные западные и отечественные теории трактата, включающего в себя освещение обширной историографии изучения творчества Пьетро Каваллини и нацеленного на осмысление места и значения историко-культурного феномена художника Каваллини. Также необходимо обратиться и к некоторым теоретическим аспектам: произвести анализ разнообразной, изменяющейся со временем методики изучения предмета исследования, уточнить само содержание понятия «Проторенессанс», оценить его актуальность и уместность применения в современном искусствознании, определить хронологические границы периода. Наконец, важно представить научному сообществу и обосновать (и это будет сделано впервые в настоящей работе и в исследовательском поле) некоторые гипотезы, касающиеся оригинальных иконографических решений римского художника, осветить под новым углом вопросы противопоставления фигур Каваллини и Джотто, и в целом пересмотреть акценты в значении римской и флорентийской школ живописи в истории итальянского искусства. Всё это в совокупности должно стать ценным вкладом в развитие искусствоведческой науки.

¹¹ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Т.1. М: Искусство, 1977. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1. Искусство Проторенессанса. М: Издательство Академии Наук СССР, 1956. Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М-Л: Искусство, 1939.

Степень научной разработанности темы представляется недостаточной. Как в западной, так и в российской литературе в последние десятилетия почти не появлялось работ, посвященных теоретическим аспектам изучения искусства Проторенессанса. Множество исследований сфокусировано на практическом рассмотрении отдельных граней творчества художников либо описании историко-культурного контекста, в котором создавались памятники, а также на других частных и общих вопросах. В обширной историографии Пьетро Каваллини по-прежнему не выделен системный подход, и, как следствие, нет ясности по поводу применяемых учеными методов и полученных ими результатов. Очевидно, что одно напрямую зависит от другого, однако попыток таких обобщений и выявления взаимосвязи еще не было сделано.

Активная творческая деятельность римского мастера на рубеже XIII-XIV веков до сих пор нуждается в последовательном освещении, а аргументации атрибуций и датировок приписываемых ему произведений могут и должны быть дополнены.

Предметом диссертационного **исследования** является историко-культурный феномен Пьетро Каваллини и отражение в нем индивидуальных и коллективных тенденций времени, а также определение роли римского мастера в сложении нового художественного языка и влияние его творчества на искусство последующих эпох. Особый акцент сделан на историографию изучения творчества Каваллини, обзор которой проводится одновременно с анализом меняющейся методологии науки.

Объектом исследования становятся памятники монументальной живописи Рима, Неаполя и Ассизи с возможным участием Пьетро Каваллини и его школы.

Цель и задачи исследования. 1) Одной из главных задач является анализ историографии изучения творчества художника, в которой, начиная с XV в. кардинально изменился вектор оценок: от малоизвестного «хорошего» Пьетро (*Buon Pietro Cavallini*, согласно летописцу Бальденуччи), помощника и последователя Джотто, до ключевой фигуры итальянского Проторенессанса. На

основании немногочисленных исторических свидетельств были выдвинуты различные идеи, суть которых сводится, главным образом, к определению даты рождения Пьетро Каваллини и соотнесению ее с датой рождения Джотто¹². Поскольку, как считали некоторые ученые, к началу XIV в. художественные манеры Джотто и Каваллини сближаются¹³, вопросы первенства и преемственности в выработке новых художественных приемов отнюдь не второстепенные. Исходя из анализа биографических данных и даты рождения художника, также могут быть прослежены его творческие взаимосвязи с мастерами своего поколения – Якопо Торрити, Филиппо Рузути, Арнольфо ди Камбио.

2) Поскольку основной проблемой всегда была атрибуция произведений Каваллини и их датировка, которые, так же как и его биография, во многом носили характер гипотез, следующей важной задачей исследования является описание и анализ опорных произведений с предполагаемым авторством Пьетро Каваллини. В истории изучения творчества мастера до сих пор преобладал метод комплексного искусствоведческого анализа, применяемый по отношению к каждому из памятников согласно традиционной схеме – «история, иконография, стиль», тогда как автором настоящей работы предлагается новый подход: сначала описать памятники и охарактеризовать уникальные технические и стилистические приемы римского мастера, а затем уже, в отдельной главе, оценить содержание произведений Каваллини с точки зрения иконографии и иконологии, разделив их по типологическому принципу.

В рамках выполнения этой задачи целесообразно определить **перечень рассматриваемых в диссертационном исследовании памятников.**

Произведения, находящиеся в Риме:

¹² Из фактологической базы, лежащей в основе биографии Каваллини, история располагает лишь несколькими официальными данными: актом нотариальной записи из архивов римской базилики Санта-Мария Маджоре, датированной 1273 г., где в качестве свидетеля указывается некий «*Petrus Cavallinus Cerronibus*»; упоминанию сыном Каваллини, папским секретарем на полях ватиканского кодекса о своем отце («*Petrus Cerronibus*»), прожившим 100 лет и ходившим всегда с непокрытой головой; ссылке на некоего Пьетро Каваллини в завещании Маттео Орсо Орсини 1279 г.; записью найденной в неаполитанских королевских архивах о выдаче в 1308 году художнику Каваллини («*Magister Petrus Cavallinus de Roma, Pictor*») от имени короля Неаполя тридцати унций золота в качестве оплаты за работу и информацией о некогда существовавшей подписи художника под донаторской мозаикой в Санта-Мария ин Трастевере.

¹³Toesca P. Pietro Cavallini. Milano: Pizzi, 1959. P. 18-19.

- Мариологический цикл из 6 мозаичных панно в поясе конхи и триумфальной арки апсиды Санта-Мария ин Трастевере – 1291 г. (ранняя датировка в историографии) либо конец 1290-х гг. (текущая датировка).

- Фресковая композиция «Страшный суд» в Санта-Чечилия ин Трастевере – датируется как завершенная ок. 1293 г.

- Фреска «Христос с предстоящими святыми» в апсиде в Сан Джорджо ин Велабро – датируется либо концом 1280-х гг. (как одно из ранних произведений Каваллини), либо концом 1290-х – началом 1300-х гг.

- Мозаичная икона-панно «Богородица с Младенцем на троне и предстоящими св. Иаковом и св. Христофоном» из Сан-Кристофоно – датируется 1290-ми гг.

- Фреска надгробия кардинала Маттео Д'Акваспарта в Санта-Мария ин Арачели, изображающая Богородица с Младенцем на троне с предстоящими св. Франциском и св. Иоанном – датируется ок. 1306 г.

- Фреска «Богородица с Младенцем и предстоящими св. Иоанном Предтечей и св. Иоанном Богословом» из капеллы Сан-Паскуале де Байлон в Санта-Мария ин Арачели – датируется 1300-ми гг.

Помимо римских памятников Пьетро Каваллини, существует еще целая серия работ в Неаполе, изучение которых до сих пор остается редкостью даже в рамках западного искусствознания. Отечественная наука не обращалась к неаполитанскому наследию вообще, тем важнее провести стилистический анализ и найти параллели с римскими работами мастера. Творчество художника в начале XIV в. отличает усиливающаяся склонность к готической традиции, большая, чем была им опробована в римских фресках, что позволило ученым долгое время считать росписи в Санта-Мария Доннареджина Веккия продуктом сиенской школы монументальной живописи. Возможность привлечения значительного количества учеников становится главной особенностью и одновременно центральной проблемой «неаполитанского периода» Каваллини. Вычленив из целого фрескового ансамбля «руку» самого мастера, с уже изменившейся манерой и даже иногда техникой не представляется до конца возможным. Однако выявление новых

стилистических «неаполитанских» тенденций в русле консервативного «римского» художественного языка – один из принципиальных моментов настоящего исследования.

Исходя из масштаба авторитета и возможного влияния мастера, западными учеными нового времени было предложено приписать Каваллини не только монументальные мозаики и фрески, но также связать с его именем несколько икон, произведений малой пластики¹⁴ и памятников книжной миниатюры¹⁵. В настоящей работе не рассматривается весь этот корпус, за исключением иконы Спасителя из Кампосанто Тевтонико, однако само его упоминание указывает на то, что диапазон воздействия художественных достижений Пьетро Каваллини был необычайно широк, и его не могли не ощутить на себе последующие поколения художников Возрождения. Вопросы влияний, в качестве самостоятельной задачи исследования, также рассматриваются в рамках иконографического анализа образов Спасителя и Богоматери, реализованного в произведениях Пьетро Каваллини.

3) На сегодняшний день не завершена дискуссия по поводу возможного участия Пьетро Каваллини в росписях базилики Сан-Франческо в Ассизи, в Верхней церкви которой присутствие римской школы конца XIII-начала XIV читается в ветхозаветных и новозаветных циклах главного нефа. Поиск схожих морфологических элементов данных композиций с работами Каваллини в Риме ведется до сих пор¹⁶. Так, в верхнем регистре Верхней церкви Сан-Франческо были найдены весьма специфические особенности, характерные для римского художника, присутствующие также в некоторых сохранившихся фрагментах композиций из церквей Санта-Чечилия ин Трастевере и Санта-Мария ин Трастевере¹⁷. Проанализировать стилистические связи фрескового ансамбля Верхней церкви Сан-Франческо с устойчивыми атрибутами Каваллини – важнейшая исследовательская задача.

¹⁴ Parronchi A. "discepolo di Giotto". Firenze: Polistampa, 1994.

¹⁵ Обзор манускриптов см. у Tomei A. Pietro Cavallini. P. 148-157.

¹⁶ Основное внимание этому уделяется в работах А.Томеи и М.Бошковица.

¹⁷ Tomei A. Pietro Cavallini. P. 60-62.

4) До сих пор ни в западном, ни в российском искусствознании нет единого мнения относительно исторического значения творчества Пьетро Каваллини. О том, что касается его роли в становлении новых принципов национального итальянского искусства и сложении нового художественного языка, обобщающих выводов так и не сделано. Центральными были и остаются вопросы формирования авторской манеры мастера и ее эволюции, синтеза изобразительных приемов и влияния Каваллини на современников и последователей. Привлечение не только бесспорных произведений, но и всего ареала работ, в большей или меньшей степени связанных с именем Пьетро Каваллини, уточнение атрибуций, актуализация иконографических и стилистических аспектов изучения творчества художника, произведенные в настоящей работе, несомненно, послужат ценнейшим материалом для более объемного видения искусства данного периода, и позволит приблизиться к объективной оценке роли Пьетро Каваллини и магистральных художественных школ в истории итальянского Возрождения.

5) Наконец, центральным направлением диссертационного исследования является выявление определенных устойчивых тенденций во взаимосвязи «цель-метод-вывод» в различные временные периоды развития искусствознания. Появление новых подходов, расширение методологического инструментария, а также общее постепенное изменение дискурса влияло не только на результат, но и на саму постановку вопроса. Обозначить эти трансформации и продемонстрировать их в динамике на примере изучения творчества одного художника – **ключевая цель** настоящей работы.

Методология исследования. В диссертационной работе определяются принципы и формы применения исторического, филологического, социологического, формально-стилистического, иконографического и иконологического анализа – как традиционных искусствоведческих методов, а также рассматривается влияние института патроната и специфика коллективной работы над памятниками в качестве новых направлений научной мысли. Учитывается применение в исследовательском процессе культурно-исторического подхода и смежных (семиотика, эпиграфика, литургика) дисциплин. Отдельное

внимание уделено итогам проведения реставраций памятников и различных технико-технологических экспертиз.

Научная новизна исследования состоит в первом в своем роде опыте описания и систематизации историографии Пьетро Каваллини с учетом изменения и развития методологических процессов науки. Впервые и в отечественном, и в западном искусствознании на одном частном примере произведена попытка выявить и оценить основные методы изучения итальянского искусства XIII-XIV вв. в целом в исторической ретроспективе.

Теоретическая значимость исследования. В процессе работы, путем сочетания описанного выше проблемно-ориентированного подхода с монографическим, было освещено творчество римского мастера в новом ракурсе, а также определено и сформулировано в теоретическом ключе в чем именно состоит художественно-культурная ценность феномена Каваллини, складывающаяся из различных факторов: новаторской техники в монументальной живописи, разработки оригинальной иконографии христианских памятников, степени влияния художника на современников и последователей. Помимо этого, в результате настоящего исследования внесена терминологическая определенность в современный научный дискурс: уточнены и актуализированы некоторые ключевые теоретические понятия, а также пересмотрены хронологические границы в периодизации итальянского искусства.

Практическая важность исследования заключается в том, что его результаты должны восполнить пробелы отечественного искусствознания и познакомить российских коллег с творчеством Пьетро Каваллини с максимальной глубиной и широтой, впервые рассмотрев круг проблем в отношении римского мастера системно и на русском языке, а также помочь разобраться в актуальных теоретико-методологических вопросах. Различные наблюдения, сделанные автором в процессе исследования, будут полезны всем ученым – специалистам в области христианской иконографии в практике иконографического и иконологического анализа подобных памятников, а некоторые исторические экскурсы, выводы и обобщения послужат опорным материалом в дальнейшей

интерпретационной деятельности. Отдельные положения диссертационной работы могут быть использованы в лекционных курсах по истории западноевропейского искусства и, в особенности, искусства Возрождения.

Положения, выносимые на защиту.

1) Историография изучения творчества Пьетро Каваллини, проведенная одновременно с исследованием меняющихся подходов к ее изучению, дает возможность определить линию развития теории, истории и методологии искусства на протяжении нескольких веков существования этих дисциплин: от ранних описаний, перечислений и попыток дать развернутую характеристику памятников к комплексному мульти-методологическому анализу сегодняшнего дня.

2) Технические новшества Пьетро Каваллини, придуманные и опробованные им в своих фресковых и мозаичных произведениях, становятся важной частью практики работы над монументальными живописными храмовыми декорациями как у творцов-современников, так и у последователей римского мастера.

3) Авторская иконография христологических и мариологических образов, разработанная Пьетро Каваллини в своих римских произведениях, с одной стороны отвечает запросу времени и наследует предшествующую традицию, с другой – значительно превосходит их по оригинальности и новизне и прокладывает путь к новому и более глубокому осмыслению христианской доктрины.

4) Термин Проторенессанс, по-прежнему актуальный и необходимый для применения в науке об искусстве, следует относить к произведениям последней четверти XIII – первой четверти XIV веков. Значение наследия мастеров римской школы монументальной живописи, среди которых самым важным, безусловно, является творчество Пьетро Каваллини, не должно нивелироваться и затмеваться последующим «прорывом» флорентийского искусства, поскольку именно римская изобразительная традиция и римская художественная образность легли в основу искусства как Джотто, так и его последователей.

Апробация работы. Работа над диссертационным исследованием ведется с 2017 г. и промежуточные результаты были представлены на различных научных

конференциях, среди которых: «Актуальные проблемы теории и истории искусства», МГУ-СПбГУ, в 2018 и 2022 гг., «Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность», РГГУ, в 2022 и 2023 гг., «Искусство и искусствоведение на современном этапе», СПб АХ им. Ильи Репина, в 2017, 2018 и 2021 гг., «География искусства», РАХ, в 2019 и 2021 гг., «Изображение и культ: сакральные образы в христианской традиции», Центр визуальных исследований, РГГУ, в 2020 г., а также в рамках научных круглых столов, посвященных проблемам христианской иконографии.

Автором исследования опубликовано 10 статей в рецензируемых научных изданиях, 7 из которых входят в перечень, рекомендованный ВАК РФ для опубликования основных научных результатов диссертации на соискание учёной степени кандидата наук, одна публикация размещена в журнале, входящем в международную систему цитирования Scopus.

Кроме того, в 2019, 2021 и 2022 г. были подготовлены и прочитаны тематические лекционные курсы, посвященные искусству Проторенессанса, в Государственном Музее истории Санкт-Петербурга (Особняк Румянцева, информационно-выставочный центр им. Д.С. Лихачева), в лектории Музея христианской культуры в Санкт-Петербурге и в экскурсионно-образовательном центре Смольного собора Санкт-Петербурга.

Диссертация была обсуждена на заседаниях сектора изобразительных искусств и архитектуры Российского института истории искусств и рекомендована к защите.

Структура работы. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и сопровождается приложением – альбомом из 140 иллюстраций, ссылки на которые помещены в тексте по ходу изложения.

Первая глава посвящена историографии творчества Каваллини, материал представлен по хронологии от самого раннего к позднему и выстроен с учетом применения разнообразной исследовательской методики. Таким образом в первой главе рассматривается еще и меняющаяся со временем методология искусствоведения, оценивается зависимость полученных результатов от

применяемых методов, определяется общая линия развития искусствоведческой методики в отношении памятников Каваллини и искусства данного периода в целом.

Во второй главе выносятся оценка новаторским достижениям Пьетро Каваллини в монументальной технике: мозаичной и фресковой живописи. С этой целью материал представлен в двух больших группах, где по отношению к каждому памятнику указываются: история создания, реставрационные вмешательства, предлагаемые атрибуции и датировки, проводятся различные параллели с произведениями других мастеров Проторенессанса, и, таким образом, творчество Каваллини помещается в необходимый исторический контекст. В этой же части исследования подробно рассматривается проблематика, касающаяся монументальных фресковых циклов в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Это необходимо, в первую очередь, для того, чтобы уяснить метод работы над такого рода произведениями в этот период времени.

Третья глава посвящена иконографии, как смысловому ядру произведений Пьетро Каваллини. Для наглядности и с целью облегчения понимания общей линии, изучаемый материал был снова выделен в две группы: мариологических и христологических образов. Несмотря на то, что Каваллини – мастер своего времени, действующий в рамках традиции, он дает свое, совершенно новое авторское прочтение образа Девы Марии и Спасителя. Обращаясь то к византийскому, то к раннехристианскому, то к готическому искусству, черпая из всех этих традиций, а иногда прямо заимствуя схемы и иконографические модули, художник каждый раз представляет что-то новое, уникальное, подчиненное его собственным творческим задачам.

Четвертая глава обращена к теоретическим аспектам исследования. В ней дается попытка внести терминологическую ясность, прежде всего, в периодизацию искусства Возрождения. Определить историю понятия, а также актуальность и правомерность использования термина «Проторенессанс» в западной и российской науке. Далее, обсуждение «проблемы Каваллини» невозможно в отрыве от «проблемы Джотто», самого крупного художника этого периода и главного

«антагониста» римского мастера с исследовательской точки зрения. Некоторые важные аспекты последних публикаций касательно творчества Джотто и различные грани их соприкосновения с творчеством с Пьетро Каваллини также будут рассмотрены в данном разделе. Наконец, оценка знаковой роли римского мастера и в целом деятельности римской школы конца XIII-начала XIV вв. становится финальной точкой главы 4 и смысловым итогом настоящего исследования.

В **заключении** суммируются итоги исследования по каждой из четырех глав, делаются общие выводы об истории изучения творчества Каваллини и об изменении со временем не только методов и подходов, но и всего научного дискурса. В завершении оцениваются перспективы дальнейших исследований, которые, по нашему предположению, могут идти в двух направлениях: 1. углубления в проблематику, путем теоретизации и продолжающегося осмысления уже полученного научного знания и 2. разворачивания практической изыскательной деятельности вширь, т.е. рассмотрения знакомых памятников с различных углов обзора с привлечением новых методов и данных, в целях создания как можно более объемной картины.

Глава 1. Историография исследования творчества Пьетро Каваллини

1.1. Историки и хронисты. Первые перечни работ Пьетро Каваллини:

Л. Гиберти и Дж. Вазари. «Notizii» Ф. Бальденуччи

Первым и самым ранним упоминанием о Пьетро Каваллини стали заметки Лоренцо Гиберти, который во втором томе своих «Комментариев», опубликованном в середине XV в., весьма высоко отзывается о римском мастере, называя его «самым ученым среди всех других художников»¹⁸, а также перечисляет произведения, созданные Каваллини в Риме¹⁹. В одном небольшом абзаце Гиберти неоднократно «повышает слог» для выражения оценки: «исполненные весьма превосходно», «весьма отлично», «никогда я не видел лучше работы на стене из такого материала», «купол был превосходно расписан его рукою»²⁰. Однако никаких других критических оценок, кроме того, что «он немного придерживался старой манеры, т.е. греческой»²¹, не присутствует.

Список работ Каваллини, предложенный Гиберти, был взят за основу Джорджо Вазари, который в своих «Жизнеописаниях»²² дополнил и расширил его²³, отметив что римский художник был «весьма прилежен», был «добрым христианином», «благочестивым и большим другом бедных». Главное же, что

¹⁸ Гиберти Л. Комментарий. *Commentarii*. Записки об итальянском искусстве. М: «Изогиз», 1938. С. 22.

¹⁹ Это фрески с изображением евангелистов и апостолов Петра и Павла в старой базилике св. Петра, обновленные фрески главного нефа и мозаики фасада в Сан-Паоло фуори ле Мура (Гиберти также упоминает о росписи купола Сан-Паоло), серия мозаичных работ, посвященных Богородице в Санта-Мария ин Трастевере, фресковая роспись всей церкви Санта-Чечилия ин Трастевере и декоративное убранство (мозаичное и фресковое) в Сан-Кризоно. Также Гиберти упоминает о «всей росписи церкви Сан-Франческо», по всей вероятности, имея ввиду Сан-Франческо а Рипа, которая была полностью перестроена в XVII в.

²⁰ Гиберти Л. Комментарий. *Commentarii*. Записки об итальянском искусстве. С.22.

²¹ Там же.

²² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Том 1. М: Терра, 1996. С. 424-428.

²³ Так, к списку добавляются работы Каваллини в Санта-Мария ин Арачели. Среди них, помимо росписей над дверью сакристии – главная фреска апсиды, изображающая явление Богородице с Младенцем императору Октавиану и предсказание Сивиллы Тибуртинской. К римскому корпусу произведений мастера Вазари присовокупляет внушительный флорентийский: фресковые композиции «Благовещение» в Сан-Марко и Сан-Базилио, портрет Папы Урбана, а также несколько икон. Затем упоминаются фрески в Нижней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи (атрибутируемые ныне «Родственнику Джотто») и фрески, повествующие о земной жизни Иисуса в соборе в Орвието (сегодня приписываются художнику из Орвието Уголино ди Прето и датируются 40-ми гг. XIV в.).

появляется у Вазари, это сведения о возможном творческом взаимодействии Каваллини и Джотто. Именно с этого момента начинается спор о лидерстве и влиянии одного художника на другого, который не утихает до сих пор. Вазари называет Каваллини учеником и последователем Джотто, говоря о том, что Каваллини ловко «примешивал греческую манеру к манере Джотто»²⁴. Таким образом, Вазари, уроженец Тосканы, на многие столетия задает географические координаты истоков Проторенессанса – Флоренцию, тогда как роль Рима и римской школы данного периода уходит на второй план. Содержащее множество исторических неточностей, масштабное сочинение Вазари, однако, было чрезвычайно полезным источником во все времена: оно и сегодня является точкой отсчета для любого исследователя итальянского искусства.

Чуть позже, на рубеже XVII и XVIII вв., в Италии появляется не менее амбициозный труд. Это биографические записи историка дома Медичи Филиппо Бальденуччи с пространным названием: «Заметки о мастерах рисунка со времен Чимабуэ: эссе, в которых показано, как и благодаря кому изящные искусства – живопись, скульптура и архитектура – отойдя от резкости/грубости греческой и готической манеры вернулись в эти века к своему античному совершенству»²⁵. В главе, посвященной Каваллини, автор называет его учеником «мастера», работавшего над мозаикой «Навичелла», выполненной, как традиционно считается, Джотто. Также говорится о том, что Каваллини был «художником рельефа, и везде следовал манере своего учителя Джотто». Видимо, имеется в виду «рельефный стиль» в живописи. Что касается перечисления работ Каваллини в Риме, Бальденуччи идет по стопам Вазари и указывает приблизительно тот же перечень²⁶.

²⁴ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т.1. С. 424.

²⁵ Baldenucci F. Notizie de' professori del disegno da Cimabue: in qua, per le quasi dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione. Ristampa anast. [1681–1728]. Torino: Stamperia reale, 1768-1820.

²⁶ Baldenucci F. Notizie de' professori del disegno da Cimabue: in qua, per le quasi dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione. С. 151-153.

Еще позднее, в 1769 г., вышла энциклопедическая серия из 12 томов, под редакцией Дж. Мельци, который суммировал данные из трудов Вазари, Бальденуччи, Мальвазии²⁷ и других хроникеров, дополнил их вновь появившейся информацией и выпустил «Серию о наиболее ярких представителях итальянской живописи»²⁸. Внушительное иллюстрированное издание, на обложке которого находилась гравюра с рисунка Понтормо, было дополнено «портретами» художников, выгравированными Секки по написанным ранее оригиналам Игнацио Хагфорда. В отношении Каваллини автор энциклопедии следует традиции предшественников и называет римского мастера «имитатором Джотто». По мнению Мельци Каваллини получил у Джотто навыки мозаичиста во время работы над мозаикой «Навичелла» на фасаде Сан-Пьетро²⁹.

В основательном труде Серу д'Аженкура (1730-1814), который считал возможным описывать произведения монументального искусства лишь после личного с ними ознакомления (что он сам и сделал в конце XVIII столетия, совершив большое путешествие по Италии), присутствует множество рисунков и гравюр средневековых памятников – в том числе весьма точные зарисовки мозаик Каваллини. Жермен Базен впоследствии отмечал, что именно Аженкур одним из первых призывал не только рассматривать композиции *in situ*, но и в своем воображении помещать их в соответствующий культурный и социальный контекст, а также при оценке «мысленно исходить из стиля и принципов той эпохи, когда они были созданы»³⁰.

Известный итальянский археолог и специалист по христианскому искусству, открывший миру римские катакомбы, Джованни Баттиста де Росси (1822-1894), посвятил монографию описанию мозаичного убранства римских церквей, снабдив её подробными иллюстрациями и схемами³¹. В ней в числе других были впервые

²⁷ Граф Карло Чезаре Мальвазия (1616-1693), итальянский историк искусства, автор сборника биографий художников из Эмилии-Романьи (1678).

²⁸ Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Vol. 1. Ed. G. Melzi. Firenze: Stamperia di S.A.R. 1769.

²⁹ Ibid. P. 19-21.

³⁰ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М: Прогресс, Культура, 1994. С. 66-67.

³¹ De Rossi G.B. Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese de Roma anteriori a secolo XV. Rome, 1872-1896.

подробно рассмотрены и работы Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере с первой гипотезой об их датировке. Так, де Росси, на основании изученных им заметок Барбэ де Жуи, французского археолога и путешественника, посетившего базилику чуть ранее в начале XIX в. и увидевшего римские цифры MMCCCLCI в подписи под мозаиками (впоследствии утраченные в результате реставраций), пришел к выводу о выполнении работ в 1291 г., заменив литеру L как вероятную ошибку на X. Далее, рассуждая об авторской подписи Каваллини (которая, судя по рисункам Экклизии³², даже в XVII в. существовала лишь во фрагментах³³), де Росси произвел попытку её реконструкции, предположив вариант «HOC OPUS FECIT PETRUS», однако сам же усомнился в правильности этой гипотезы, поскольку промежуток, предназначенный для трех букв «FEC», был излишне длинен. Эта мысль была развита чуть позднее в исследовании 1915 г. Чарльза Морея, который, основываясь на сохранившихся подписях Якопо Торрити в Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано, реконструировал подпись Каваллини в более убедительном варианте: «HOC OPUS MVSIV FECIT PETRUS PICTOR».³⁴

1.2. Ранние искусствоведческие оценки конца XIX в.: Дж. А. Кроу и Дж. Б. Кавальказелле, А. Вентури, представители знаточества.

Революционное открытие Ф. Эрманина и новые атрибуции

После деятельности, направленной в основном на описание и документирование памятников, пришло время для первой аналитики в отношении творчества Каваллини, и самая ранняя такая попытка была сделана в конце XIX в. Джованни Батистой Кавальказелле в совместной с Джоном Арчером Кроу работе «Новая история живописи в Италии»³⁵. Тогда, подвергнув критическому

³² Кодекс Барберини с рисунками мозаик и фресок Рима, выполненными Антони Экклизии в 1640 г, Cod. Barb., Biblioteca Vaticana, Lat. 4404.

³³ Сохранилось несколько литер текста: ...VS IT PETRUS

³⁴ Morey C.R. Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period. London: Humphrey Milford, 1915. P. 49.

³⁵ Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A new history of painting in Italy. From the II to the XVI. Vol. 1: Early Christian Art. Giotto and his followers. London: J.M. Dent, 1908. Книга первые опубликована в 1871 году, но позднее неоднократно редактировалась и переиздавалась.

рассмотрению часть заявлений Вазари и согласившись с точкой зрения итальянского историка относительно обучения Каваллини у Джотто во время пребывания последнего в Риме, ученые предложили атрибутировать Каваллини еще нескольких римских работ, в частности фреску апсиды в Сан-Джорджо ин Велабро³⁶. Аргументация основывалась не только на стилистическом анализе фигур и ликов в композиции (в сравнении с фигурами и ликами из мозаичных работ в Санта-Мария ин Трастевере), но и на исторических «сведениях» о дружеских отношениях художника Каваллини и кардинала Стефанески, диакона Сан-Джорджо ин Велабро, который мог быть заказчиком росписи церкви. Также, отталкиваясь от утверждений Гиберти и Вазари о создании художником фрескового ансамбля «всей церкви Сан-Кризогоно», Кроу и Кавальказелле предположили личное участие Каваллини в работе над мозаичным панно «Дева Мария с Младенцем Христом, св. Иаковом и св. Хрисогоном» из Сан-Кризогоно³⁷, что было поставлено под сомнение редактором второго издания – Эдвардом Хаттоном уже в 1908 г.³⁸ Он же в примечаниях к главе о Каваллини подчеркивает, что Кроу и Кавальказелле сами могли бы пересмотреть свое мнение о наставнической роли Джотто в формировании художественной манеры Каваллини, если бы в момент написания книги³⁹ они могли знать о расчищенных в 1900 г. фресках в Санта-Чечилия ин Трастевере.⁴⁰ Придерживаясь точки зрения о значительной исторической роли в живописи римского дученто мастеров второго поколения семьи Космати и проведя стилистический анализ мозаичных надгробий, выполненных Джованни Косьма и членами его семьи в Риме и его окрестностях в середине XIII в., Кроу и Кавальказелле высказывают предположение о принадлежности и Каваллини к школе Космати.⁴¹

³⁶ Ibid. P.92.

³⁷ Это единственное сохранившееся произведение данного периода, изначально находившееся в боковом приделе церкви и позже перенесенное в алтарную часть. См. Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A new history of painting in Italy. From the II to the XVI. Vol.1: Early Christian Art. Giotto and his followers. P.90.

³⁸ Ibid.

³⁹ Оба исследователя скончались в 90-е гг. XIX в.

⁴⁰ Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A new history of painting in Italy. From the II to the XVI. Vol.1: Early Christian Art. Giotto and his followers. P.89-91.

⁴¹ Не относя серию мозаичных работ в Санта-Мария ин Трастевере лично к авторству Каваллини, они, тем не менее, с уверенностью считают её произведением, родственным по стилю работам Космати. Ibid. P. 87-88.

Анализируя художественные истоки творчества Космати, а именно тесную связь с византийским искусством начала XIII в., Кроу и Кавальказелле предлагают отнести фресковую композицию надгробия кардинала д'Акваспарта в церкви Санта-Мария ин Арачели к их школе. Впоследствии эта атрибуция перейдет к Каваллини⁴², а вопрос участия римского художника в декоре этой базилики и до сегодняшнего дня является крайне актуальным, так как в начале 2000-х гг. в еще одной её капелле была раскрыта фреска с его предполагаемым авторством⁴³.

Спустя всего несколько лет после публикации работы Кроу и Кавальказелле, в 1888 г., появилась важная книга о римском изобразительном искусстве конца XIII в. «Чимабуэ и Рим» Йозефа Стшиговского, который в процессе обширного исследования художественных феноменов центральной Италии отдаёт Каваллини второстепенную роль по сравнению с Чимабуэ, чьим учеником и помощником, по мнению автора книги, был Каваллини на работах в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи⁴⁴. Очевидно, что Стшиговский продолжает начатую патриотически настроенным тосканцем Вазари тенденцию преувеличения вклада флорентийской школы в развитие ренессансного художественного языка.

Приблизительно в том же направлении ведет свои рассуждения и Адольфо Вентури, автор многотомной «Истории итальянского искусства»: он всячески подчеркивает важное значение сугубо итальянских «национальных» черт по отношению к другим европейским школам и к Византии. Так, ключевыми в творчестве Каваллини, по мнению Вентури, являются его связи с классической античностью и Римом: «Каваллини в большей степени нежели иные римские мастера мозаичной техники отражает в своем искусстве римское наследие... В повествовательном характере, как и в могучих формах, Пьетро Каваллини сквозь века наследует тенденции римского мастера мозаик из нефа Санта-Мария-

⁴² После раскрытия фресок в Санта-Чечилия ин Трастевере, эту атрибуцию предложили Тоэска в 1904 г, а затем ее поддержали Адольфо Вентури, Стэнли Лотроп, Бернард Бернсон и Гульельмо Маттиэ.

⁴³ Атрибуцию композиции «Мадонна с Младенцем, св. Иоанном Богословом и св. Иоанном Крестителем» в капелле Сан-Паскуале де Байлон предложил Томмазо Стринати, руководивший работами по раскрытию росписей. Позже им была выпущена монография (Strinati T. *Aracoeli. Gli affreschi ritrovati*. Milano, 2004). Из современных ученых есть и те, кто данную атрибуцию не поддерживают. Среди них – Серена Романо (*La Pittura medievale a Roma (321-1431)*. Vol. 6: *Arogeo e fine del Medioevo: 1288-1431*. / a cura di S. Romano, M. Andaloro. Milano: Jaca Book, 2017. P. 162-166.)

⁴⁴ Strzygowski J. *Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom*. Wien, 1888. Информация об исследовании Стшиговского взята из монографии Tomei A. *Pietro Cavallini*. P.15.

Маджоре...»⁴⁵. На наш взгляд, Вентури, сделав акцент на значении римского античного и раннехристианского наследия, невольно принизил ценность других актуальных тенденций времени, а именно достижений готического и византийского искусства XII-XIII столетий, что искажает оценку уникальных черт римской школы. Несмотря на попытки стилистического анализа и аргументированной критики, Вентури, как ранее Кроу и Кавальказелле, намеренно уходит от постановки методологических и обобщающе-теоретических вопросов, избегает выявления причинно-следственных связей, фокусируясь главным образом на описании памятников. Но следует отметить, что для своего времени книга Вентури чрезвычайно «прогрессивна», она отличается новым вполне научным подходом к исследованию искусства: издание содержит подробный историографический обзор со множеством перекрестных ссылок на авторов различных гипотез, а также содержит обширный индекс памятников и художников.

В начале XX в. произошло событие, которое привело к основательному пересмотру существовавших ранее взглядов на творчество Пьетро Каваллини. Во время реставрационных работ на хорах в базилике Санта-Чечилия ин Трастевере под слоем штукатурки были обнаружены скрытые долгое время фрески, среди которых находилось несколько фрагментов ветхозаветных и новозаветных сцен, а также центральная часть композиции Страшный суд, сохранившаяся почти в первозданной полноте и единстве. Работами по раскрытию живописи руководил известный ученый и реставратор Федерико Эрманин, а их итоги были опубликованы в обширном труде, в рамках которого, помимо истории строительства, декорирования и перестройки церкви, а также описания объема реставраций, он провел сравнение раскрытых фресок с мозаиками в Санта-Мария ин Трастевере и, находя в них схожие черты, убедительно доказал авторство Каваллини⁴⁶. Также в своем труде Эрманин произвел более глубокий, чем это было

⁴⁵ Более того он пишет, что мозаики Каваллини – “romani cosmateschi”, т.е. сделаны в стиле Космати. Venturi A. Storia dell'arte Italiana. vol. V, La pittura del Trecento e le sue origini. P. 145-148.

⁴⁶ Hermanin F. Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Roma, 1902. P. 25.

сделано раньше, стилистический анализ произведений художника, опираясь на поиск в его творчестве античных корней⁴⁷.

Рассматривая памятники Каваллини в современном мастере контексте, Эрманин провел различные сравнения с произведениями Якопо Торрити⁴⁸, а также высказал гипотезу о возможном влиянии на Каваллини Арнольфо ди Камбио, скульптора и архитектора, ссылаясь на то, что оформленные Каваллини небольшие ниши с фигурами святых вдоль нефа в Санта-Чечилия ин Трастевере, как по орнаменту тимпанов, так и по соотношению высоты и ширины чрезвычайно похожи на резной готический табернакль Арнольфо из той же базилики. Отталкиваясь от даты выполнения ди Камбио этого скульптурного памятника (1293 г.), Эрманин датировал и фрески в Санта-Чечилия тем же годом. Далее, он одним из первых назвал самого Каваллини, а не его учеников или последователей, автором апсидальной фрески в Сан-Джорджо Велабро, и отталкиваясь от гипотезы о заказчике фрески кардинале Якопо Стефанески, настоятеле церкви Сан-Джорджо ин Велабро с 1295 г., он датировал работу 1295-1296 гг. Что касается других предполагаемых атрибуций, то Эрманин утверждал, что помимо утраченных ансамблей Сан-Паоло фуори ле Мура и мозаик фасада старой базилики Сан-Пьетро, в Риме Каваллини больше ничего создано не было.

Открытие фресок в Санта-Чечилия стало новым поводом для изучения произведений римского дученто и, как следствие, предопределило выход в свет различных статей, а также первых монографий по Каваллини, среди которых работы Ч. Моррея (1915), С. Лотропа, (1917,1918), П. Тоэски (1927) с новыми атрибуциями и с более глубокой и развернутой аналитикой творчества римского мастера в общем культурном и художественном контексте XIII в. Названными исследователями была произведена существенная переоценка личности Каваллини и подчеркнута самостоятельность и независимость римской школы

⁴⁷ «И в действительности, в этих фигурах апостолов четко читается и просматривается классическая римская манера, выраженная в аккуратной форме головы, в благородных чертах лица, в том, как изображена драпировка одеяний и туник – все это основывается на натуре, но при этом автор черпает вдохновение из классического искусства». Ibid. P. 47.

⁴⁸ Фигуры, написанные Каваллини в Санта Чечилия, кажутся Эрманину схожими с фигурами Якопо Торрити в Сан-Джованни-ин-Латерано и в Санта-Мария-Маджоре; а различает он их между собой только «по красоте, жизненности и выразительной манере» (делая данное сравнение в пользу Каваллини). Ibid. P. 82.

монументальной живописи, а также ее важнейшая роль в формировании нового художественного языка⁴⁹. Так, в книге Морее содержится категорический отказ от утверждений Вазари об ученичестве Каваллини у Джотто⁵⁰. Следом за Мореем и Пьетро Тоэска указывает на особый творческий путь Каваллини, а также поддерживает атрибуцию фрески Сан-Джорджо ин Велабро, предложенную Федерико Эрманином⁵¹. В дополнение к этому, ученый выступает в поддержку авторства Каваллини фрески надгробия кардинала д'Акваспарта и даже предлагает ее датировать 1302 г.⁵² В 1957 г. Пьетро Тоэска выпускает отдельную монографию по творчеству Каваллини.

В исследовании Лотропа, помимо анализа основного корпуса работ римского мастера, приведено развернутое обоснование гипотезы об участии Каваллини в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи⁵³. Впервые о самой возможности работы Каваллини в этой базилике, осторожно упоминал Эрманин, а затем и Вентури⁵⁴, но Лотроп с уверенностью определяет манеру мастера в Ветхозаветном цикле в нефе, в частности, в композиции Сотворения мира⁵⁵, а также

⁴⁹ «С открытием фресок Санта-Чечилия Каваллини обрел свою ясную и четкую личность, теперь ему и его школе могут быть с большой степенью вероятности отнесены множество очень важных работ». Lothrop S. Pietro Cavallini. // *Memoirs of the American Academy in Rome*. Vol. 2. 1918. P. 78.

⁵⁰ «Каваллини не был ни тосканским, ни византийским художником, а римским в полном смысле слова. Он был способен оживить понимание и силу старой римской традиции форм, и через него прийти к своей концепции натуры – благородной и чистой. Нет сомнения в том, что Джотто знал его и попал под его влияние, когда приезжал в Рим в конце XIII века. И Каваллини, возможно, заслуживает части признания достоинств последующих работ флорентинского художника» Morey C.R. *Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period*. P. 54.

⁵¹ «Работы построены на основе византийской иконографии, где в тесноте и нагромождении фигур не исключается и чувство глубины; но, несомненно, автор его и не подчеркивает: это, напротив, шедевр света, цвета, мягких очертаний рельефа. Работа художника показывает нам то там, то тут быстрые портреты, напоминающие античный импрессионизм, известный Каваллини как по классическим римским памятникам, так и по манере высокой византийской живописи работать под классику... На фресках в Санта-Чечилия ин Трастевере, написанных ненамного позже этих мозаик, Каваллини более настойчиво объясняет собственную индивидуальность... использование византийской техники становится все менее активным, ее заменяют собственные приемы художника». Toesca P. *Pietro Cavallini*. P. 41.

⁵² «Возможно, Каваллини недоставало умения далее развивать свое искусство: и потом он покажется стоящим на месте – как, например, на сильно разрушившейся фреске в Сан-Джорджо-ин-Велабро, или как в работе на захоронении кардинала Маттео д'Акваспарта в Санта-Мария-ин-Арачели в Риме примерно в 1302 году, то есть в годы, когда Джотто уже готовил фрески Арены». Toesca P. *Pietro Cavallini*. P. 44.

⁵³ Lothrop S. *Pietro Cavallini*. P. 86. Напомним, что Вазари предлагал атрибуцию Распятия в Нижней церкви, ныне приписываемую школе Джотто.

⁵⁴ Который, в свою очередь ссылается на своих современников на Стшиговского, Циммермана и Тоде. Venturi A. *Storia dell'arte Italiana*. Vol. V. *La pittura del Trecento e le sue origini*. P. 140-141. В любом случае, речь о возможном участии Каваллини в росписях в Ассизи шла исключительно касательно верхнего ряда фресок (где размещены сцены Ветхозаветного и Новозаветного циклов), тогда как идеи об атрибуции римскому мастеру некоторых сцен из Житийного цикла св. Франциска появятся значительно позднее.

⁵⁵ Позднее будет приписана Якопо Торрити. Первым эту гипотезу высказал Раймонд ван Марль. Van Marle R. *The development of the Italian schools of painting*. Vol.1. P.161.

усматривает его влияние в сценах, приписываемых сегодня Мастеру Исаака – самой загадочной творческой личности конца XIII столетия⁵⁶. Также из новых гипотез следует упомянуть атрибуции фресковой росписи неаполитанской церкви Санта-Мария Доннареджина, выполненной, по мнению Лотропа, лично мастером с учениками⁵⁷. Ученый, помимо стилистического анализа, опирался на архивные данные, подтверждающие работу Каваллини при дворе Робера Анжуйского⁵⁸.

Значительный вклад в историю итальянского и европейского искусствознания на заре XX столетия внес Раймонд ван Марль, который не только исследовал и подробно описал множество итальянских памятников с эпохи раннего христианства до высокого Возрождения, но одним из первых начал группировать мастеров и их произведения по регионам, выявив характерные общие признаки. Тем самым были заложены основы новой методики, позволившей определить художественную преемственность, а также географическую и стилистическую трансмиссию сцен и сюжетов.

Итогом многолетней работы Ван Марля стал обширный труд «Развитие итальянских школ живописи», в первом томе которого отдельное внимание уделено римской школе и Каваллини. Начав обзор с произведений предыдущего поколения мастеров (Чимабуэ, Космати), Ван Марль не оспаривал мнений об их важнейшей роли в римском искусстве второй половины XIII в. и возможного влияния на творчество Каваллини, однако, находил в стиле этих художников много восточного, византийского, тогда как у Каваллини византийская традиция «уходит в тень» по сравнению с собственными «личными достижениями». В связи с чем, он считал римского мастера лидером другой школы, существовавшей в Риме

⁵⁶ Lothrop S. Pietro Cavallini. P.88-89. Историография исследования личности Мастера Исаака проводилась нами в статье Голубева И.В. «Участие римских художников в росписях верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Мастер Исаака: проблемы идентификации». // Традиции и школы в мировом художественном пространстве: материалы науч. конф., посвящ. памяти М.В. Доброклонского (Санкт-Петербург, 24-26 апреля 2018г.) / Санкт-Петербургская академия художеств. СПб.: Издательство Санкт-Петербургской академии художеств, 2021. С. 3-12.

⁵⁷ Об этом упоминал еще Вентури в своей «Истории итальянской живописи», и которые долгое время считались произведением сиенской школы с подачи Эмиля Берто. Bertaux E. Santa Maria Donnaregina e l'Arte senese a Napoli nel secolo XIV // Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane. Deputazione napoletana di storia patria; Nuova serie. Vol. 1. Napoli: F. Giannini, 1899.

⁵⁸ Lothrop S. Pietro Cavallini. P.97.

параллельно с византизирующей и направленной на возвращение к классическому искусству⁵⁹.

Размышляя о происхождении авторского стиля Каваллини ван Марль, как и Эрманин, отмечал влияние скульптора и архитектора Арнольфо ди Камбио. Ученый был уверен, что совместная работа в Сан-Паоло фуори ле Мура, а также в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере, где ди Камбио трудился над скульптурными кивориями в 1285 и в 1293 гг. соответственно, не могла не отразиться на манере римского художника⁶⁰. Далее, размышляя о воздействии уже самого Каваллини на современников, Ван Марль обнаружил стилистическое сходство некоторых произведений, находящихся вне Рима – фресковой росписи зала Нотариусов в Перудже и работ мастеров школы Римини⁶¹. Также, вслед за мнением, ранее высказанным Вентури и Лотропом, он причислял к каваллинианским произведениям фрески церкви Санта-Мария Доннареджина Веккья в Неаполе и приписывал лично мастеру фрагменты этих росписей, а именно – фигуры апостолов и пророков, видя в них приемы моделировки, примененные в Санта-Чечилия ин Трастевере⁶².

По прошествии почти четверти века активной полемики вокруг корпуса работ Каваллини Ван Марль в 1923 г. предложил следующий хронологический перечень произведений с авторством римского художника:

1270-1279 – первый цикл фресок в Сан-Паоло фуори ле Мура

1282-1287 – второй цикл фресок в Сан-Паоло фуори ле Мура

1291 – мозаики в Санта-Мария ин Трастевере

1293 – фресковая роспись Санта-Чечилия ин Трастевере

1294-1303 – третий цикл фресок в Сан-Паоло фуори ле Мура

Ок. 1295 – фреска апсиды в Сан-Джорджо ин Велабро

⁵⁹ Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. Vol.1. P.181.

⁶⁰ Вместе с тем, ван Марль, изучивший резную дарохранительницу в Сан-Паоло и обнаруживший там подпись «Petrus Civis Romanus» отрицает ее связь с именем Каваллини, полагая, что это мог быть другой мастер, помощник Арнольфо. Существует гипотеза, что этим мастером был Пьетро Одеризи. См. D'Achille A.M. Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento. Roma: Edizioni Sintesi Informazione, 2000.

⁶¹ Возможность работы Каваллини во Флоренции, упомянутую Гиберти и Вазари, и, как следствие, вопросы влияния римского мастера на эту локальную традицию, ван Марль не рассматривал.

⁶² Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. Vol.1. P. 207.

1308-1314 – работы в Неаполе

1316-1334 – мозаики фасада в Сан-Паоло фуори ле Мура.

Данный перечень стал базовым для исследователей творчества римского мастера, как и следующее резюме Ван Марля: «благодаря Каваллини всё было готово для появления искусства Джотто в конце XIII в. С одной стороны, Каваллини вытеснил традиционную композицию византийской школы своей прекрасной пластичностью, навеянной античной скульптурой, с другой – старое драматическое повествовательное представление было очищено, переработано и оживлено не только реалистически, но художественно и психологически»⁶³. Тем самым недвусмысленно было определено, что именно этой «подготовкой», развитой позже в творчестве Джотто, и были заложены основы искусства Проторенессанса.

Такого рода формулировки и заключения были характерны скорее для опытного наблюдателя с «острым» взглядом (*conoscitore*), чем для профессионального искусствоведа (*professore*), что в целом было свойственно традиции знаточества – практического направления оценки произведений искусства, основанного на великолепной эрудиции, тонком вкусе и личной харизме ее представителей.

Среди них, безусловно, одним из самых оригинальных и независимых умов был Роберто Лонги. Несмотря на уже сформировавшуюся к этому времени устойчивую парадигму, подразумевающую самостоятельность творчества Каваллини, Лонги, в условной оппозиции Каваллини с Джотто, со всей определенностью подчеркивает главенство последнего: «Таким образом, к этой дате [к 1293 г.] Джотто мог уже быть известен и признан как художник. И если он (что вполне вероятно) в эти годы находился в Риме, его присутствие могло стать определяющим для становления или как минимум влияния на творчество Каваллини. В любом случае, при переходе от мозаик в Санта-Мария ин Трастевере к фрескам из Санта-Чечилия, написанным несколькими годами позже, огромный

⁶³ Ibid. P. 213.

рост Каваллини, который там виден, заключается именно в важнейших свойствах, активно проявляющихся как раз в «эпоху Джотто», и этот рост не может не быть приписан Джотто»⁶⁴. Такого рода риторическими конструкциями Лонги оперирует практически во всех своих книгах по искусству.

Ярким ученым, также вышедшим из традиции знаточества, был Федерико Дзери, чей вклад в развитие искусствоведческой науки трудно переоценить: он составил большую фототеку итальянских памятников, являющуюся и по сей день важным исследовательским активом. Основным «инструментом» Дзери была интуиция, благодаря которой он предложил несколько новых атрибуций Пьетро Каваллини. Так, он приписал авторству Каваллини оглавное изображение Спасителя на доске, обнаружив его в Кампосанто Тевтонико в 1954 г., и с этой атрибуцией сегодня согласно большинство ученых. Новаторской, если не революционной, была гипотеза об участии римских авторов в сценах житийного цикла св. Франциска в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, занимающего нижний ярус нефа⁶⁵, одним из которых мог быть Пьетро Каваллини. Данную теорию до Дзери редко кто поддерживал⁶⁶, но в конце XX в. ее развил и обосновал ученик и последователь Федерико Дзери – Бруно Дзанарди⁶⁷.

Итак, оценивая историографию изучения творчества Каваллини на ранних этапах, можно заключить, что первыми и основными задачами исследовательской деятельности были:

- определение корпуса работ римского мастера;
- установление самобытности, самостоятельности и независимости его творческой личности;

⁶⁴ Longhi R. Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale: 1939-1970 // I proporzioni. Vol. II, 1948. P. 49.

⁶⁵ Напомним, что до Дзери предположения об участии Каваллини в росписях Ассизи касались только верхнего ряда фресок Верхней церкви Сан-Франческо, содержащей сцены Ветхозаветного и Новозаветного циклов, нижний ряд со сценами житийного цикла св. Франциска атрибутировался Джотто или Мастеру (мастерам) жития св. Франциска.

⁶⁶ Итальянцами данная гипотеза не поддерживалась, к ней склонялись в основном немецкие ученые – Ринтелен, Майс, и исследователи из англо-американской среды (Оффнер, Уайт, Смарт). Генеральной линией по вопросу авторства цикла св. Франциска по-прежнему остается гипотеза об участии (или даже руководстве и планировке) в росписях Джотто. Об этом подробнее см. в гл. 2 и гл. 4 нашего исследования.

⁶⁷ Zanardi B. Zeri F. Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi. Milano: Skira, 1996.

•перестановка акцентов в оппозиции «Джотто-Каваллини» с точки зрения взаимных влияний друг на друга.

В этих целях были произведены попытки стилистического и историографического анализа ряда памятников и выдвинуты некоторые важные гипотезы, не нашедшие, однако, однозначно убедительных аргументов для единодушного мнения относительно атрибуций, датировок и последовательности создания работ. Обоснованием этих теорий надлежало заняться ученым следующих поколений, получивших в свое распоряжение более обширный и разнообразный научный инструментарий.

1.3. «Анти-историография» Каваллини: нереализованные потенции

Завершая историографический обзор ранних исследований творчества Каваллини нам бы хотелось отметить некоторых крупных ученых-итальянистов конца XIX - начала XX вв., которые обошли вниманием творчество римского мастера, и попробовать понять почему. Ретроспективное обращение к концепциям Г. Вёльфлина, Б. Бернсона, А. Варбурга и Э. Панофского в формате реконструкции позволило бы расширить фактически существующую историографию творчества Пьетро Каваллини, дополнив её теоретической составляющей.

Основоположник формально-стилистического метода Генрих Вёльфлин (1864-1945) – автор нескольких трудов по искусству эпохи Возрождения⁶⁸. Однако свои изыскания он начал с периода кватроченто и миновал период Проторенессанса, исключив из области исследования фазу зарождения ренессансного мировоззрения и лишь мимоходом касаясь таких важных вех как XIII столетие, с расцветом придворной культуры при Фридрихе II и ростом финансового и политического влияния римских пап. Этот великий теоретик, нацеленный на осмысление глобальных культурно-исторических процессов, занимался универсальными вопросами искусствоведения, для подтверждения или

⁶⁸ На русском языке см. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л.: Изогиз, 1934. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. М: Юрайт, 2021.

опровержения которых был необходим особенный материал, особая «выборка», чем и стало для Вёльфлина искусство Высокого Возрождения и барокко. Несмотря на то, что ученый считал все эпохи и стили равными с точки зрения художественной ценности, искусство кватрочентистов он называл «слабой прелюдией» к великим достижениям мастеров XVI в⁶⁹. Из этого утверждения не следует, однако, что Вёльфлином принижалось историческое и культурное значение Проторенессанса, но, скорее, может означать, что его теории нуждались в более яркой и эффектной практической апробации.

Внутри метода немецкого искусствоведа важными становятся такие дихотомии как «расчленение – целостность», «функциональность – пластическая ясность формы» и так далее, часто рассматриваемые в оппозиции искусства Германии и искусства Италии. На первый взгляд может показаться, что данные категории – инструментальные, вспомогательные, внешние, поскольку они применяются к внешнему – к форме, к изображению. Однако предлагаемая Вёльфлином система призвана способствовать осмыслению самых широких процессов, а значит относится к области фундаментального⁷⁰. Таким образом, в оценке предвозрожденческой культурной парадигмы (как формы видения и репрезентации художественных явлений) с точки зрения интерпретации целостных смыслов изобразительной продукции эпохи (со всеми её пластами и разветвлениями), на наш взгляд, без метода Вёльфлина трудно обойтись.

Еще одна важная теория немецкого ученого – «история искусства без имен» – не была адекватно воспринята итальянскими искусствоведами первой половины XX в., как считал Ж. Базен⁷¹, по причине ориентированности итальянцев на личные достижения отдельных мастеров, тогда как Вёльфлин рассматривал общие тенденции времени. Представляется, что такая трактовка теоретической установки немецкого ученого (не являющейся, очевидно, аксиомой, а лишь удобной

⁶⁹ Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. С. 28.

⁷⁰ Чечот И.Д. "Основные понятия истории искусства" Генриха Вёльфлина. Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии: автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата искусствоведения. Л., 1983. С. 11.

⁷¹ Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. С. 136.

формулой, применение которой должно быть обусловлено необходимостью⁷²) не позволила первым итальянским искусствоведам, находящимся в непосредственной близости от изучаемых ими памятников, правильно оценить некоторые знаковые художественные процессы Проторенессанса. И в первую очередь это касается «проблемы Ассизи», где ученые многие годы занимались поисками ответа на вопрос «кто» (потенциально неразрешимом ввиду практически полного отсутствия достоверных сведений), прежде чем начали расширять научный дискурс вопросами «как», «зачем» и «по чьей воле».

Бернард Бернсон (1865-1969), видный представитель знаточества – «консультант»⁷³, эстет, практик, стал родоначальником новой традиции в истории изучения итальянского ренессансного искусства – объединения мастеров в школы по географическому принципу и на основании стилистической преемственности⁷⁴. Однако, начав исследования творчества художников Возрождения с сиенца Дуччо и флорентийца Джотто, ученый передвинул временные рамки Ренессанса к началу XIV столетия, а географические – во Флоренцию, и не отметил его первые признаки, проявившиеся еще в конце XIII в. в Риме. Что можно объяснить довольно просто: римская школа этого периода представлена, главным образом, монументальными памятниками, а Бернсона больше интересовала алтарная живопись «примитивов» XIV-XV вв., которую он очень высоко ценил. «Оценку» в данном случае можно понимать и буквально, так как Бернсон фокусировался, в первую очередь, на атрибуции и определении коммерческой ценности произведений искусства. В результате его активной деятельности в данной сфере, в довольно короткие сроки на антикварном художественном рынке, а затем и в исследовательском поле, появился большой корпус превосходных алтарей разного формата, происходящих преимущественно из Сиены и Флоренции.

⁷² Чечот И.Д. "Основные понятия истории искусства" Генриха Вёльфлина. Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии: автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата искусствоведения. С. 14.

⁷³ Бернсон сам называл себя *adviser*, с англ. – советник, консультант, поскольку основной его практической деятельностью было консультирование коллекционеров.

⁷⁴ Зачатки этого подхода, как было отмечено выше, содержатся в исследованиях Раймонда ван Марля.

Главной заслугой Бернсона можно считать разработку новых принципов искусствоведческого анализа – осязательности, пространственности, светотени, а также иллюстративности и декоративности, которые станут определяющими для ученых последующих поколений. Вместе с тем, подход Бернсона, основанный на формальном распределении памятников и художников по мастерским и школам, обнаружил своё несовершенство уже во второй половине XX в., когда стала очевидной невозможность его универсального применения. Римская школа монументальной живописи последней четверти XIII в. является характерным примером такой ситуации: активная миграция мастеров в центральной Италии и совместная работа артелей из разных регионов на одних объектах не позволяют четко установить причинно-следственные связи и преемственность по типу «ученик-учитель», а также определить принадлежность художника той или иной школе.⁷⁵

Аби Варбург (1866-1929), знаменитый «отец иконологии», метода, нацеленного на максимально развернутую интерпретацию произведения искусства, больше любил ставить вопросы, чем отвечать на них, предпочитал выявление проблем поиску вариантов их решений⁷⁶. Как представляется, формулирование и освещение проблематики вокруг Каваллини – до сих пор чрезвычайно важная задача, и Варбург, задолго до нашего времени предвосхитивший современные «визуальные исследования» и задавший направление научных изысканий в отношении связки «образ-символ»⁷⁷, безусловно смог бы наметить самые разнообразные пути поиска источников образной концепции Каваллини. Однако этот ученый, так же как и упомянутые выше умы, выбрал другой период для своих методологических опытов: он сфокусировался на *интеллектуальных* способах познания *интеллектуальных* основ искусства Ренессанса, и век кватроченто показался ему более благодатной

⁷⁵ Речь идет, прежде всего, о Чимабуэ, Арнольфо ди Камбио и даже Джотто, чье флорентийское происхождение не дают, однако, возможности однозначно причислить этих мастеров к флорентийской школе.

⁷⁶ Горопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М: Прогресс-Традиция, 2015. С. 58.

⁷⁷ Там же. С. 148.

почвой для такого рода исследований, чем памятники Проторенессанса. С этим выбором трудно не согласиться, поскольку насыщенная семантика произведений рубежа XIII-XIV вв. исторически принадлежит еще к средневековой эпохе⁷⁸, а её понимание (или, скорее, постижение) не может быть сведено к эмпирическим опытам, к интерпретации, к «дешифровке» символов и объяснению их выбора художником (либо заказчиком) для того или иного произведения. Но в комплексном анализе памятников данный подход играет важную вспомогательную роль, например, при определении значения жестов в иконографии таких композиций как Христос с предстоящими святыми (занимающих главное место в апсидах ранних римских храмов) или в трактовке отдельных элементов масштабных сцен типа Страшного суда. Таким образом, дискуссия о роли жестов в христианской иконографии, инициированная еще в кружке Варбурга, способствовала выделению в системе научного знания специального подхода, широко применяемого и сегодня.

Наконец, именно Аби Варбург был первым, кто предложил при анализе содержания произведения искусства ориентироваться на его заказчика⁷⁹, что предвосхитило и предопределило появление большого корпуса научных трудов, посвященных вопросам патроната, во второй половине XX – начале XXI вв., в том числе и в отношении памятников Проторенессанса.

Отсутствие интереса к Каваллини у Эрвина Панофского (1892-1968), кристаллизовавшего исследовательские стратегии Аби Варбурга, может быть объяснено тем, что Панофский в принципе мало занимался исследованиями эволюции стилей и эпох. Он был блестящим теоретиком, мыслителем, эрудитом, автором трехступенчатой системы интерпретации произведения искусства, представляющего собой «симптомом общей интеллектуальной истории»⁸⁰ внутри конкретных территорий в определенных временных границах. Для подтверждения

⁷⁸ Средневековая символика и ее образное воплощение стали предметом изучения Ханса Бельтинга, ученого следующего поколения, оттолкнувшегося, как и многие его современники, от варбуриангской методологии и ставшего первопроходцем в новой области иконологии – науке об образах.

⁷⁹ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. С. 214.

⁸⁰ Там же. С. 242.

своих гипотез он подбирал яркие и увлекательные примеры, а его практические опыты были довольно редки и, в отличие от теорий, не всегда системны, тогда как изучение искусства рубежа XIII-XIV вв. предполагает проведение параллелей, значительно растянутых во времени (порой на многие столетия) и находящихся в сложной системе взаимосвязей.

Развивая мысль Варбурга, предписывавшего интерпретатору трактовать волю заказчика, Панофский, в свою очередь, предлагал исследователю встать на место художника⁸¹. С учетом возрастающей в период итальянского Возрождения роли автора, данный подход является чрезвычайно полезным. Искусствоведы последующих поколений, оттолкнувшись от теорий Панофского, пошли еще дальше, и в своих попытках понять как, каким образом это сделано, стали изучать технику, материалы, краски, и вообще обычаи и способы создания произведений, принятые в то или иное время⁸².

Говоря о творчестве мастеров рубежа XIII-XIV вв. Чимабуэ, Дуччо и Джотто и называя их, вслед за Вазари, первыми «лучами» Возрождения (*i primi lumi*), Панофский упоминает и Каваллини как «великого художника»⁸³, который мог бы быть учителем Джотто, но на этом его оценки заканчиваются. Вместе с тем, невероятно пронизательным кажется общее наблюдение ученого о том, что «чувство плотности и связанности, свойственное зрелому Средневековью и воспитанное архитектурой и скульптурой», в эпоху Джотто начинает «взаимодействовать с тем немногим, что уцелело от иллюзионистических традиций античности»⁸⁴. К сожалению эта мысль не получила у Панофского дальнейшего развития, поскольку, если речь шла об образной плотности вкупе с античными попытками изобразить желаемое максимально правдоподобно, то налицо попытка теоретического обоснования истоков проторенессансного

⁸¹ Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. С. 239-241, 246-247.

⁸² См., напр., Cole B. The Renaissance artist at work: from Pisano to Tizian. New York: Harper & Row Publishers, 2019; Kempers B. Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance. London: Penguin Books, 1994.

⁸³ Панофский Э. Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада. СПб: Азбука-классика, 2006. С. 104-105.

⁸⁴ Там же. С. 116-117.

искусства и формулирования его основ. И хотя у ученого встречается мысль о том, что влияние позднеантичной и раннехристианской живописи на Торрити, Каваллини и Джотто было значимым стилеобразующим фактором, на наш взгляд, это – только внешняя сторона проблемы. Тогда как в дискуссиях о происхождении Проторенессанса первостепенным является признание того, что в центре римского храмового искусства конца XIII в. была семантически насыщенная средневековая христианская композиция, а изучение материальных способов ее воплощения – уже следующий шаг⁸⁵.

С позиций сегодняшнего дня очевидно, что деятельность упомянутых ученых первой половины XX в. внесла в исследовательский процесс огромный методологический вклад и повлекла за собой дальнейшие углубленные изыскания, в том числе и искусства Проторенессанса. Формально-стилистический, иконографический, иконологический методы с момента их зарождения и до сегодняшнего дня являются опорными в искусствознании, тогда как вновь появляющиеся подходы стимулируют развитие научной мысли, меняют угол зрения и приводят к новым выводам и открытиям.

1.4. Монографии второй половины XX в.: П. Тоэска, Г. Маттиэ, П. Гетерингтон. Авторская техника и генезис стиля Каваллини

Начиная со второй половины XX в. одна за другой выходят монографии итальянских ученых Эмилио Лаваньино (1953), Энио Синдоны (1958) и Пьетро Тоэски (1959); чуть позже – практически одновременно – Гульельмо Маттиэ (1973) и Пола Гетерингтона (1974). Общей тенденцией данных работ является применение в них сравнительного метода исследования, а именно соотнесение результатов формально-стилистического анализа атрибутированных произведений Каваллини с характеристиками композиций со спорным авторством, оценка техники

⁸⁵ Подробнее о теоретических проблемах искусства Проторенессанса см. главу 4.

выполнения произведений и выявление особенностей индивидуальной манеры римского мастера.

Эмилио Лаваньино (1898-1963) так пишет о манере Каваллини: «он никогда не создавал формы, накладывая слои резко, подобно ударам топора, а аккуратно «обтачивал» перспективу за счет эффекта градиента (сфумато)». Следуя ходу этой мысли и анализируя «художественный язык» композиций в Арачели и Велабро, ученый приходит к полному отрицанию их авторства Каваллини из-за явного несходства с «языком» в Санта-Мария и Санта-Чечилия ин Трастевере, т.е. устойчивых атрибуций⁸⁶.

Данную точку зрения поддерживает и Энио Синдона в своей монографии 1958 г., однако вносит в дискуссию новый аспект и формулирует отдаленно звучащую еще у Ван Марля мысль: формирование творческой личности такого мастера как Каваллини могло сложиться только в Риме, с его богатым культурным наследием и сложнейшим симбиозом различных художественных течений. Именно в Риме, с его не отжившей античной традицией, непреходящим с IV в. присутствием византийского искусства и активными проникновениями каролингских и романских веяний, могло сформироваться уникальное видение художника. Идею Рима как форпоста западноевропейской культуры, продвигал впоследствии и Рихард Краутхаймер (1897-1994), проделавший обстоятельную масштабную работу по описанию римских памятников архитектуры разного времени⁸⁷.

Вслед за Синдоной и Пьетро Тоэска (1877-1962) в работе, опубликованной в 1959 г., признает историко-культурное значение Рима важным фактором и меняет свое мнение о доминировании Джотто в начале XIV в.: теперь он находит возможным и естественным взаимное влияние Джотто и Каваллини друг на друга. Тоэска также высказывается насчет оригинальной техники Каваллини, создавшего, по его мнению, особый тонально-цветовой «градиент», подобного которому в его время еще не было. Речь идет об уникальном способе моделировки путем

⁸⁶ Lavagnino E. Pietro Cavallini. P.61-63.

⁸⁷ Krautheimer R. Rome: profile of a city, 312-1308. Princeton: Princeton university press, 1980.

нанесения тончайших параллельных или скрещенных полос, написанных кончиком кисти, которые следуют течению формы и за счет светотени создают множество мельчайших градаций света и цвета. В такой манере, как отмечает Тоэска, были выполнены фигуры главных персонажей Страшного суда из Санта-Чечилия ин Трастевере⁸⁸.

В целом, три перечисленные монографии схожи своими осторожными и ставшими на тот момент традиционными оценками как в отношении устойчивых, так и спорных атрибуций Каваллини. Новаторскими и по-настоящему передовыми в данном ряду можно считать издания Гульельмо Маттиэ и Пола Гетерингтона, вышедшие практически одновременно в 1973 и 1974 гг., каждое из которых представляет собой прекрасный образец системной работы с наследием художника, в то же время отражающий неординарный ход исследовательской мысли.

Так, работа Гетерингтона обстоятельно аргументирована и логически выстроена, развернутое описание каждого из произведений Каваллини приводится в соответствии со следующей структурой: историографическая справка, текущее состояние памятника, актуальное экспертное мнение об атрибуции, иконографический и стилистический анализ. В двух последних разделах с целью поиска различных протографов и источников влияния производятся сравнения с памятниками текущего и предыдущего периодов, как с итальянскими, так и находящимися в других регионах христианского Востока и Запада. Появляются отсылки к наследию византийской (в части иконографических схем и моделей) и романской (близких по эмоциональному наполнению и композиционной лапидарности) традиций, а также оценивается воздействие классической и готической скульптуры на авторскую манеру Каваллини. В связи с чем снова звучит идея о ключевой роли сотрудничества с Арнольфо ди Камбио⁸⁹, мастера, синтезировавшего в своем творчестве готику и классику. В работе Гетерингтона появляются зачатки эпиграфики – нового метода, ставшего отдельной областью

⁸⁸ Toesca P. Pietro Cavallini. P. 46-58.

⁸⁹ Hetherington P. Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome. P. 24.

знания чуть позже и отразившегося в искусствоведческих исследованиях 2010-х годов⁹⁰. Суть его состоит в изучении надписей (*titulus*), традиционно сопровождающих изображения, в том числе и монументальные композиции в римских церквях⁹¹. Подобные титулы в изысканной стихотворной форме были написаны Якопо Стефанески, братом заказчика мозаичного цикла в Санта-Мария ин Трастевере, для каждой из сцен, выполненных Каваллини.

Пол Гетерингтон выдвигает и обосновывает гипотезу о смене хронологии в датах выполнении мозаик в Санта-Мария ин Трастевере и фресок в Санта-Чечилия⁹², поддержанную затем Гульельмо Маттиэ и другими учеными, но с разными вариантами датировки⁹³. Отталкиваясь от формально-стилистического анализа известных произведений Каваллини, Гетерингтон приходит к выводам о существовании определенных признаков развития собственного стиля и обнаруживает их в мозаиках Санта-Мария ин Трастевере, в частности, в самой последней, донаторской мозаике цикла. Подкрепив данные размышления результатами архивных изысканий, он датирует работы в Санта-Чечилия 1289-1293 гг., а мозаики мариологического цикла в Трастевере – 1293-1299 гг.

В том, что касается вопросов атрибуций апсидальной композиции в Сан-Джорджо ин Велабро и надгробия кардинала д'Акваспарта в Арачели, Гетерингтон не полемизирует с предшественниками и следует за Ван Марлем, Синдоной и Тоэской, отрицая авторство Каваллини и приписывая работу его ученикам или школе⁹⁴.

⁹⁰ См. работы Стефано Риччони напр. Riccioni S. *Rewriting Antiquity, Renewing Rome. The Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the Mirabilia*. // *Rome Re-Imagined: Twelfth-Century Jews, Christians and Muslims Encounter the Eternal City*. Eds. Hamilton L. Riccioni S. Leiden: Brill Publishers, 2011.

⁹¹ Так, надписи присутствовали и в каждой из сцен Сан-Паоло фуори ле Мура и во всех раннехристианских и средневековых мозаичных композициях крупных римских церквей – Санти Косьма и Дамиано, Санта-Мария Маджоре, Санта-Прасседе, Санта-Чечилия ин Трастевере, Сан-Марко и др.

⁹² Hetherington P. *Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome*. P. 14, 40, 133-134. Matthiae G. *Pietro Cavallini*. P. 88.

⁹³ Paeseler W. *Cavallini e Giotto: aspetti cronologici*. P. 35-45. Также ее придерживаются Иоахим Пешке (Poeschke J. *Per la datazione dei mosaici di Cavallini in Santa-Maria in Trastevere* // *Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza"* (19-24.05.1980) / a cura di A.M. Romanini. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. P. 432-430., и далее в монографии, вышедшей в русском переводе в 2003 г., Пешке И. *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400*. М: Белый город, 2003.), Алессандро Томеи, Валентино Паче, Серена Романо.

⁹⁴ Hetherington P. *Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome*. P. 60.

Относительно гипотезы ученичества римского мастера у Джотто позиция ученого вполне определена: «...очевидно, что он [Каваллини] на протяжении полувека был самым значительным художником-одиночкой, работавшем в Риме, и его влияние должно было быть существенным. Самым великим художником в дальнейшем был, разумеется, Джотто... и он должен был пережить мощнейшее влияние зрелого стиля Каваллини»⁹⁵.

Еще одним, безусловным новшеством этого исследования является попытка критического осмысления исчезнувшего наследия Каваллини⁹⁶. На основании сохранившихся данных (архивных записей, литературных источников) Гетерингтон дает характеристику этим произведениям и включает их в общий контекст деятельности художника, чтобы показать все возможные грани его творческого таланта. В завершающей части своей монографии ученый приводит новую (уже третью по счету после Вазари и ван Марля) хронологию работ Каваллини, которая с незначительными вариациями на сегодняшний день принимается научным большинством.

1275-1280 – Новозаветный цикл фресок в Сан-Паоло фуори ле Мура

1282-1289 – Ветхозаветный цикл фресок в Сан-Паоло фуори ле Мура

1290-1293 – фресковый цикл в Санта-Чечилия ин Трастевере

1293-1300 – мозаики Санта-Мария ин Трастевере

1303-1305 – Санта Мария ин Арачели (надгробие кардинала Акваспарта)

1296-1308 – фреска апсиды Сан-Джорджо ин Велабро

1320-е – работы в Неаполе, в Санта-Мария ин Доннареджина

1325-1330 – фасад собора Сан-Паоло фуори ле Мура

В дополнение к этому отмечается, что, вернувшись из Неаполя, с конца 1320-х гг. и до конца своей жизни, Каваллини, возможно, работал над масштабной фресковой декорацией Сан-Франческо а Рипа.

⁹⁵ Hetherington P. Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome. P. 147.

⁹⁶ Гетерингтон берет за основу записи Гиберти и Вазари и размышляет о том, какое значение в творчестве Каваллини имели его работы в Сан-Франческо а Рипа, Сан-Кризогоно, Санта-Мария ин Арачели, Санта-Чечилия и Сан-Пьетро.

Среди научных интересов Гульельмо Маттиэ (1909-1977) было изучение византийской традиции, присутствующей в Италии на протяжении многих столетий. В связи с чем, неудивительным кажется его пристальное внимание именно к вопросам византийского влияния на творчество Каваллини, и этот аспект является крайне важным для нашего исследования. Большую роль в генезисе стиля Каваллини, по мнению Маттиэ, помимо обширной «греческой» декорации крипты собора в Ананьи и фресок из Марчеллины⁹⁷ должны были сыграть росписи аббатства Гроттаферата⁹⁸, которые, в отличие от архаизировавших провинциальных форм византийского искусства, проникавших в Италию через Венецию и Пизу, несли в себе черты нового, протопалеологовского «столичного» искусства самого высокого уровня. Имеется ввиду, прежде всего, не привлечение итальянскими мастерами византийских композиционных схем, заимствованных, хотя и качественно упрощенных, а новое драматическое наполнение и живописное богатство красочной палитры⁹⁹. Безусловно, именно эти формы могли быть восприняты Каваллини в качестве образцов в период его художественного становления¹⁰⁰ в Сан-Паоло фуори ле Мура. Из других возможных следов византийского «присутствия» в римских памятниках Маттиэ упоминает капеллу Сан-Сильвестро в Санти-Куаттро Коронати и фрески папской капеллы Санта-Санкторум при Сан-Джованни ин Латерано, главной папской базилике Рима¹⁰¹. Также, представителем «новой византийской волны» можно считать и флорентийца Чимабуэ, чья работа в «столице» в конце 80-х гг. (без указания, однако, объекта) подтверждается архивными записями. Все это вместе, по мнению Маттиэ, и повлияло на «восточную» составляющую многогранной художественной личности Каваллини.

⁹⁷ Оба памятника находятся в Лацио, неподалеку от Рима, и датируются концом XII-первой половиной XIII вв.

⁹⁸ Уже в XX в. эти фрески находились в состоянии очень плохой сохранности, что не помешало, однако, Маттиэ проанализировать их иконографию и стиль.

⁹⁹ Matthiae G. Pietro Cavallini. P. 33-35.

¹⁰⁰ Фрески Гроттаферата датируются Маттиэ началом 1270-х гг.

¹⁰¹ По всей видимости, в украшении последней участвовало семейство Космати, которые, как упоминалось выше, выполнили в 1280-е гг. несколько византизирующих надгробий с готическими очертаниями в римских церквях.

В данной монографии можно найти множество сравнений мозаик Каваллини с их византийскими прототипами из разных регионов – Сопочан, Милешева, Кахрие-Джами, сицилийских памятников, таким образом основной метод этого ученого заключается в комплексном иконографическом анализе. Интересны выводы, к которым в результате приходит Маттиэ: классические основы стиля Каваллини – результат широкой эволюции византийской традиции позднекомниновского и раннепалеологовского периодов, характеризующейся новым обращением к эллинистическим основам византийского искусства. То есть, по мнению ученого, классическая античность пришла в стиль Каваллини опосредованно через Византию. Проницательны наблюдения Маттиэ и относительно техники мастера, когда он говорит о том, что Каваллини «выполнил мозаичные произведения во фресковой манере»¹⁰². Многими впоследствии было отмечено, что в мозаике никогда ранее не использовались такие тонкие цветовые градации, полутона и оттенки, призванные не только моделировать фигуры и лики, но и придавать им материалистичность, пластичность и осязаемую вещественность. А традиционная возвышенная византийская отстраненность в исполнении Каваллини обретает классические черты спокойного величия и «олимпийской торжественности», уходящие корнями в античность. Эти приметы знаменуют собой, по мнению Маттиэ, окончание эпохи Средневековья без драматического отрыва от нее, так же как это произошло, например, у Арнольфо ди Камбио, использовавшего готическое искусство в качестве связующей нити между Средневековьем и Ренессансом¹⁰³.

Говоря о композиции Страшного суда в Санта-Чечилия, Маттиэ подчеркивает её «западный характер», имея ввиду, прежде всего, рациональную ясность и пространственную «интервальность» – качества, подобные найденным в Сант-Анджело ин Формис. Большая амплитуда поисков ученого по линии Восток-Запад, широкие поиски прообразов, источников вдохновения – результат блестящего формально-стилистического и иконографического анализа. Однако искусствоведы

¹⁰² Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. Roma: Palombi, 1987-1988. P. 191.

¹⁰³ *Ibid.* P. 192.

этого периода еще не прибегают к привлечению смежных научных дисциплин, что позволило бы им смотреть на произведения более свободно и комплексно.

Гульельмо Маттиэ проводит обзор утраченных росписей в Сан-Паоло фуори ле Мура, поновленных Каваллини: он изучает их иконографию и сопоставляет раннехристианскую традицию, к которой они изначально принадлежали, с византийской. Украшения нефов базилик ветхозаветными и новозаветными сценами, размещенными в системе сдвоенных параллелей от входа к алтарю – стандартная римская программа, реализованная, помимо Сан-Паоло еще в старой базилике Сан-Пьетро и в Санта-Мария Маджоре. Она была задействована и в сицилийских храмах византийскими мозаичистами с привлечением местных мастеров. Каваллини оказался в схожей ситуации – только наоборот: он работал в византизирующей манере внутри раннехристианской иконографии, что, с точки зрения Маттиэ, стало основой сложения авторского стиля Каваллини, которую необходимо искать именно в этих циклах, где раннехристианские прообразы, основанные в свою очередь на античных формах, были основой, своеобразным «трафаретом», «ученической тетрадь» для римского мастера.

Надо сказать, что Маттиэ в своем рассуждении о росписях в Сан-Паоло отталкивался от данных масштабного исследования, проведенного в 1956 г. британским ученым Джоном Уайтом¹⁰⁴ (1924-2021), который реконструировал и описал фресковые циклы Сан-Паоло, основываясь на сохранившихся в ватиканской библиотеке акварельных рисунках XVII в.¹⁰⁵ Привлекая материалы из Кодекса Барберини, Уайт первым проанализировал стилистику отдельных сцен, а также обратил внимание на разного типа художественную разработку сюжетов при их однотипной и «статичной» иконографии¹⁰⁶. Одним из главных выводов было установление того факта, что работа над ансамблем в Сан-Паоло проводилась в несколько этапов, каждый из которых отличался новым, претерпевшим изменения

¹⁰⁴ Первые результаты были опубликованы в статье White J. Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo. // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Ed. E.H. Gombrich. No. 19, 1956, P. 84-95., а затем вышла отдельная монография.

¹⁰⁵ Метод исторической реконструкции стал широко применяться к средневековым памятникам, к нему впоследствии прибегали Ричард Краутхаймер (1980-е), Ханс Бельтинг (1990-е), Эрик Туно (2000-е) и другие авторы.

¹⁰⁶ White J. Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo. 1956. P.88.

художественным языком¹⁰⁷. Также Джон Уайт прослеживает особый римский путь развития византийской иконографии у других художников этого времени, нашедший наиболее яркое отражение в мозаиках Рузути и во фреске Каваллини «Страшный суд» в Санта-Чечилия¹⁰⁸.

Возвращаясь к монографии Маттиэ и продолжая размышлять о генезисе стиля Каваллини, особенно важным, на наш взгляд, является, как и в работе Гетерингтона, изучение Маттиэ культурного и художественного контекста рубежа XIII-XIV столетий. Как считал ученый, работавшие одновременно с Каваллини Якопо Торрити и Филиппо Рузути, которые также проявляли интерес к восточно-христианским схемам и композициям, могли повлиять на Каваллини больше, чем византийские образцы. В частности, в их композициях отчетливо наблюдается обращение к многовековому римскому художественному наследию, заключающееся, в том числе, и в частичном воспроизведении ранних римских прототипов¹⁰⁹. Говоря о Византии как об общем иконографическом и отчасти стилистическом источнике у Торрити и Каваллини, Маттиэ всячески подчеркивает «маньеристичность» первого художника, т.е. эlegantное авторское прочтение этой традиции, и новое, «неоэллинистическое» её развитие у второго¹¹⁰. Оценки ученого в отношении деятельности римской школы в целом – весьма высоки, однако он уделяет недостаточно внимания творчеству третьего ее представителя – Филиппо Рузути. Опираясь только одним памятником из его арсенала – мозаикой фасада Санта-Мария Маджоре (и то, приписывая Рузути лишь ее центральную часть) невозможно понять в полной мере творческий потенциал данного мастера по

¹⁰⁷ White J. *Art and architecture in Italy 1250-1400*. London: Yale University Press, 1993.

¹⁰⁸ Особое «авторское» готическое прочтение этой иконографии по мнению Уайта сложилось у Каваллини в результате тесного сотрудничества со скульптурой и в частности с работами Арнольфо ди Камбио.

¹⁰⁹ Так, можно признать прямое заимствование Якопо Торрити орнамента фона композиции «Коронование Богородицы» в виде спиралей аканта из фона апсидальной композиции из базилики Сан-Клементе (1140-е гг.), который, в свою очередь сложился в результате интереснейших процессов т.н. Ренессанса XII в., внешне выразившихся, в первую очередь, в обращении к раннехристианским и ранневизантийским образам. Подробнее об этом см. Riccioni S. *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: 'Exemplum' della chiesa riformata*. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2006. Об иконографии и стиле «Коронования Богородицы» Якопо Торрити см. нашу статью Голубева И.В. «Коронование Богородицы» Якопо Торрити в апсиде Санта-Мария-Маджоре (1292–1296). К вопросу о заказчиках и художниках в Риме в конце XIII века. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Государственного университета. Серия V: Проблемы истории и теории христианского искусства. 2021, № 43. С.9-25.

¹¹⁰ Подобные тенденции Маттиэ находил и в искусстве других провинциальных художественных центров, например, в Македонии. Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. P. 205.

сравнению с двумя упомянутыми выше. Очевидно, что ученый мог располагать только данными своего времени, тогда как новые открытия конца XX-начала XXI вв. позволили отыскать авторский почерк Рузути в некоторых других превосходных образцах¹¹¹, что безусловно ставит художника в один ряд с Торрити и Каваллини в части мастерства, но главное – придает еще больше веса общей массе продукции римской школы монументальной живописи этого периода.

Как можно отметить, монографические работы второй половины XX в. фокусируются на новых проблемах, среди которых главные:

- генезис персонального стиля Каваллини и особенности его авторской техники;
- поиск источников иконографии;
- характеристика историко-культурного и художественного контекста;
- определение круга мастеров и корпуса произведений римской школы, в том числе атрибутируемых Каваллини памятников.

Для ответов на эти и другие вопросы, ученые расширяют географию своих научных изысканий, варьируют и комбинируют различные методы и подходы, опираются на результаты исследовательской деятельности коллег-современников, а также предшественников.

1.5. Новый виток исследований творчества Каваллини последней трети XX в.: дальнейшее расширение проблемного поля. Научные конференции и сборники статей

В последней трети XX столетия благодаря актуализации вопросов, касающихся исторического и культурного контекста искусства Проторенессанса,

¹¹¹ В том числе в Мадонне Сан-Лука (благодаря обнаруженной подписи), во фресковом образе Бога-Отца из Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, во фресковой Мадонне из церкви Сан-Саба. Об этом художнике и его произведениях подробнее см. Romano S. Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria // *Convivium: exchanges and interactions in the arts of medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean*. 2016. Vol. 3 (2). P. 3-20.; Antellini S., Tomei A. Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale. *Catalogo della mostra* (Roma, 19 ottobre -18 novembre 2018). Milano, Silvana, 2018; Tomei A. Un nome per il Maestro di San Saba. // *Rivista d'arte*, Ser. 5. 2017. Vol. 7. P. 13-23.

процесс изучения творчества Каваллини вошел в новую фазу, в которой решающее значение имели две научные конференции, посвященные памятникам и художникам рубежа XIII-XIV вв. На одной из них, приуроченной к 700-летию предполагаемого рождения Джотто и проходившей в 1967 г. в нескольких городах – Ассизи, Падуе и Флоренции, впервые были представлены некоторые новые гипотезы относительно монументальных циклов Рима и Ассизи. Наибольший интерес вызвал доклад Вильгельма Пэзелера «Каваллини-Джотто. Хронологические аспекты»¹¹², в котором были предложены новые возможные даты рождения Каваллини (1245 г. вместо обтекаемого «середина века») и Джотто (1277 г. вместо 1267 г.), что предполагало разрыв между этими мастерами длиной в поколение и потому исключало возможность ученичества зрелого римского художника у юного флорентийца. Также впервые была высказана идея о том, что существенное влияние на стиль и технику моделирования фигур Каваллини, помимо обращения к классике и сотрудничеству с ди Камбио, могли оказать североевропейские произведения мелкой пластики, в обилии поступавшие в Рим в период понтификата Мартина V, папы французского происхождения. Кроме того, Пэзелер еще раз¹¹³ сделал попытку воссоздать историю процесса росписи житийного цикла св. Франциска из Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, более четкое определение масштаба и протяженности которого не позволяло приписывать авторство одному художнику, как часто утверждалось ранее: мастеров (или, точнее, групп мастеров под руководством главного), по его мнению, было четыре. Эту идею начнут активно развивать другие ученые уже в ближайшие последующие годы вплоть до 2000-х гг., предлагая разные варианты имен лидеров мастерских. По мнению Пэзелера авторами цикла могли быть, помимо Джотто, Чимабуэ, Каваллини и Торрити.

Итоги данной конференции в целом занимают важное место в «ассизском дискурсе»: многие докладчики предлагали включить Каваллини в число

¹¹² Paeseler W. Cavallini e Giotto: aspetti cronologici. // Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso. P. 35-44.

¹¹³ До него это сделали реставратор Тинтори и исследователь Майс. Meiss M. Tintori L. The painting of the life of St. Francis in Assisi. New York: New York University Press, 1962.

предположительно работавших там живописцев, а некоторые, в числе которых и Пэзелер, даже хотели идентифицировать его с Мастером Исаака. Однако, эти теории длительное время (до проведения в Ассизи и Риме реставрационных работ в 90-х гг. XX в.¹¹⁴), обосновывались лишь эмпирически, поскольку не могли быть в должной мере подкреплены другими аргументами, например, результатами технико-технологической экспертизы.

Еще один научный конгресс проходил в мае 1980 г. в Риме, а его материалы нашли свое текстуальное воплощение в издании 1983 г., под названием «Рим, год 1300: записи 4-х недель изучения истории римского средневекового искусства»¹¹⁵. Особое место было отведено вопросам авторства произведений Каваллини с неустойчивой атрибуцией, и среди важных докладов – «Против (и за) Пьетро Каваллини»¹¹⁶ Миклоша Бошковица и «Пьетро Каваллини» Чезаре Бранди¹¹⁷. Последний поддержал точку зрения, высказанную ранее Пэзелером и решительно исключил возможность ученичества у Джотто для римского мастера, самостоятельно работавшего над циклом фресок в Сан-Паоло уже в 1270-х гг.: стилистический анализ, проведенный Бранди приводит ученого к выводам о том, что «византийские черты, которые Каваллини *не мог бы* позаимствовать у Джотто, отличают пластицизм Каваллини от пластицизма Джотто»¹¹⁸. Далее, что касается датировки главных из сохранившихся работ мастера, Бранди признает возможность исполнения фресок в Санта-Чечилия ин Траствере ранее мозаик в Санта-Мария ин Трастевере, тем более, что он полностью соглашается с версией Гетерингтона о заказчике росписей в Санта-Чечилия – кардинале Шоле, однако считает и предложенную де Росси дату выполнения мозаик Санта-Мария (1291 г.)

¹¹⁴ Выводы по результатам реставрационных работ в Риме и Неаполе, проводимых супругами Джантомасси см. в материалах конференции Cavallini-Giotto, Roma-Assisi: proposte e aggiornamenti. Atti del Convegno, 10-11 ottobre 2001, Aula Magna Liceo T. Tasso, Roma. / a cura di Teresa Calvano. Roma: Anisa, 2002 по работам в Ассизи на рубеже XX-XXI вв. опубликованы две монографии Бруно Дзанарди, руководившего ходом реставрации, об этом подробнее см. далее в гл. 2 и 4.

¹¹⁵ Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza" (19-24.05.1980). Roma, 1983.

¹¹⁶ Boskovits M. Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini. // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza" (19-24.05.1980). P. 297-329.

¹¹⁷ Brandi C. Pietro Cavallini. // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza" (19-24.05.1980). P. 13-16.

¹¹⁸ Brandi C. Pietro Cavallini. P.14.

весьма вероятной. Он рассматривает и анализирует апсидальную мозаику Торрити в Санта-Мария Маджоре (1295 г.), и, находя общие черты с мозаиками Каваллини в части исполнения орнамента, определяет Торрити как последователя Каваллини, а не наоборот. Таким образом, мозаики в Трастевере по мнению Бранди должны были быть выполнены в промежутке с 1291 до 1295 г. Атрибуция Каваллини фрески надгробия Маттео д'Акваспарта в Санта-Мария ин Арачели находит одобрение у Бранди, однако, увидев, насколько изменилась манера мастера «в сторону сокращения светотени и затвердевания форм» к началу 1300-х гг., ученый полагает, что Каваллини должен был уже испытать на себе, как уже писал ранее Тоэска, влияние Джотто. Апсидальную роспись в Сан-Джорджо ин Велабро Бранди датирует несколько шире – в границах управления церковью кардиналом Стефанески – с 1296 по 1308 гг., а в вопросах её авторства занимает довольно неопределенную позицию¹¹⁹.

Миклош Бошковиц в своем выступлении на конференции настойчиво призывал к пересмотру всего корпуса произведений, так или иначе связанных с именем Пьетро Каваллини, с целью признания за ним авторства большинства из этих работ.¹²⁰ Отыскав множество схожих черт в различных римских памятниках, ученый приписал художнику еще две композиции в Санта-Мария ин Арачели (фреску из капеллы Савелли и мозаику из капеллы Санта-Роза), фресковую икону «Мадонна делла Боччата», находящуюся в гротах Ватикана, икону с ликом Христа из Кампосанто Тевтонико¹²¹ и некоторые работы в Кафедральном соборе в Ананьи (вотивную фреску с изображением патрона и двух святых 1324 года, а также образ «Мадонна с Младенцем и донатором» 1325 г.)¹²². Последней атрибуции отдана

¹¹⁹ «Каваллини продолжает творить фигуру в такой манере, что она противостоит фону и изолирована, подобно статуе. Таким образом, если не приписывать руке Каваллини фреску в Сан-Джорджо ин Велабро, придется признать ее продуктом его школы и свидетельством определенной значимости его стиля». Brandi C. Pietro Cavallini. P. 15.

¹²⁰ Boskovitz M. Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini. P. 297.

¹²¹ Атрибуция была предложена еще Дзери, однако широко не поддерживалась до недавних пор, когда вышла статья Серены Романо, которая выступает с весьма весомыми аргументами в пользу данной атрибуции. См. Romano. S. Il Cristo del Camposanto Teutonico. Roma circa 1300. // available at: https://www.academia.edu/19563316/Il_Cristo_del_Camposanto_Teutonico_Roma_circa_1300 (access 8.11.2023). Эту позицию А. Томеи осторожно поддержал в своей монографии 2000 г., тогда как в статье к выставке произведений рубежа XII-XIII столетий «Giotto e il Trecento», проходившей в Риме 2009 году, ученый уже был убежден в этом. Подробнее о самом памятнике см. далее в гл. 3.

¹²² Boskovitz M. Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini. P. 311-312.

целая глава в книге Бошковица «О живописи на религиозные темы XII-XV вв»¹²³. Ученый придерживался обособленных взглядов на датировку основных произведений Каваллини и не поддерживал теорию о предшествовании фресковых работ в Санта-Чечилия мозаичным из Санта-Мария ин Трастевере¹²⁴, опираясь при этом на сравнения манеры Каваллини и его современников – Торрити и Рузути¹²⁵.

По вопросу датировки мозаик мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере с отдельным докладом на конференции выступил Иоахим Пешке.¹²⁶ Его выводы позже были обобщены и представлены в рамках обширного исследования монументальной живописи Проторенессанса, переведенного на русский язык и вышедшего в свет в 2003 г.¹²⁷ Начиная с заявления о том, что «не стоит ни недооценивать, ни переоценивать» значение Рима и римской школы в становлении нового художественного языка эпохи, Пешке, хоть и называл вопрос датировки спорным, все же разделял мнение исследователей, предполагавших завершение мозаичных работ Каваллини в 1296 г. В качестве аргументов так же, как и Бошковиц, Пешке привел стилистическую взаимосвязь с мозаиками Торрити в Санта-Мария Маджоре (но с противоположным мнением о влияниях мастеров друг на друга) и росписями Джотто¹²⁸ в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Проводя параллели с работами в Ассизи и сравнивая лики апостолов из Страшного суда в Санта-Чечилия с ликами фресок Мастера Исаака в Сан-Франческо, а также элементы иллюзорной архитектуры обоих памятников, Пешке предложил считать фрески в Ассизи выполненными раньше всех римских работ Каваллини¹²⁹, а затем датировал мозаики в Трастевере 1296 г., а фрески 1300 г.¹³⁰ С этим впоследствии

¹²³ Boscovitz M. Immagini da meditare : Ricerche su dipinti di tema religioso nel s. XII-XV. Milano: Vita e pensiero, 1994.

¹²⁴ Boskovitz M. Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini. P. 298. Так, он датирует мозаики 1291-м г., а фрески – первой половиной 1290-х.

¹²⁵ В сложной полемике с самим собой Бошковиц приходит к выводам, что мозаики Каваллини повлияли на стиль Торрити, выполнившего свои марианские сцены в Санта-Мария Маджоре в 1295-1296 гг.

¹²⁶ Poeschke J. Per la datazione dei mosaici di Cavallini in Santa-Maria in Trastevere // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medievale di Roma "La Sapienza" (19-24.05.1980). P. 423-432.

¹²⁷ Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. М: «Белый город», 2003.

¹²⁸ Имеется в виду авторство житийного цикла Св. Франциска. Вопросы участия Джотто в росписях Ассизи будут рассмотрены далее в гл. 4.

¹²⁹ Такое же ровно предположение высказывал несколькими годами раньше В. Пэзелер, в докладе конференции, приуроченной к столетию со дня рождения Джотто», о чем говорилось выше.

¹³⁰ Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. P. 173.

будут активно спорить Алессандро Парронки, Алессандро Томеи, Пьерлуиджи Леоне де Кастрис и другие ученые.

Продолжая разговор о научной конференции «Рим год 1300», необходимо упомянуть и о разработках ведущего итальянского специалиста по искусству Средневековья Серены Романо, чья рецензия на доклады данной конференции появилась в итальянской периодике в 1984 г.¹³¹ Чуть позже, по итогам изучения архивных материалов, ею была опубликована статья с новыми фактами и выводами относительно датировки фресковой росписи базилики Санта-Чечилия ин Трастевере¹³². Несколько лет Серена Романо продолжала архивные поиски и занималась проблемой деятельности школы Каваллини между Лацио и Кампаньей с целью определить каким образом распространялось влияние искусства мастера на следующее поколение художников, работавших в центре и на юге Италии. Итоги этих и других исследований вошли позднее в масштабное многотомное энциклопедическое издание 2000-х гг.¹³³

Идею влияния готической скульптуры и византийской традиции на искусство Рима конца XIII в. продвигал в своих публикациях разного времени Йенс Воллесен. Результаты научных изысканий, появлявшиеся в периодике, завершились выпуском объединенного исследования римских памятников дученто¹³⁴. В 1980-е, на упомянутой конференции, Воллесен вводит в дискуссию о новаторстве Каваллини необычный аспект. Он уходит от противопоставления Каваллини-Джотто и предлагает новую оппозицию – Каваллини-Торрити, также рассматривая ее с точки зрения «консервативности-прогрессивности». Так, по его мнению, Каваллини не были отданы самые крупные и важные папские заказы конца XIII столетия исключительно ввиду его «прогрессивности», а именно новаторского прочтения византийской традиции. Якопо Торрити, напротив, был художником, чья манера больше отвечала консервативным вкусам понтификов.

¹³¹ Romano S. Recensione a "Roma anno 1300". // Storia dell'arte. Nr. 52, 1984.

¹³² Romano S. Alcuni fatti e qualche ipotesi su Santa Cecilia in Trastevere. // Arte medievale, Serie 2,2. 1988. Nr. 1. P. 105-120.

¹³³ Pittura medievale a Roma: 321-1431. / a cura di Romano S. Andaloro M. Volume 5. Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287. Milano: Jaca Book, 2012. Volume 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. Milano: Jaca Book, 2017.

¹³⁴ Wollesen J. Pictures and reality. Monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300. New York: Peter Lang, 1998.

Таким образом, можно отметить, что в последней четверти XX в. мнения исследователей в отношении Каваллини некоторым образом «радикализировались»: были предложены новые датировки и выдвинуты смелые гипотезы об атрибуции, проблема «сотворчества» и влияний рассмотрена под разными, порой неожиданными, углами зрения, а круг ученых, интересующихся творчеством Каваллини и римской школы, значительно расширился: к исследованиям подключились как медиевисты, так и византинисты. Еще одним важным с точки зрения сегодняшнего дня историографическим дополнением представляется попытка включения в корпус работ римского мастера икон – оглавных изображений Христа из Кампосанто Тевтонико и Палаццо Венеция: до этого Каваллини рассматривался исключительно как художник-монументалист, тогда как изучение иконописных образов открыло миру новую грань его таланта.

1.6. Расширение границ и технических возможностей исследования: реставрационная деятельность. Изучение института патроната и связанные с этим новые подходы к атрибуции

В конце XX в. во многих архитектурных памятниках центральной Италии, в том числе в Санта-Мария ин Трастевере, Санта-Чечилия ин Трастевере и в Сан-Франческо в Ассизи произошли значительные реставрационные работы, и почти сразу были опубликованы их результаты, зафиксировавшие характер произведенных вмешательств, и, как следствие, предлагавшие новые гипотезы относительно датировок и атрибуций их декоративной программы¹³⁵. С максимальной возможной точностью было установлено, что работа распределялась не только по нормо-дням, «джорнатам» (от *giorno*, день, итал.), но и по исполнителям. Путем сопоставления различной манеры письма, таких живописцев, а точнее их групп, реставраторами было выявлено несколько. Почти наверняка

¹³⁵ Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. Todi: Ediart, 1996; Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. Roma: Palombi, 1987; Zanardi B. Zeri F. Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi. Milano: Skira, 1996.

организация процесса и самая важная часть росписи, а именно моделировка ликов, были доверены самым опытным и технически подготовленным художникам. Этот главный мастер или *capo maestro*, скорее всего, был не только руководителем артели живописцев разного уровня, работавших на объекте, и писавших, согласно средневековой традиции другие фрагменты – руки, архитектуру, фоны, орнаменты, но и автором-проектировщиком всей сцены.

Принятие в научный дискурс положения об артельной работе над заказом сразу же обнаружило новую проблему, а именно: в результате окончательного отказа от приписывания авторства одному художнику, появляются очевидные, связанные с этим, трудности в различении манеры разных мастеров, и, как следствие, большие сложности в установлении стилистической преемственности не только у отдельных живописцев, но и целых школ. Дискуссии на этот счет ведутся и по сей день и насыщают проблемное поле новыми вопросами.

Второе направление новых научных разработок этого периода времени лежит в плоскости социальной истории искусства. Уже может считаться полностью доказанной гипотеза об определяющей роли отдельных римских понтификов и кардиналов, инициировавших обновление монументального декора всего центрального региона Италии в конце XIII в. Такой подход дает возможность довольно точно определить временные границы создания ключевых памятников эпохи и успешно работает наряду с традиционными искусствоведческими методами. Из флорентийских ученых, фокусировавших внимание на вопросах патроната необходимо отметить Агостино Паравичини Бальяни¹³⁶, но в отношении интересующих нас памятников апогеем данного рода исследований можно считать работу Джулиана Гарднера «Римский котел. Художественный патронат и папство»¹³⁷, в которой он суммировал данные обо всех крупных «комиссиях»

¹³⁶ См. Например Paravicini Bagliani A. Il papato nel secolo XIII: cent'anni di bibliografia (1875-2009). Firenze: Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2010

¹³⁷ Gardner J. The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304. – München: Hirmer, 2013. Также у этого ученого см. несколько работ по данной теме: Gardner J. Patrons, painters and saints. Aldershot Hampshire: Variorum, 1993, Gardner J. Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

итальянского дученто. Гарднером и другими учеными¹³⁸ были выявлены и определены устойчивые связи по линии «заказчик-художник» между главными мастерами Центральной Италии (среди которых: Якопо Торрити, основными клиентами которого были папа Николай IV и руководители францисканского ордена, Филиппо Рузути, активно сотрудничавший с семейством Колонна, а затем ставший придворным художником французского короля, Пьетро Каваллини, работавший на семейства Стефанески и Орсини, а также на францисканский орден и неаполитанский двор, Джотто, выполнивший заказы для папы Бонифация VIII и его «правой руки» кардинала Якопо Стефанески) и множеством церковных и светских заказчиков. Такой подход существенно дополнил аргументацию в вопросах атрибуций: ведь если достоверно известен заказчик, а данные о художнике требуют уточнения, то при сомнениях в пользу того или иного мастера, можно сделать выбор, отталкиваясь от предпочтений заказчика.

Оба этих подхода нельзя назвать методами искусствоведения в строгом смысле слова, но они свидетельствуют об активном привлечении смежных дисциплин к исследовательскому процессу в конце XX столетия. Также можно отметить, что в

¹³⁸ Данный подход, например, стал опорным в аргументации о датировке циклов в Ассизи у американских ученых Купера и Робсон. См. Cooper D., Robson J. *The making of Assisi*. London: Yale University Press, 2013. Также по вопросам патроната см. Bourdoux L. *The Franciscans and Art patronage in Late Medieval Italy*. Cambridge: Cambridge university press, 2005; Carocci S. *Il nepotismo nel medioevo: Papi, cardinali e famiglie nobili*. Roma: Viella, 1999, Franchi A. *Nicolaus papa IV 1288-1292 (Girolamo d'Ascoli)*. Ascoli, Piceno: Porziuncola, 1990. Goldthwaite R.A. *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*. London: John Hopkins University Press, 1995; Kinney D. *Patronage of Art and Architecture*. // *Pope Innocent II (1130-43): the World vs. the City*. Eds. J. Doran and D. J. Smith. London and New York: Routledge, 2016. P. 353-388; Krautheimer R. *Three Christian capitals: Topography and politics*. Berkeley: University of California press, 1983; *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*. / a cura di Mario D'Onofrio. Roma: Viella, 2016; *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*. / Eds. F.W. Kent and P. Simons. Canberra, 1987; *Patronage in the Renaissance Italy*. / Eds. G. Fitchlytle and S. Orgel. Princeton, 1981. Конкретно по Каваллини см.: Paniccia C. *Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in imagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine/Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni*. A cura di E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli Roma: Gangemi Editore, 2016. P. 44-56; Ragonieri G. *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi a Trastevere* // *Annali della Scuola Superiore di Pisa, Serie III, Vol. 11, No. 2*. 1981. P. 447-467; Pavan P. *A proposito di un documento utilizzato per la cronologia di Pietro Cavallini: il testamento di Matteo Orso di Napoleone di Giangaetano Orsini (12 gennaio 1279)*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, Roma, 2008 P. 367-388.

последней четверти XX в. возрос интерес к литургическому¹³⁹ и богословскому¹⁴⁰ аспектам изучения христианских произведений искусства, и эти темы чрезвычайно востребованы и сегодня.

1.7. Монографии новейшего времени: обобщение исследовательского опыта. П. Леоне Де Кастрис, А. Парронки, А. Томеи

Последние из вышедших в свет монографий по Каваллини написаны соответственно Алессандро Парронки, Алессандро Томеи и Пьерлуиджи Леоне де Кастрисом¹⁴¹.

Парронки относится к числу ученых, приписывающих Каваллини самый большой перечень работ – в Риме, Неаполе, Ассизи, Флоренции. В известной степени его можно назвать самым оригинальным, поскольку в широте своих атрибуций он зашел дальше всех, объединив в одну творческую личность Пьетро Каваллини и Мастера Святой Чечилии, одного из предполагаемых авторов житийного цикла св. Франциска в Ассизи. Также он поддержал высказанную еще Вазари идею о возможном авторстве Каваллини нескольких произведений во Флоренции (однако не тех, что предлагал Вазари), указывая на то, что флорентийский период мог бы заполнить трех- или четырехлетний пробел в творческой истории художника (с 1300 г., в Ассизи, где мастер, по мнению Парронки, был помощником и учеником более молодого Джотто, до 1304 г. –

¹³⁹ В рамках данного подхода наиболее значимыми являются работы американской исследовательницы Дэйл Кинни (напр., см. Kinney D. The Apse Mosaic of S. Maria in Trastevere. // *Reading Medieval Images*, University of Michigan, 2002. P.19-26; Kinney D. Communication in A Visual Mode: Papal Apse Mosaics. // *Journal of Medieval History*. 2018 Vol. 44. №3. P. 311-332, а также Х.Кесслера (напр. Kessler H.L., Zacharias J. Rome 1300: On the path of the pilgrim. London: Yale university press, 2000), Энрико Парлато (Parlato E. La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum. // *Il volto di Cristo*. A cura di G. Morello, G. Wolf, Milano, 2000. P. 51-52), У.Тронцо (Tronzo W. Between Icon and monumental decoration of a church. // *Icon*. Baltimore: Walters Art Gallery, 1988. P. 36-47).

¹⁴⁰ Важнейшими исследованиями этого характера в отношении Каваллини можно считать следующие: Aronberg Lavin M. Cavallini in Apse Sta Maria Trastevere // *Artibus et Historiae*, 2016. № 73. P. 9-54. в принципе по искусству данного периода см. Boscovitz M. Immagini da meditare: Ricerche su dipinti di tema religioso nel s. XII-XV Milano: Vita e pensiero, 1994; Brenk B. The Apse, the Image and the Icon: an Historical Perspective of the Apse as a Space for Images. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010; Iacobini A. Il mosaico in Italia dall'IX all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia. // *L'arte medievale nel contesto (300-1300) funzioni, iconografia, tecniche*. a cura di Paolo Piva. Milano: Jaca Book, 2006. P. 463-500; *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions*. Ed. W. Tronzo. Bologna: Nuova Alfa, 1989.

¹⁴¹ Parronchi A. "discepolo di Giotto". 1994. Tomei A. Pietro Cavallini. 2000. Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. 2013.

начала неаполитанского путешествия Каваллини, подтвержденного документально)¹⁴².

В доказательную базу было положено, помимо стилистического анализа, следующее общее умозаключение: в данный исторический момент в Италии не могло существовать много художников такого высокого уровня, а все крупные строительные работы и мастера того времени были так или иначе связаны друг с другом и друг на друга влияли. Подводя под эту аргументацию немногочисленные известные факты, Парронки предполагает, что сам Каваллини на раннем этапе мог подвергнуться влиянию Чимабуэ, когда тот находился в Риме в 1272 г., однако, после 1300 г. (даты выполнения, по одной из гипотез, совместно с Джотто, мозаики «Навичелла» в старом римском Сан-Пьетро) стиль Каваллини претерпевает существенные изменения, заметные уже в неаполитанских памятниках, а затем и вновь в Риме. Парронки относит к «джоттовской манере» несколько из числа недавно предложенных атрибуций Каваллини: икону Спасителя из Кампосанто Тевтонико, фресковую «Мадонну делла Боччата» из Ватиканских гротов и еще один иконный лик Христа из Музея Палаццо Венеции в Риме¹⁴³. По вопросу датировки мозаик и фресок за Тибром, Парронки придерживается доминирующей к этому времени точки зрения о более ранней дате выполнения росписей в Санта-Чечилия. Он соглашается с теми, кто полагает, что в своих марианских мозаиках Каваллини выглядит более опытным художником, которому лучше удаются пространственные построения и психологическая трактовка сюжетов¹⁴⁴. Ученый уделяет внимание и некоторым общим вопросам, касающимся искусства позднего Средневековья, и, в частности, признает очевидное: поскольку над фресковыми и мозаичными циклами всегда работало несколько мастеров, манеру каждого из них бывает довольно сложно вычленивать. Таким образом, к концу XX в. начинают

¹⁴² Parronchi A. "discepolo di Giotto". P. 23.

¹⁴³ Атрибуция предложена Маттиэ в 1974 году, позднее выхода монографии «Пьетро Каваллини».

¹⁴⁴ Где, по его мнению, «наблюдается первый, более возвышенный этап творчества, в то время как в историях Марии в Санта-Мария ин Трастевере фигуры хоть и выглядят жесткими, но архитектурные детали, лежащие в основе сцен, уже несут на себе отпечаток влияния Джотто. Parronchi A. "discepolo di Giotto". P.21.

активно обсуждать возможное участие в монументальных творениях Каваллини его помощников или учеников.

Данная теория наиболее полно была аргументирована Алессандро Томеи в монографии, увидевшей свет в 2000 г. В ней автор сопоставляет фигуры и лики праведников из левой нижней части фрески Страшный суд и фрески Сон Иакова с работами в Ассизи, но приходит к совершенно противоположным, чем Парронки выводам. Он считает, что художник, работавший в Санта-Чечилия ин Трастевере, впоследствии (в 1294-1296 гг.) находился на подряде в Ассизи, склоняясь, таким образом, к более ранней датировке росписи Санта-Чечилия – 1293 г.¹⁴⁵, в пользу которой, по мнению ученого, говорит и простая логика: резной хрупкий киворий Арнольфо не могли установить в не подготовленном для этого помещении, где грязные работы велись полным ходом или только начинались¹⁴⁶. Что касается мозаик мариологического цикла, то «это произведение разумнее расположить на более раннем этапе художественного пути мастера, до работ в Санта-Чечилия ин Трастевере»¹⁴⁷. Как можно убедиться, вопрос о том, какое из этих произведений Каваллини появилось раньше, а какое позже, всегда становился краеугольным камнем любой дискуссии об атрибуциях. На наш взгляд, на сегодняшний день, для разрешения «проблемы Каваллини» это не является настолько важным предметом для спора, как, например, участие в работе помощников или деятельность мастера и его круга за пределами традиционно установленной географии его влияния – Рима, Ассизи и Неаполя.

Томеи уделяет большое внимание атрибуциям, однако делает выводы с большой осторожностью (по сравнению, к примеру, с Бошковицем и Парронки). Так, и в апсиде Сан-Джорджо ин Велабро, и в мозаике Сан-Кризогоно (которую он относит к более раннему этапу творчества художника – даже до мозаик в Санта-

¹⁴⁵ Tomei A. Pietro Cavallini. P. 20, 60-62.

¹⁴⁶ К такому же умозаключению ранее Томеи пришла Анжиола Мария Романини в полемике по поводу личности Мастера Исаака, активизировавшейся в 80-х гг. Подробнее см. Romanini A. M. Arnolfo all'origine di giotto: l' enigma del Maestro di Isacco. // Storia dell'arte . Roma, 1989 №65. P. 5-26.

¹⁴⁷ Мозаики кажутся Томеи лишенными того «явного готического ритма, который присутствует в Санта Чечилия и который ознаменует собой решающий переломный момент не только творчества Каваллини, но и общей эволюции римской живописи конца века». Tomei A. Pietro Cavallini. P. 51.

Мария ин Трастевере), а также и во фреске надгробия кардинала д'Акваспарта из Санта-Мария ин Арачели Томеи усматривает приметы стиля Каваллини, однако, оппонируя Бошковицу и Парронки, приписывает «Мадонну делла Боччата» и иконы с ликом Христа из Кампосанто Тевтонико и Музея дель Палаццо в Венеции последователям художника¹⁴⁸.

Авторство мозаики в Сан-Кризогоно признает за Каваллини и Пьерлуиджи Леоне де Кастрис, и также как и Томеи, считает ее произведением «раннего Каваллини»¹⁴⁹. Свою монографию 2013 г. де Кастрис посвятил большей частью атрибуциям неаполитанских произведений римского мастера¹⁵⁰, но не смог пройти мимо основных проблемных моментов, касающихся «столичных» памятников. Ученый подчеркивает отмеченную ранее Томеи стилистическую общность в изображении готических архитектурных элементов во фресках Санта-Чечилия, которую связывают с влиянием Джотто и Мастера Исаака, но видит в этом новшестве ведущую роль римского мастера, а не флорентийского. Что касается остальных произведений Каваллини, то атрибуции апсиды в Сан-Джорджо ин Велабро, фресковых композиций Санта-Мария ин Арачели, иконы Мадонны делла Боччата, Лика Христа из Кампосанто Тевтонико приобретают в монографии де Кастриса дополнительные и очень убедительные аргументы.¹⁵¹ Новое в историографии – причисление к списку работ Каваллини Ангела с фасада Сан-Паоло фуори ле Мура (гипотеза, выдвигавшаяся еще в начале XX в. ван Марлем и Тоэской), основанное на сравнении лика этого ангела и св. Франциска из фрески надгробия кардинала д'Акваспарта в Арачели.

Все перечисленные монографии 2000-х гг. отличает, в первую очередь, тщательно проработанная историография, включающая обширный

¹⁴⁸ Tomei A. Pietro Cavallini. P.103-104, 112, 142-143,144-145.

¹⁴⁹ «Смелость произведения и ошибки пропорций и перспективы в церковной группе и в ракурсе трона заставили думать, что она более древняя, чем те, которые датируются восьмидесятыми годами, и римскими памятниками с возможным участием или влиянием Чимабуэ, например фресками в Санта-Санкторум (под протекцией папы Николая III (1277-80)». Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 37.

¹⁵⁰ Важно отметить, что до него, настолько подробно к этому вопросу обращалась лишь И.М. Филд в своей работе 1953 г. См. Field I. M. Pietro Cavallini and his school. A study in style and iconography of the frescoes in Rome and Naples. University of Wisconsin, 1953.

¹⁵¹ Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 36-41.

библиографический справочник. Ученые не приступают к собственному анализу иконографии и стиля, не изложив главных существующих на момент публикации точек зрения и не проведя обзора всего доступного исследовательского материала. Второй отличительной чертой этих изданий является качественная иллюстративная база, созданная с использованием специальной техники для съемки и новых технологических возможностей печати. Поиск схожих элементов в произведениях искусства ведется под самым пристальным взглядом: на фото с максимальным приближением и разрешением. Также, в этих публикациях впервые представлены снимки документов из архивных источников, такие как зарисовки утраченных фресок Сан-Паоло фуори ле Мура в Кодексе Барберини или памятники книжной миниатюры из Ватиканской библиотеки, что наглядно дополняет общую картину наследия Пьетро Каваллини и дает историко-культурный контекст.

1.8. Актуализация «проблемы Каваллини» в начале XXI в.: новые открытия, гипотезы и реконструкции

Последними крупными исследованиями, посвященными творчеству римского мастера и его современников, стали издания: «Арачели. Найденные фрески» Томмазо Стринати¹⁵² и «Джотто и Пьетро Каваллини: вопросы о фресках в Ассизи и о средневековом подряде по выполнению росписей» Бруно Дзанарди¹⁵³. Благодаря двум этим книгам произошло большое воодушевление в дискуссии об атрибуциях. Их авторы выдвинули свежие гипотезы, основываясь на данных, полученных в результате технического анализа стен, штукатурки и слоев краски. Средневековый способ разделения поверхности «картины» на дневные нормы (*giornate*), использовавшийся сначала в мозаичном искусстве, а затем и во фресковой живописи, был ими изучен досконально, что дало возможность подсчитать количество таких «дворов» для выполнения каждой сцены и, в зависимости от сезона, череды календарных праздников, возможности устройства

¹⁵² Strinati T. Aracoeli. Gli affreschi ritrovati. Milano: Skira, 2004.

¹⁵³ Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medieval di pittura a fresco. Milano: Skira, 2000.

многоярусных строительных лесов для одновременной работы нескольких мастеров и других факторов, установить сроки выполнения работ и вновь пересмотреть ставшие уже традиционными датировки.

Результаты разнообразных технико-технологических исследований были представлены на двух последних конференциях начала XXI в. в виде нескольких важнейших докладов, в которых было озвучено много ярких идей. Из них стоит отметить сообщения Алессандро Томеи (относительно «противопоставления» Джотто и Каваллини), Томмазо Стринати (о фреске в Арачели), Карло и Донателлы Джантомасси (о реставрационных работах в Санта-Чечилия и Ассизи) на конференции «Каваллини-Джотто. Предложения и дополнения», прошедшей в 2001 г. в Риме¹⁵⁴, а также доклады Франка Токера об Арнольфо ди Камбио и становлении художественной идентичности мастеров позднего средневековья и Серены Романо о новых версиях в отношении личности Мастера Исаака – художника, чье имя связывают с зарождением искусства Проторенессанса на флорентийской международной конференции «Мгновение Арнольфо» 2005 г.¹⁵⁵

Западная историография творчества Пьетро Каваллини и его современников включает еще и большое количество статей, выпущенных в периодических изданиях Италии, Франции, Великобритании. Осветить их все в данной работе не представляется возможным, тем более, что их список постоянно пополняется, но надо подчеркнуть, что самые важные гипотезы, появившись в периодике, зачастую находили затем отражение в сборниках и монографиях, о которых рассказано выше.

1.9. Российские искусствоведы о Пьетро Каваллини: Б.Р. Виппер, В.Н.

Лазарев, М.В. Алпатов

¹⁵⁴ Cavallini-Giotto, Roma-Assisi: proposte e aggiornamenti. Atti del Convegno, 10-11 ottobre 2001, Aula Magna Liceo T. Tasso, Roma / a cura di Teresa Calvano. Roma: Anisa, 2002.

¹⁵⁵ Материалы ее были опубликованы в 2009 г. См. Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005) / ed. by D. Friedman, J. Gardner, M. Haines. Florence: Leo S. Olschki, 2009.

В отечественном искусствознании изучение творчества Каваллини до 1990-х годов было затруднено: сами памятники и результаты научных исследований западных коллег почти не были доступны. Проблема Каваллини в России упоминалась (и то далеко не всегда) в обзорных трудах, в рамках образовательного процесса, освещающего вопросы культуры и искусства рубежа XIII-XIV вв. Точка зрения российских ученых относительно роли Пьетро Каваллини в истории итальянской живописи складывалась уже после основных западных публикаций XX столетия. Тем ценнее и весомее выглядят те немногие опубликованные работы. Ярчайшие умы русской науки об искусстве средних веков и Ренессанса прошлого века – Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев, М.В. Алпатов – не могли обойти своим вниманием жизнь и творчество Пьетро Каваллини, они были единомышленны в понимании самостоятельности и новаторства художника, его роли в разработке оригинальных технических приемов и художественного языка своего времени.

В обширном исследовании «История византийской живописи»¹⁵⁶ (в первой редакции 1948-1949 гг.) в разделе «XIII век. Италия: Рим и Флоренция» В.Н. Лазарев признает за «революционными новаторами XIII в. Каваллини и Джотто» особый путь, происходящий не от византийских греческих и не от локальных римских традиций¹⁵⁷.

В 1956 г. увидела свет другая работа В.Н. Лазарева – «Происхождение итальянского Возрождения»¹⁵⁸. Еще в предисловии к этому изданию ученый ставит двух мастеров – основоположников проторенессансного движения в живописи – Каваллини и Джотто на один пьедестал. Подобно Энио Синдоне, В.Н. Лазарев проводит историко-культурный обзор предпосылок сложения собственного стиля Каваллини. Он исходит из мысли о тесном сплетении на территории Италии XIII в. господствующих в этот период романских течений, античных традиций и привнесенных извне византийских и готических влияний. Византия, по мнению

¹⁵⁶ Лазарев В.Н. История Византийской живописи. Т. 1-2. М: Искусство, 1986.

¹⁵⁷ «И когда они создали свой индивидуальный стиль, определивший весь дальнейший ход развития итальянского искусства, это означало конец византийской экспансии в Италии». Лазарев В.Н. История Византийской живописи. Т. 2. С. 153.

¹⁵⁸ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1 Искусство Проторенессанса. М: Издательство Академии Наук СССР, 1956.

В.Н. Лазарева, дала итальянцам иконографию, романика – «идеалистическую подоснову», готика – новые конструктивные приемы, античность позволила ощутить близость к природной гармонии – пропорциям, а также напомнила о себе успешно разработанными в античной пластике приемами светотеневой моделировки.¹⁵⁹

Рассуждая о манере Каваллини, В.Н. Лазарев опирается на западные литературные источники, из чего следует, что в первой половине XX в. ситуация с научным обменом была весьма неплохой, и ученый располагал некоторой информацией. В сносках и непосредственно на страницах книги присутствуют отзывы о работах Эрманина, Ван Марля, Вентури, Пэзелера, Тоэски, Лаваньино, Лотропа, Бусуйочеану и других авторов. Уделено внимание публикациям в периодической западной печати, как например статье Мазера, с краткой (и негативной) оценкой теории последнего о личности Мастера Исаака.¹⁶⁰

Считая Каваллини ровесником (и даже называя его «приятелем») Арнольфо ди Камбио, В.Н. Лазарев предполагает, что римский художник должен был испытать мощнейшее влияние этого скульптора. Во-первых, благодаря их тесному взаимодействию в двух базиликах, где они одновременно работали (Сан-Паоло фуори ле Мура и Санта-Чечилия ин Трастевере). А во-вторых, потому что пластичность и рельеф произведений Арнольфо строились, в основном, на античных традициях, которых сам Каваллини, будучи римлянином, был не чужд.¹⁶¹ «Раннехристианские росписи и мозаики ознакомили их [итальянцев] с системой античной перспективы. Используя последнюю, они поставили себе задачей создать для объемной фигуры реальное пространственное окружение. И как раз в произведениях Каваллини, проявившего особую восприимчивость к наследию раннехристианского искусства, эта задача впервые была решена»,¹⁶² пишет В.Н.

¹⁵⁹ Там же. С. 60.

¹⁶⁰ Мазер выступал с гипотезой о признании авторства Гаддо Гадди в работах в Ассизи, ранее известных как работы Мастера Исаака. Параллельно Мазер приписывал Гадди множество работ в Риме. Mather F.J. The Isaac Master; a reconstruction of the work of Gaddo Gaddi. Princeton, Princeton University Press; London, H. Milford, Oxford University Press, 1932.

¹⁶¹ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1 Искусство Проторенессанса. С. 104-105.

¹⁶² Там же. С. 65

Лазарев. Как считал ученый, под влиянием самого мастера находились и Рузути, и Торрити, и второе поколение семьи Космати (мнение – прямо противоположное точке зрения Кавалькелле, который видел Каваллини выходцем из школы Космати, о чем говорилось выше), и мастер св. Чечилии, и даже «юный Джотто»¹⁶³.

Датировки и атрибуции произведений Каваллини предлагаются В.Н.Лазаревым в весьма сдержанном и традиционном для Запада того времени ключе: мозаики Санта-Мария ин Трастевере и фрески Санта-Чечилия были выполнены, соответственно, в 1291 и 1293 гг., авторство фрескового оформления надгробия д'Акваспарта в Арачели не поддерживается, фреска Сан-Джорджо ин Велабро, вслед за многими зарубежными учеными, приписывается лично мастеру с датировкой 1296 г. В.Н. Лазарев довольно осторожно относится к атрибуции мозаики в Сан-Кризогоно, лишь перечисляя сторонников и противников теории об авторстве Каваллини и занимая нейтральную позицию.

Работу, посвященную искусству Италии «эпохи Данте и Джотто» и написанную в качестве докторской диссертации, М.В. Алпатов выпустил в 1939 г.¹⁶⁴ На тот момент многие западные исследования еще не были опубликованы: например, серьезные монографии середины века и такие работы, как исследование Джона Уайта (1956)¹⁶⁵, посвященные утраченному фресковому ансамблю в Сан-Паоло фуори ле Мура.

Тем не менее, М.В. Алпатов, опираясь на существующие и доступные для изучения работы, а также делая собственные наблюдения, приходит к достаточно определенным выводам. Во-первых, к пониманию ведущей роли Рима в становлении нового художественного языка, основанного на воспринятых из раннехристианского искусства «античных реминисценциях, которых были лишены несколько засушенные догматической суровостью живописные образы Византии». Во-вторых, к мысли о том, что именно «античные живописные навыки», которые «несмотря на восточные влияния, тлели смутным воспоминанием в сознании

¹⁶³ Там же. С. 109.

¹⁶⁴ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М-Л: Искусство, 1939.

¹⁶⁵ White J. Cavallini and the lost frescoes of San Paolo. // Journal of Warburg and Courland institutes. Vol. 19. 1956. P. 84-95.

римских мастеров всего первого тысячелетия», легли в основу творческих поисков Пьетро Каваллини¹⁶⁶. Не смотря на осведомленность о Каваллини и понимание значимости вопроса о нем, книга М.В.Алпатова остается одним из самых крупных монументов Джотто. Происхождение Проторенессанса и Ренессанса Алпатов мыслил в связи с особенностями культуры средневековой Флоренции. Его взгляд на искусство был обусловлен историко-социологически. Он считал, что демократическая, торговая Флоренция, а не церковный Рим – прародительница Ренессанса.

Объемный труд в двух томах «Итальянский Ренессанс» Б.Р. Виппера увидел свет в 1977 г.¹⁶⁷ В четвертой главе первого тома, посвященной живописи дученто и треченто, ученый определяет источники возникновения «самобытного итальянского» стиля, среди которых называет устойчивое господство византийской схемы, влияние древнехристианских традиций и усиливающееся проникновение северных готических элементов. Из трех «выдающихся римских художников дученто» – Якопо Торрити, Филиппо Рузути и Пьетро Каваллини – последнему отводится главенствующая роль. По мнению Виппера, в своем творчестве Пьетро Каваллини, при общем господстве византийской иконографической схемы, возвращается к позднеантичным приемам перспективы, к большей логичности пространственного построения, к усиленной пластической моделировке фигур¹⁶⁸. Ученый, не располагая в достаточной мере данными новейших исследований европейских коллег относительно произведений Каваллини, считает фрески из Санта-Чечилия последним шагом художественного развития римского мастера. Отмечая новаторство живописных приемов (в первую очередь, применение светотеневой моделировки), нашедшее отражение в Страшном суде, ученый утверждает, что именно этой работой Каваллини заложил весь последующий вектор развития итальянской живописи, начиная уже с Джотто.

¹⁶⁶ Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. С. 104.

¹⁶⁷ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Т.1. М: Искусство, 1977.

¹⁶⁸ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Т.1. С. 41-42.

Искусство Джотто, без сомнений, «сложилось под впечатлением мозаик и фресок Каваллини и вообще римской школы»¹⁶⁹.

Возможность обратного влияния Джотто, а также флорентийской и сиенской школ на Каваллини видится исследователем в поздних работах римского мастера в Неаполе, однако «при всем желании усвоить принципы нового драматического повествования, Каваллини остается верен типическому, плоскостному, орнаментальному византийскому стилю»¹⁷⁰.

Оценка творческой деятельности Каваллини была дана и в некоторых отечественных учебниках. Так, Ц.Г. Нессельштраус, в главе, посвященной искусству Италии, называет римского художника одним из «крупнейших мастеров Проторенессанса» в «сферу влияния которого были вовлечены многие художники Рима и других городов Италии». Аргументируя свой тезис, Ц.Г. Нессельштраус говорит о том, что заслуги Каваллини складываются из нескольких новаторских достижений: возрождения в итальянском искусстве воспринятой художником из раннехристианских и позднеантичных памятников традиции «повествовательной монументальной живописи»; свободного использования в рамках византийской живописной схемы приемов античной перспективы; переработки принципов изображения фигур и объектов от плоскостного типа к объемному, в первую очередь, с помощью светотеневой моделировки.¹⁷¹

Отметим, что отечественная наука никак не продвинулась в изучении вопросов, связанных с именем Пьетро Каваллини с середины прошлого века, тогда как таким крупным фигурам Проторенессанса как Чимабуэ, Джотто и Дуччо были посвящены многочисленные статьи. На сегодняшний день рассмотрение творчества этих художников в отрыве от достижений римской школы рубежа XIII-XIV вв. совершенно невозможно. Важной исследовательской задачей сегодняшнего дня является заполнение данной лакуны и обстоятельное освещение творчества Пьетро Каваллини на русском языке.

¹⁶⁹ Там же. С. 44.

¹⁷⁰ Там же. С. 44.

¹⁷¹ История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение. Под ред. Ц.Г.Нессельштраус. М: Сварог и К, 2003. С. 174.

Рассмотрев историографию «проблемы Каваллини», можно убедиться, что ее изучение в течение нескольких столетий проходило через различные фазы развития, связанные как с вновь появляющейся методикой искусствознания, так и с меняющимся общим культурным контекстом. Начало было положено первыми хронистами, желавшими зафиксировать для потомков, для истории, достижения великих мастеров еще не столь отдаленного прошлого. Затем, с появлением новых технических возможностей для путешествий происходит «открытие мира» итальянского искусства для большого числа людей, а пилигримы-летописцы желают поделиться зрительской радостью со своими читателями. Далее, по мере увеличения количества обнаруженных памятников, появляется намерение их подробно и качественно описать, а данные – структурировать и систематизировать. Впоследствии начинаются поиски общностей и различий, выявление причинно-следственных связей и привлечение разнообразной методики, направленной на вышеперечисленную исследовательскую деятельность. Наконец, расширение возможностей материально-технического спектра приводит к росту вопросов и насыщению проблемного поля новыми открытиями и гипотезами. Но исследовательская мысль не останавливается и до сих пор: активное привлечение смежных дисциплин, вновь возникающие актуальные аспекты и постоянно совершенствующийся методологический инструментарий позволяют нам и сегодня смотреть на «проблему Каваллини» свежим, открытым, но вместе с тем максимально вооруженным взглядом.

Глава 2. Особенности техники Пьетро Каваллини в монументальной живописи: традиции и новации

Упомянутые в главе 1 памятники, приписываемые Пьетро Каваллини, в которых отразились все особенности его авторской манеры, можно поделить на две основные группы в зависимости от техники выполнения. Таким образом, далее будут рассмотрены основные *мозаичные* и *фресковые* композиции римского мастера в историческом культурном контексте времени, одновременно связанном как с предыдущей традицией, так и отмеченном новаторскими поисками творцов конца XIII в., а также будет определено влияние оригинального творческого метода Каваллини и его авторских разработок в технике мозаики и фрески на современников и последователей.

2.1. Мозаики мариологического цикла в базилике Санта-Мария ин Трастевере (Рим)

Мозаичные сцены мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере (рис. 1) – единственное произведение Пьетро Каваллини с устойчивой атрибуцией. В главе 1 были приведены исторические свидетельства и другие аргументы в пользу установления авторства, однако по поводу данного памятника в искусствознании до сих пор существуют вопросы, разрешение которых довольно затруднительно. В первую очередь, не прекращается дискуссия о его датировке. На ранних этапах изучения творчества Каваллини, исследователи склонялись к тому, что цикл был завершен в 1291 г. Одним из первых эту датировку предложил специалист по христианской археологии, Джованни Баттиста де Росси (1822-1894), который посвятил много времени изучению мозаичного убранства римских церквей. Отталкиваясь от трактовки фрагментов утраченной подписи, де Росси пришел к выводу о выполнении последних в 1291 г. Такая датировка долгое время считалась устойчивой, но в последней четверти XX в. в науке стало преобладать

мнение о более поздней работе над циклом (в промежутке от 1296 до 1300 г.), которое было предложено и обосновано параллельно двумя разными учеными – Вильгельмом Пэзелером и Полом Гетерингтоном¹⁷². Позднее к ним присоединились и другие специалисты (Иоахим Пешке, Уильям Тронцо, Джулиан Гарднер), и уже к 2017 г. поздняя датировка, как доминирующая точка зрения, стала отражаться в сводных изданиях по римскому искусству¹⁷³, хотя некоторые исследователи (например, Алессандро Томеи) продолжают датировать мозаики началом 1290-х гг.

Важным аргументом смещения даты к 1300 г., помимо стилистического анализа двух самых известных произведений Каваллини¹⁷⁴ и попыток выявить в них развитие некоторых особенностей авторской манеры (светотеневой моделировки, пространственных решений, построения архитектурных кулис и т.д.), является взаимосвязь между мариологическим циклом Каваллини и работами его современника Якопо Торрити – житийными сценами (рис. 2), дополнившими большую композицию Коронования Богоматери в конхе аспиды Санта-Мария Маджоре (ок. 1295-1296 гг.)¹⁷⁵. Вопрос о первенстве художников в разработке иконографии марианских циклов разрешается с помощью одного из самых актуальных современных научных подходов – установления связи с личностью заказчика произведения. Патроном работ Торрити был папа Николай IV (1288-1292)¹⁷⁶, до своего понтификата – генерал францисканского ордена, посол курии на византийском Востоке, теолог, меценат, активный общественный деятель¹⁷⁷. После его смерти, проект курировали и спонсировали представители семьи Колонна, которые в 1297 г. при новом папе, Бонифации VIII (1294-1302), были низложены и

¹⁷² Paeseler W. Cavallini e Giotto: aspetti cronologici. P.35-44. Hetherington P. Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome. P. 40-41.

¹⁷³ Pittura medievale a Roma: 321-1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. P. 171-182.

¹⁷⁴ Второе – это фреска Страшный суд в Санта-Чечилия ин Трастевере, которая будет рассмотрена далее.

¹⁷⁵ Это подтверждается авторской подписью с датой выполнения, оставленной под мозаикой.

¹⁷⁶ Здесь и далее после имени папы указываются годы его понтификата.

¹⁷⁷ Им же были инициировано возобновление фресковых росписей в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, которое началось с ветхозаветного и новозаветного циклов в нефе. Подробней об этом см. в гл. 3.

изгнаны из страны¹⁷⁸, поэтому основные работы на площадке должны были завершиться до этого времени.

Что касается мозаичного цикла Каваллини, то данный заказ, вероятно, стал возможным благодаря общему масштабному художественному обновлению Рима в преддверии празднования 1300 года, объявленного папой Бонифацием VIII (1294-1303) для всего христианского мира «юбилейным». В главных церквах города были произведены масштабные реконструкции, заказанные их настоятелями и покровителями¹⁷⁹. Пьетро Каваллини было поручено разработать и выполнить цикл из шести мозаичных панно, посвященных житию Девы Марии¹⁸⁰, в пространстве апсиды и триумфальной арки Санта-Мария ин Трастевере – базилики, находившейся на пути основного паломнического маршрута от Сан-Пьетро к Сан-Паоло фуори ле Мура. Патроном данного проекта выступил состоятельный горожанин Бертольдо Стефанески, изображенный Каваллини в позе поклонения Деве Марии в седьмой, донаторской мозаике цикла (рис. 3), а куратором иконографической программы – его младший брат, известный папский идеолог, работавший на Бонифация VIII, Якопо Стефанески. Главным достижением Каваллини в данном цикле стала, безусловно, разработка оригинальной иконографии, отразившая целый комплекс актуальных идей и обеспеченная творческим союзом гениального художника и выдающегося богослова¹⁸¹.

Обратимся к техническим характеристикам мозаичного цикла, полномасштабная оценка которых стала возможна благодаря проведенным в конце XX столетия реставрационным работам. Исследователи, сделавшие вывод об очень высоком уровне исполнения художественного произведения, дополнили аргументацию различной детальной практической информацией¹⁸². Так, в отчете говорилось об использовании Каваллини различных видов мозаичной смальты, с

¹⁷⁸ Подробней см. Binsky P. Art historical reflections on the fall of Colonna, 1297. // Rome across time and space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, C.500-1400. Eds. C. Bolgia, R. McKitterick, J. Osborne. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 278-290.

¹⁷⁹ Отметим, однако, что в Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано работы были начаты еще в начале 1290-х гг. по заказу упомянутого выше папы Николая IV (1288-1292).

¹⁸⁰ Это сцены Рождение Марии, Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Сретение и Успение.

¹⁸¹ Иконография цикла будет рассмотрена далее в главе 3.

¹⁸² Результаты опубликованы в книге Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. Todì: Ediar, 1996.

включением элементов более грубого материала – керамики, которая, не обладая отражающими свойствами, придавала некоторым фрагментам матовость и способствовала более плавным переходам при моделировании объемов, тем самым работая на большую «реалистичность» изображаемого¹⁸³. Мельчайшие элементы и градации цветов создавали активную светотень, что стало новым для римской мозаичной традиции, которая ведет свой отсчет еще с раннехристианских времен, когда декор IV-VI вв. (в Санта-Пуденциана, Санта-Костанца, Латеранском баптистерии), реализованный мастерами местной школы, наследующими античности, органично соседствовал в Риме с композициями, выполненными приезжими греческими мастерами (как, например, в Санта-Мария Маджоре).

Большой приток византийских мозаичистов в Рим, пришелся на начало XIII в., когда по запросу понтификов Иннокентия III (1198-1216) и Гонория III (1216-1227) для украшения апсид в Сан-Пьетро и в Сан-Паоло соответственно приглашались греческие мастера, работавшие в Венеции. Художники Константинополя, в результате его падения в 1204 г. рассеявшиеся по миру, обосновались в том числе и в Риме, в районе Велабро, где находилась главная греческая церковь Санта-Мария ин Космедин. По соседству с ней, в Сан-Джорджо ин Велабро, Пьетро Каваллини с помощниками на рубеже 1280-1290-х гг.¹⁸⁴ была выполнена фреска конхи апсиды с изображением традиционного римского сюжета – Христос с предстоящими святыми (рис. 4). Также, Каваллини, по одной из версий его биографии в период своего художественного становления мог быть ассистентом у мастеров, расписывавших аббатство Гроттаферата – памятника с явным византийским участием¹⁸⁵. Таким образом, можно отметить различные точки соприкосновения Каваллини с греческим монументальным искусством, активно присутствовавшим в Риме и окрестностях, и в наиболее ярком проявлении – в XIII-м столетии.

¹⁸³ До Каваллини в Риме подобная техника применялась лишь однажды – в Санти Косьма и Дамиано, когда смальта с золочением прикреплялась таким образом, что снаружи оставалась неотражающая поверхность. Tiberia V. Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. P. 161-164.

¹⁸⁴ У данного произведения есть вторая датировка – конец 1290-х гг. Подробнее об этой гипотезе см. далее.

¹⁸⁵ Подробно см. Matthiae G. Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana. Roma: Di Luca, 1970.

Особенностью мозаичной техники является способ перенесения кусочков смальты на оштукатуренную поверхность: с предварительным выкладыванием отдельных кубиков по намеченному на картоне рисунку. Такие действия совершались в соответствии с заранее определенной ежедневной нормой выполнения работ (*giornata*), то есть программа рассчитывалась на «трудодни» в соответствии с имеющимися у мастера ресурсами (материальными и человеческими)¹⁸⁶. Согласно современным исследованиям, выполнение мариологического цикла Каваллини не должно было занять более года, с учетом долготы световых дней центрально-итальянского региона и физических возможностей мастера, который, как считается, собственноручно выполнил большую часть работы¹⁸⁷. Об уникальной авторской технике говорит единообразная манера расстановки кусочков смальты, компактная и равномерная, с широкой и богатой палитрой разнообразной текстуры, подобранной в целях максимального задействования формальных возможностей игры цвета: от отражающей поверхности стекольного сплава, чувствительного к свету по своей природе, до включения фрагментов из «бедных» материалов (кусочков керамики) с низкой светоотдачей. Индивидуальные приемы мозаичной техники Каваллини можно наблюдать и в тончайших хроматических переходах различных оттенков (как, например, в крыльях Архангела из Благовещения (рис. 5) и ангелов из Успения (рис. 6), или в попытке передать гористую фактуру поверхности пещеры Рождества (рис. 7), и в плотных заливках локальных цветов в одеждах персонажей (в особенности в сценах Рождение Марии (рис. 8) и Сретения (рис. 9)). Сфокусированный на передаче пластики там, где это было продиктовано необходимостью «сценографии» (в позах возлежащей св. Анны, отдыхающей Богоматери или в динамике спешащих поклониться Младенцу волхвов (рис. 10)),

¹⁸⁶ Впоследствии, именно в работах мастеров римской школы будет наблюдаться заимствование этой техники для работы и с фреской, когда оштукатуренная поверхность также разделялась на сектора в зависимости от светового дня, количества человек в артели и прочих насущных обстоятельств.

¹⁸⁷ Количество дней, ушедших на реставрацию каждого панно позволило предположить, что у Каваллини должно было уходить от 20 до 30 дней на выкладку каждого панно, если прибавить сюда подготовительные рисунки и возможные перерывы в работе, то год для опытного мастера – максимально возможный срок. Теми же реставраторами было установлено, что авторская манера присутствует в большей части живописной поверхности, покрытой мозаикой, тогда как помощникам были отданы исключительно фоны. Подробнее см. у Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. P. 147-155.

Каваллини с легкостью отказывается от избыточной скульптурной телесности в целях создания более торжественной, иератической композиции (например, в Сретении или в Успении Марии). Наибольшей изысканностью техника отличается в моделировке ликов персонажей, мельчайшие тональные градации и переходы которых говорят о ранних опытах и экспериментах, опробованных во фресковой живописи, где оптимальный баланс в отношении триады рисунок-цвет-свет уже был найден и успешно сформулирован автором.

Дискуссии о последовательности выполнения сцен цикла, на наш взгляд не являются принципиально важными в оценке уровня мастерства, поскольку определяемая линия развития авторской манеры может меняться в зависимости от угла зрения исследователя: так, приверженцы стилистического анализа отметят тенденцию к усилению драматичности, усложнению повествования, более тщательной разработке пространства, тогда как последователи иконографического метода отыщут ближайшие по времени прототипы и т.д. Отметим лишь, что заключением реставраторов подтверждается предположение тех исследователей, которые считали, что работы над проектом были завершены созданием донаторской мозаики, расположенной чуть ниже остальных в центре апсиды в заалтарном пространстве¹⁸⁸.

2.2. Мозаичное панно «Богородица с Младенцем и предстоящими святыми» из церкви Сан-Кризогоно (Рим)

Упоминание Гиберти о деятельности Пьетро Каваллини в Сан-Кризогоно, где он, вероятно, создал целый цикл фресок, «подтвержденное» впоследствии Вазари, а также наблюдение за определенными внешними характеристиками мозаики (рис. 11) породили традицию считать её «произведением знаменитого Каваллини» еще в

¹⁸⁸ Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. P. 175-176.

XIX в.¹⁸⁹. Данная атрибуция была принята Кавальказелле¹⁹⁰, который счел панно ранним произведением художника, выполненным перед мозаиками Санта-Мария ин Трастевере (т.е. до 1290-х гг.), а также некоторыми учеными приблизительно с той же датировкой¹⁹¹. Другие, отмечая определенное сходство с персонажами Каваллини, не поддерживали гипотезу о его авторстве, говоря о ближайшем ученике или последователе¹⁹². Небольшая группа исследователей усматривала в произведении стилистические особенности Торрити¹⁹³ либо сильную связь с мозаикой фасада Санта-Мария-Маджоре (рис. 12), выполненной Филиппо Рузути, предполагая его авторство и в рассматриваемой панели¹⁹⁴.

Споры об атрибуции данной работы далеки от разрешения, в первую очередь из-за объективной невозможности связать произведение с именем его заказчика. В Сан-Кризогоно не было возглавляющего его титульного кардинала в промежутке между 1213 и 1342 гг., но известно, что с 1244 по 1278 г. его «куратором» был Джованни Гаэтано Орсини, позже папа Николай III (1277-80). Интерес семьи Орсини к церкви даже после правления Николая III, безусловно, возможен, однако размещение мозаики не в именной капелле Орсини говорит о том, что заказчик мог быть более крупный, имеющий возможность потратить большие средства не в личных интересах, а исключительно для украшения храма. Если связывать работу с патронатом Николая III и семейства Орсини, то невозможно исключить из круга предполагаемых авторов мозаики и мастеров Космати – крупнейших мозаичистов второй половины XIII столетия, работавших на Орсини.

Внешний облик Девы отдаленно схож с мозаиками Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере, особенно с образом из вотивной панели (рис. 3). Моделировка лица Богоматери, Ее изящная поза и скульптурно очерченные складки одежд,

¹⁸⁹ Camerlengato II, tit. IV, b. 285, phase. 3210 / C / T7, письмо от 26 марта 1845 г. цит. по *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Volume 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431*. P. 155-158.

¹⁹⁰ Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. *A new history of painting in Italy. From the II to the XVI. Vol.1: Early Christian Art. Giotto and his followers*. P. 168-169.

¹⁹¹ Бусуйочану (1925), Болонья (1969), Гандольфо (1988), Томеи (2000), Леоне де Кастрис (2013).

¹⁹² Лотроп (1918), Ван Марль (1923), Тоэска (1927), Беренсон (1936), Оакшот (1967).

¹⁹³ Эрманин (1902), Маттиэ (1966). В поддержку Торрити говорит геометрическая структура модулей лица и шеи Богоматери, а также штриховка в виде буквы «V» между надбровными дугами напоминающее о почерке греческих мастеров в Сопочанах, а также работах мастеров римской школы в Ассизи.

¹⁹⁴ Беллози (1985).

выполненные мастерски и легко, говорят о том, что художник был не из «второго эшелона», и им вполне мог быть и Каваллини. Мотив витой колонны, присутствующий в оформлении трона Богоматери, был использован Каваллини во фресках Санта-Чечилия ин Трастевере при обрамлении некоторых сцен, но на этом родственные черты заканчиваются. Дальнейшее исследование технических особенностей памятника не является возможным из-за обширных реставраций, связанных с отделением мозаики от стены, переключиванием фона, устройством оклада и многих других воздействий, произведенных в XVII-XIX вв.

По итогам рассмотрения мозаичных произведений Каваллини можно заключить, что его авторская манера в данной технике явилась результатом внимательного изучения всей предшествующей традиции и одновременно новаторских экспериментов с материалом. Самым прогрессивным было привнесение в работу с мозаикой манеры, характерной для фресковой живописи, к которой относятся тонкая градуировка цвета и активная светотень, а также применения дополнительного «матирования» поверхностей в целях достижения большей глубины и четкости контуров. Данные разработки нашли отражение уже в ближайшем по хронологии произведении младшего современника Каваллини, Филиппо Рузути: композиция «Спаситель на троне» фасада Санта-Мария Маджоре (рис. 12), завершенная в первом десятилетии XIV в. содержит в себе черты этого нового подхода. Вполне вероятно, что обширные мозаичные работы, произведенные в Сан-Пьетро и в Сан-Паоло на рубеже XIII-XIV вв. (включая знаменитую «Навичеллу» Джотто), были выполнены в этом же ключе. Однако впоследствии, в треченто, долгая римская мозаичная традиция была прервана, в первую очередь в связи с уходом богатых заказчиков: спрос на художественное обновление церковью Рима прекратился во время так называемого «авиньонского пленения пап». Итальянских мастеров-мозаичистов уровня Каваллини, Торрити и Рузути больше в Риме никогда не появлялось.

Обратимся к **фресковой живописи**. Историография Каваллини содержит данные о том, что в последней четверти XIII столетия Каваллини в Риме были

«полностью расписаны» базилики Сан-Паоло фуори ле Мура¹⁹⁵, Санта-Чечилия ин Трастевере, Санта-Мария ин Арачели, Сан-Франческо а Рипа¹⁹⁶. Полная роспись храма – довольно необычный для данной эпохи заказ, поскольку в задачи римских мастеров XIII в. входили, в основном, преобразования и улучшения уже существующих декоративных ансамблей. В связи с этим, зачастую свое творчество они «накладывали» на уже существующие раннехристианские и средневековые иконографические модели, поновляя их, либо были вынуждены «вписываться» в архитектуру и декор предыдущих веков¹⁹⁷. Так, работы Пьетро Каваллини в Сан-Паоло фуори ле Мура представляли собой подновление росписей V-VI столетий, и очевидно, что такое тесное соприкосновение с классическим наследием должно было оказать мощное воздействие на становление авторского почерка художника.

Остается загадкой, какова была роспись в Санта-Мария ин Арачели, в которой Каваллини с помощниками работали в нефе, в капеллах, и где в конхе апсиды лично мастером¹⁹⁸ была выполнена композиция «Явление Богоматери с Младенцем императору Октавиану Августу»¹⁹⁹. После передачи древней базилики в ведение францисканцев в 1260-е гг. на протяжении нескольких десятилетий она масштабно переустраивалась и декорировалась. Помимо Каваллини и другие художники и скульпторы принимали участие в обновлении интерьера. В начале XIV в. в церкви была произведена роспись капеллы Сан-Паскуале де Байлон, а также выполнено фресковое оформление люнета надгробия кардинала-францисканца Маттео

¹⁹⁵ Художника дважды приглашали на этот объект: в 70-е и 80-е гг. XIII в.

¹⁹⁶ Из перечисленных памятников до наших дней дошли только фрагменты Страшного суда контрфасада, небольшие части боковых стен нефа у входа в Санта-Чечилия ин Трастевере и две композиции в Санта-Мария ин Арачели с неустойчивыми атрибуциями.

¹⁹⁷ В главе «Римские художники и традиция» книги Andaloro M. Romano S. *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. Milano: Jaca Book, 2018 (Р.133-174), Серена Романо рассматривает это явление как традиционное римское. Художники всех времен, работавшие в Риме с античности, более других итальянских были «интroversированы» (*introversione* – итал. интroversия, самоуглубление) в традицию своего города. Эта особенность объясняется не только логикой конструктивных решений, но и уважением к достижениям предыдущих поколений. Помимо изобразительных и иконографических заимствований, мастерами дученто (в частности, семьей Космати, бывших в свое время монополистами на этом поприще), активно использовался отделочный материал из античных сооружений.

¹⁹⁸ Результаты изысканий на эту тему суммированы в *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431*. P. 62-63.

¹⁹⁹ Этот сюжет – знаковый для христианской истории Рима. На месте основания базилики, по преданию, Тибуртинская Сивилла явилась Октавиану Августу в I веке до н.э. и предсказала скорое пришествие Младенца Христа – будущего царя мира, который станет могущественней всех языческих богов. Позднее эта легенда была «трансформирована» в Явление Богоматери с Младенцем Октавиану.

д'Акваспарта (рис. 13), авторство этих сохранившихся фрагментов приписывается Пьетро Каваллини. Однако большая часть декора Санта-Мария ин Арачели XIII-XIV вв. была утрачена в 1564 г.

Роспись исчезнувшей церкви Сан-Франческо а Рипа, где Каваллини, вероятно, в 90-е годы XIII в. выполнил ветхозаветные и новозаветные фресковые циклы, а также житийный цикл св. Франциска²⁰⁰, является очень большой потерей для истории искусства, так как определенные иконографические модели из Верхней церкви в Ассизи могли быть использованы Каваллини в Риме и наоборот. Из сохранившихся фресковых произведений, относящихся к 90-м годам XIII в., самыми проблемными с точки зрения атрибуций являются фресковые медальоны с головами пророков в трансепте Санта-Мария Маджоре (рис. 14). Эта роспись была начата почти одновременно с мозаичными работами Торрити в конхе апсиды, но так и не была завершена из-за трений донаторов Колонна с папой Бонифацием VIII. Кисти Каваллини их редко причисляли²⁰¹, но о множестве родственных черт римской школы заявляли почти все²⁰².

2.3. Фресковая композиция «Страшный суд» церкви Санта-Чечилия ин Трастевере (Рим)

Полностью проявить свой самобытный талант и продемонстрировать всю широту своего дарования, художнику удалось спустя десять лет после окончания значительных по объему поновлений ветхозаветных и новозаветных сцен в нефе Сан-Паоло: в начале 1290-х гг. Каваллини работал с помощниками над обширным фресковым комплексом, украшающим стены церкви Санта-Чечилия ин Трастевере²⁰³.

²⁰⁰ В начале столетия эта церковь (и находившийся там монастырь) по преданию были местом останковки Святого Франциска Ассизского во время его пребывания в Риме, и, в частности связи с этим, данное место во второй половине XIII века было передано под контроль монахов-францисканцев.

²⁰¹ Такую гипотезу можно встретить у Парронки. Paronchi A. "discepolo di Giotto". P. 25.

²⁰² Pittura medievale a Roma: 321-1431. Volume 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. P. 62-63.

²⁰³ За исключением конхи апсиды, в которой была сохранена мозаика периода понтификата Пасхалия I (IX в).

Длительная полемика в научной литературе, касающаяся времени начала и завершения данных работ, на сегодняшний день свелась к определенному единодушию²⁰⁴, достигнутому благодаря анализу данных о возможных патронах проекта. Явные готицизирующие элементы декора всегда приводили к заключению, что среди заказчиков могли быть персоны, связанные с французской церковной элитой этой эпохи. Кардиналы Симон де Брион (впоследствии папа Мартин I, занимавший престол в 1281-1285 гг.) и Жан Шоле были титулярными епископами данной церкви в 70-е-80-е гг. и имели тесные контакты с готической Францией. Их вкусы, хотя и опосредованно, но вполне определенно отразились в общей стилистике росписей, где значительную роль играло декоративное оформление отдельных сцен и архитектурных деталей элементами готической иллюзорной архитектуры, а также в иконографической программе, где центральное место занимала сцена Страшного суда²⁰⁵ (рис. 15).

Традиционное размещение данной композиции в архитектурном объеме храма – стена со входом (контр-фасад). Назидательный смысл такого размещения состоял в напоминании выходящим из церкви о Втором пришествии Христа и служил нравственным ориентиром: грешник настраивался на праведную жизнь. Сама эта сцена прошла многовековую историю своего формирования в искусстве Востока и Запада, кристаллизовавшись как в монументальной живописи, так и в книжной миниатюре и произведениях малой пластики. Считается, что она выделилась постепенно из множества апокалиптических сюжетов²⁰⁶. Различные

²⁰⁴ Большинство ученых определяет дату окончания работ 1293 годом, так как этим же годом датируется размещенный в алтарном пространстве резной киворий авторства Арнольфо ди Камбио, который помимо подписи оставил на памятнике и информацию о дате его исполнения. Простая логика предполагает, что любые «грязные», в том числе и фресковые, работы должны были быть окончены к моменту воздвижения белоснежного изысканного скульптурного кивория в самом сердце церкви.

²⁰⁵ Об иконографии композиции и её особенностях, связанных с северным искусством см. также далее в гл. 3.

²⁰⁶ О сложении иконографии Страшного суда см.: Brenk B. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966; Sauerländer W. Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun // Zeitschrift für Kunstgeschichte. №29, 1966. S. 261-294; Brenk B. Weltgericht // Lexikon der christlichen Ikonographie. Vol. 4. Freiburg, 1972. S. 514-524; Christe Y. Aux origines du jugement dernier byzantin // Le Jugement, le ciel et l'enfer dans l'histoire du christianisme: actes de la XIIe Rencontre d'histoire religieuse tenue à Fontevraud. éd. Société Française d'Histoire des Idées et d'Histoire Religieuse. Angers, 1989. P. 33-43; Christe Y. Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo, Milano 2000; Klein P. K. Zum Weltgerichtsbild der Reichenau // Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250: Festschrift für Florentine Mutherich. ed. K. Bierbrauer, P. K. Klein, W. Sauerländer. Munich, 1985. P. 107-124; The Apocalypse in the Middle Ages. ed. by R. K. Emmerson and B. McGinn. Cornell University Press, 1992.

иллюстративные отсылки к теме Апокалипсиса были широко представлены в памятниках Рима, начиная с раннехристианских базилик Рима и заканчивая памятниками Средневековья²⁰⁷. Данный вариант полноразмерной многорегистровой композиции Страшного суда – один из самых ранних образцов, пришедший в Рим, вероятно, через школу бенедиктинских монахов региона Кампания, в частности, через аббатство Монтекассино, великолепный пример искусства которого сохранился в церкви Сант-Анджело ин Формис (рис. 16)²⁰⁸. Ближайший хронологический «предшественник» сцены в Санта-Чечилия – «Страшный суд» в капелле св. Сильвестра в Санти-Куаттро Коронати (рис. 17), также находящийся на стене со входом и занимающий её верхнюю часть с дугообразным абрисом²⁰⁹. Несмотря на характерную для памятников Рима историческую художественную преемственность, у этой работы нет продолжателей, стилистика, в которой она написана, являющая собой сложный синтез византийского и романского искусства, была представлена в центральной Италии лишь в середине столетия в папском комплексе в Ананьи. Художники конца XIII в. пошли по другому пути, зачатки которого можно наблюдать в росписях папской капеллы Санта-Санкторум, завершённых в 1270-х гг., и первым среди них был Пьетро Каваллини в своих фресковых работах.

«Страшный суд» в Санта-Чечилия поражает, прежде всего, своими значительными размерами: предполагается, что он занимал всю высоту стены от настила крыши до пола, но даже срединная сохранившаяся часть – внушительна. В

²⁰⁷ Такие элементы христианской иконографии как изображение Агнца, Престола, Семисвечника или Семи свечей, тетраморфа (символов евангелистов), апокалиптических старцев, Священных городов Иерусалима и Вифлеема, различных других образов Рая (Лона Авраамова), присутствуют в мозаичном оформлении в конхах апсид и на триумфальных арках раннехристианских и средневековых римских базилик Санта-Пуденциана, Санти-Козьма и Дамиано, Санта-Прасседе, Санта-Мария ин Домника, Санта-Чечилия ин Трастевере, Сан-Марко и др. Первый прообраз композиции Страшного Суда в Риме появляется во фреске «Христос с предстоящими апостолами Петром и Павлом» из нижней церкви Сан-Клементе, датируемой ок. X в.

²⁰⁸ В этой церкви, отражающей монументальный стиль аббатства Монтекассино XI в., разрушенного в 1940-е гг., находится самая ранняя на территории современной Италии масштабная многорегистровая фресковая композиция Страшный суд, выполненная в соответствии с византийской иконографической схемой, но в традициях местной (бенедиктинской) школы. Подробно о Сант-Анджело ин Формис см. Grabar A. *Christian Iconography. A study of its origins*. London, 1961; Dodwell C.R. *The pictorial arts of the West, 800-1200*. London: Yale university press, 1993; H.E.J. Cowdrey. *The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth centuries*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

²⁰⁹ Поскольку композиция является редуцированным вариантом Страшного суда (в схеме отсутствует разделение народов на праведников и грешников, а также изображения рая и ада), её иногда именуют теофанической, изображающей только Второе пришествие.

центре фрески внутри пурпурной мандорлы, окруженной представителями различных чинов небесной иерархии (ангелами, архангелами, серафимами, херувимами), располагается Иисус на престоле, украшенном драгоценными камнями (рис. 18). Спинку трона поддерживают два небольших орла, которые напоминают подобных им птиц с римских имперских гербов. В самом низу мандорлы были изображены два ангела (из которых до наших дней сохранился лишь правый (рис. 19)), держащие таблички с надписями (которые также утрачены). Все представители небесного войска облачены в простые белые одеяния, на архангелах и херувимах – светлые туники, украшенные драгоценными камнями, серафимы обрамлены огненными крыльями. Центральный ряд фигур по масштабу приближается к натуральному человеческому росту. Голова Христа окружена сияющим нимбом с литерами *IhS. XP*, он облачен в темно-пурпурную мантию, окаймленную золотом, и зеленую тунику, приоткрывающую с левой стороны рану на груди. Ладони и ступни Спасителя хранят следы нанесенных Ему ран; правая рука вытянута, дабы направлять праведников, левая же смотрит вниз, отвергая грешников.

По сторонам от божественного ореола справа находится Богородица (рис. 20); слева – Иоанн Креститель (рис. 21), они изображены в трехчетвертном развороте, с протянутыми вверх в моленном жесте руками. Изображение Девы Марии, в особенности ее лик – результат мастерски проведенной реставрации²¹⁰, поскольку на момент раскрытия фрески (1900 г.), утраты были значительными²¹¹. Св. Иоанн Креститель, несмотря на устойчиво сложившийся в византийском искусстве образ пустытника и аскета-проповедника, здесь изображается несколько по-новому: в

²¹⁰ Подробное описание всех вмешательств и реставрации фресок в Санта-Чечилия ин Трастевере дается в работе *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. P.92*. В частности, там говорится, что фрески контр-фасада и боковых стен нефа подвергались (после расчистки в 1901 году) неоднократным вмешательствам – в 1913, в 1944-45 гг. (после повреждения землетрясением 1914 г.), и в 1978-1985 гг.

²¹¹ В соответствии с легендой, когда возвели хоры и прислонили их к живописному изображению, зеркало со спинки кресла, установленного перед Пресвятой Девой, не удержалось на месте и упало от благоговения, оставив изображение Богородицы открытым. Так, фигура Марии, оставшись «без защиты», в течение последующих веков многократно перекрашивалась масляными красками и в итоге стала практически неузнаваемой. О том, насколько эта легенда соответствует истине, можно судить, изучив историю реставраций. Эрманином при раскрытии было установлено, что лик Девы Марии действительно был подновлен, более поздними исследователями установлено, что это произошло в XVIII веке. *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. P.92*.

нем нет ритуальной неподвижности, его облику приданы черты истово верующего человека. Такими же индивидуализированными характеристиками отличаются и изображения апостолов (рис. 22). Художник смог переосмыслить образ каждого из них, дав ему новую жизнь и новое выражение: это люди разного возраста, разного темперамента. Ученики – по шесть с каждой стороны – восседают на простых, без изысков деревянных скамьях с подлокотниками, которые, в отличие от трона Иисуса, имеют простую форму. У подножия каждого надписано имя апостола, восседающего на этом месте²¹². Атрибуты апостолов, среди которых и символы их мученической смерти за веру (рис. 23)²¹³, появляются в монументальном итальянском искусстве едва ли не впервые, и эта деталь снова приводит к мысли о патронах французского происхождения – заказчиках росписей в Санта-Чечилия. Такой акцент на теме мученичества характерен для западного готического искусства: данный мотив активно разрабатывается на скульптурных тимпанах французских соборов начала XIII в.²¹⁴ (рис. 24).

Цвета облачений апостолов ритмически повторяются от правой стороны к левой, создавая ощущение связи и единства между Учениками. Под их одеждами можно различить очертания фигур и округлость форм – плеч, колен, изгибы локтей. Благодаря примененной художником светотеневой моделировке, вся работа отличается удивительно натуралистичной визуальной структурой, а использованные мельчайшие цветовые градации и переходы от светлых оттенков к темным придают фреске живость и жизненность.

Вверху и слева от мандорлы Иисуса видна небольшая часть изогнутой орнаментальной ленты, которая должна была, по-видимому, обрамлять какой-то утраченный фрагмент. Ранее считалось, что над центральной частью находился еще один медальон, и, возможно, в этом месте было либо изображение Бога-отца

²¹² Согласно первому исследователю фрески – Федерико Эрманину, порядок расположения апостолов такой: справа от Марии – Павел, Симон Кананит, Иаков старший, Матфей, Варфоломей и Филипп; слева от Крестителя – Петр, Иоанн Богослов, Фома, Иаков младший, Андрей и Фаддей. Однако, поскольку надписи частично утрачены, у некоторых ученых (Серены Романо, Валентино Паче) встречается и другая трактовка.

²¹³ Так, например, у св. Павла в руке меч, св. Иоанн Богослов держит кубок с ядом, а св. Варфоломей и св. Иаков младший держат в правой руке один – палку, второй – короткий нож.

²¹⁴ Начиная с западного портала в Амьене и до северного портала Реймса и южного портала Шартра, об этом подробнее Christie Y. *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*. Milano: Jaca book, 2000.

либо сцена Сошествия во ад²¹⁵. Однако в процессе реставраций, проведенных в 80-х годах XX столетия, было установлено, что там находилось окно-роза, обрамленное фресковой живописью с изображением небесных посланников других чинов, поскольку в нижней части основания стены можно различить края длинных крыльев²¹⁶. Приход Судии ознаменован четырьмя ветрами от четырех облаченных в белое ангелов (рис. 25), которые дуют в длинные серебряные горны, стоя по обеим сторонам от находящегося прямо под божественным ореолом Престола уготованного. Поверх Этимасии, на скатерти, расшитой жемчугом, расположены орудия Страстей Христовых – молот, три гвоздя, хлыст и ваза с уксусом, предваряемые крестом, копьем и канной с шипами. Справа от Этимасии и трубящих ангелов изображены праведники, идущие на суд, а слева – грешники, преследуемые воинственными архангелами. Праведники поделены на три группы, каждая из которых сопровождается ангелом (рис. 26). В первой группе находятся короли и верховные правители, во второй – представители высшего священства: понтифик, одетый в мантию, с тиарой, а за ним епископ, и они написаны в одной манере, которая более в данной фресковой композиции не повторяется. Соотнесение изображений этих духовных лиц с реальными прототипами возможно на основании гипотез о датировке росписей²¹⁷. Среди других персонажей – представители монашеских орденов. К третьей группе принадлежат женщины разных сословий: на головах некоторых – короны, украшенные драгоценными камнями, у других – вуаль, либо украшения. Грешники же поделены на две группы и представлены в несколько меньшем масштабе по сравнению с праведниками (рис. 27). Они обнажены, и поэтому различия в их социальном положении трудно определимы. Архангелы «отвергают» грешников; тот из них, что ближе всех

²¹⁵ Такая композиция могла быть известна в Риме. На итальянской земле масштабный мозаичный Страшный суд был выполнен в XI-XII вв. при участии византийских мозаичистов на западной стене собора Санта-Мария Ассунта на о. Торчелло близ Венеции. Вверху композиции находится сцена Сошествие во ад. Об иконографии и датировках данной мозаики см. подробно Лаврентьева Е. В. О некоторых особенностях иконографии Страшного суда собора Санта Мария Ассунта в Торчелло // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2014. № 14. С. 146-154.

²¹⁶ Rovigatti Spagnoletti-Zeuli P. Ricostruzione iconografica del Giudizio finale di S. Cecilia. Considerazioni dopo restauro // Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. Roma: Palombi, 1987. P. 44-49.

²¹⁷ Возможно, этими лицами были действующий понтифик – францисканец Николай IV, а также патрон базилики и куратор работ – кардинал Жан Шоле.

находится к алтарю, подталкивает их по направлению к преисподней простыми движениями рук, второй, одетый в латы, преграждает им обратный путь пикой. Третий архангел поражает копьем демона с большими рогами и распахнутыми крыльями над огненной пропастью ада. Этот эпизод был изображен в левом нижнем углу фрески, однако до наших дней дошла только самая кромка росписи с чудовищем. Картина ада, судя по масштабам оставшегося до пола промежутка стены, не была слишком большой (по крайней мере, не такой обширной, как в сценах Суда последующего времени, начиная с работы Джотто в Падуе).

Природа концептуального переосмысления художественного образа и трактовки семантики Страшного суда многими учеными связывалась с обращением Каваллини к античному наследию. Как представляется, первоначальной целью такого обращения могло быть расширение спектра выразительных возможностей живописи и пластики для усиления эмоционального воздействия произведения искусства. Помимо разнообразия доступных для изучения римским мастером традиций прошлого (таких как раннехристианские, романские и готические модели, т.н. *maniera greca* или византийское искусство в его итальянском прочтении) античная классика всегда была в изобилии представлена в Риме, и взаимодействие с ней было Каваллини простым и естественным шагом. Но, при любом соприкосновении с формой невозможно приспособить лишь одну ее, не затронув содержания. Античность стала не только источником конкретных технических «средств», как отдельных (особой живописной палитры, пластических приемов, декоративных и орнаментальных мотивов), так и в их совокупности, но и дала другую изобразительную систему, основанную на ином понимании художественного образа²¹⁸.

2.4. Фреска «Христос с предстоящими святыми» в апсиде церкви Сан-Джорджо ин Велабро (Рим)

²¹⁸ Подробней о семантике этой композиции см. нашу статью 11. Голубева И.В. Иконография Страшного суда в монументальной живописи Центральной Италии XIII-XIV веков: географическая и стилистическая «трансмиссия» // География искусства: новые ракурсы. – М.: ГИТР, 2020. – С. 324-346.

Некоторое время данная композиция (рис. 4) причислялась к работам Джотто²¹⁹. Однако, обнаружение фресок Каваллини в Санта-Чечилия ин Трастевере в начале XX в. привело к пересмотру многих устоявшихся атрибуций произведений рубежа XIII и XIV вв. В том числе и композиции из Сан-Джорджо ин Велабро, которую стали считать работой самого Каваллини²²⁰ или мастеров его круга²²¹. На сегодняшний день, большинством ученых авторство римского мастера поддерживается, однако по-прежнему нет единства мнений относительно датировки произведения. Одна из гипотез относит его выполнение к 1288-1289 гг. – времени управления базиликой миланцем Пьетро Перегрессо, чей заказ мог бы объяснить замену Иоанна Предтечи св. Петром в деисусном ядре композиции. Такой выбор, скорее всего, был осуществлен по традиционному для данного периода принципу омонимии, тогда как знамя в руке св. Георгия, на самом деле очень редко изображающееся вместо копья или щита, напоминает белое или серебряное знамя с красным крестом, отличающее муниципалитет Милана. Несмотря на свои довольно узкие границы, датировка между 1288 и 1289 гг. привела бы к пересмотру художественного пути Пьетро Каваллини, который, таким образом, должен был бы начать свою самостоятельную карьеру с работы, предназначенной для бывшей греческой дьяконии, к тому же расположенной в районе города, отмеченного греческим присутствием²²², что соответствовало бы стилистическому генезису художника и могло бы объяснить элементы той самой *la maniera greca*, о которой писал еще Гиберти, в работах Каваллини. Другая группа ученых склоняется к тому, что фреска была выполнена позднее – в

²¹⁹ Например, об этом писали Кроуи и Кавальказелле. Атрибуция Джотто и датировка (1295) традиционно связывались с именем Якопо Стефанески, патрона Джотто на рубеже столетий, который был назначен дьяконом Сан-Джорджо ин Велабро в 1295 г.

²²⁰ Так полагали Ф. Эрманин, П. Гетерингтон, Р. Ван Марль. Сегодня к ним присоединяются С. Романо, И. Пешке, А. Томеи, В. Тибериа, Т. Стринати.

²²¹ Так считали А. Вентури, Э. Лаваньино, И.М. Филд, Г. Маттиэ, Дж. Уайт и работавшие над реставрацией апсиды Антонио Муньоз, а также супруги Карло и Донателло Джантомасси.

²²² Рядом с Сан-Джорджо ин Велабро находится церковь Санта-Мария ин Космедин. В VIII в. она была передана бежавшим в период иконоборчества в Рим византийским монахам, и была названа Санта-Мария а Скуола Грека. Название «Космедин» у нее появилось позднее, версии различные, но все они имеют греческое происхождение. Сейчас церковь относится к Антиохийской дьяконии, служба в ней совершается на греческом языке по византийскому образцу.

последние годы XIII или первые годы XIV столетия, то есть после основных римских произведений римского мастера, и заказчиком этой росписи выступил Якопо Стефанески, соавтор (автор подписей) мариологического цикла Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере. С нашей точки зрения обе эти гипотезы достаточно убедительны, поэтому мы будем указывать две датировки данного памятника.

Фреска реставрировалась дважды – в начале и в конце XX в. При последней реставрации, Карло и Донателла Джантомасси, руководившие процессом, выявили схожие с Каваллини технические приемы моделировки фигур, уловили множество совпадений в наложении красочных слоев²²³, использовании характерных цветов и «подложки» личного письма, присущей Каваллини в Санта-Чечилия ин Трастевере. Что дало повод еще более склониться в пользу авторства римского художника.

2.5. Фреска «Мадонна с Младенцем, Иоанном Богословом и Иоанном Крестителем» в капелле Сан-Паскуале де Байлон базилики Санта-Мария ин Арачели (Рим)

Несмотря на то, что это панно (рис. 28) представляет собой лишь фрагмент когда-то полностью расписанной стены, оно, будучи открытым сравнительно недавно²²⁴, ярко вписалось в общую панораму римской живописи рубежа XII и XIII столетий и дало толчок к пересмотру многих устоявшихся атрибуций. Хорошая сохранность фрески позволила внимательно изучить ее иконографические, композиционные и стилистические характеристики и связать ее авторство с именами крупнейших художников своего времени, в том числе и Пьетро

²²³ Итоги реставраций были представлены Джантомасси в книге *Restauro agli affreschi del Cavallini a Roma*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. Roma: Palombi, 1987 (P. 53-62), а затем на конференции в начале 2000 г. и опубликованы в ее материалах в 2001 г. *Cavallini-Giotto, Roma-Assisi: proposte e aggiornamenti. Atti del Convegno, 10-11 ottobre 2001, Aula Magna Liceo T. Tasso, Roma*. A cura di Teresa Calvano. Roma: Anisa, 2002.

²²⁴ Около 2000 г. капелла была реставрирована под руководством Томмазо Стринати, который и описал обнаруженную фреску, предложив атрибуцию Пьетро Каваллини. См. *Strinati T. Aracoeli. Gli affreschi ritrovati*. Milano: Skira, 2004.

Каваллини, чья деятельность по декоративному переустройству в Санта-Мария ин Арачели на рубеже веков была описана еще Гиберти и далее не оспаривалась²²⁵.

Живописные характеристики композиции представляют собой точку соприкосновения римской живописи конца XIII в. и фресковых циклов Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, особенно в вопросах использования приемов построения иллюзорной архитектуры. Плоскость стены углубляется с помощью изображения кессонированного потолка в перспективном сокращении и яркого узорчатого занавеса фона, обеспечивающего гармоническое «членение» сцены на три части. Такие пространственные решения можно наблюдать в Ассизи как в сценах Мастера Исаака, так и Мастером жития св. Франциска. В других сохранившихся небольших фрагментах оформления этой часовни в Арачели используется мотив витой колонны в стиле косматеско, той же изысканной конструкции, что во францисканском цикле в Ассизи, а также в ветхозаветных фрагментах фрескового оформления Санта-Чечилия в Трастевере, исполненного Каваллини (рис. 29).

Особая специфическая моделировка ликов, особенно Крестителя, чьи контуры обозначены резкой и четкой линией, скорее похожа на работы Торрити, чье техническое мастерство в данный период должно было находиться на пике. Во всяком случае, необычайная гармоничность и точность пропорций, скульптурность и монументальность фигур, изысканное цветовое созвучие насыщенных оттенков синего и красного, тяготение к «византийскому» золотому фону (даже во фресковой технике) вполне укладываются как в авторскую палитру Торрити, так и в рамки его творческой биографии. С другой стороны, некоторые физиогномические особенности персонажей Торрити (их «греческость», выраженная в определенным образом смоделированных кончиках носа, характерном изгибе надбровных дуг, более крупном разрезе миндалевидных

²²⁵ В историографии длительное время утверждалось, что Пьетро Каваллини с помощниками руководил работами в этой базилике, в частности, участвовал в росписях нефа и некоторых капелл, а также собственноручно исполнил алтарную мозаику «Явление Девы Марии с Младенцем Христом императору Октавиану и Сибилле Тибуртинской», чья оригинальная иконография сегодня реконструируется учеными на основании найденных старинных монет с чеканным изображением сцены. Подробней см. выше и также *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Volume 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. P. 62-63.*

глазах) здесь отсутствует. Лик Богоматери с тонкими изящными чертами и легкий, едва уловимый наклон Ее головы влево скорее напоминают о фреске «Богоматерь на троне», кисти Магистра Конксолуса в монастыре Сан-Бенедетто, в Сакро Спеко близ Рима (рис. 29) или о не так давно раскрытой подобной композиции в Сан-Саба²²⁶ (рис. 30).

Большинство ученых на сегодняшний день не согласны с атрибуцией Каваллини фресок в капелле Байлон²²⁷, хотя территориальная близость другой работы в этой же церкви (фрески надгробия кардинала Маттео д'Акваспарта), также относимой кисти мастера, делает возможность признать его авторство очень привлекательной. В любом случае, судя по всем формальным признакам, исполнитель росписи должен был быть хорошо осведомлен о последних достижениях римской школы, а также определенно знаком с характерными живописными особенностями циклов в Ассизи.

2.6. Фреска надгробия кардинала д'Акваспарта в базилике Санта-Мария ин Арачели

Приписывать данное произведение Каваллини стали благодаря информации о его длительной и масштабной работе в данной церкви²²⁸. Однако одно лишь это обстоятельство не может служить опорной точкой в процессе атрибуций, о чем говорилось выше. Стилистическая несхожесть двух соседствующих композиций в Арачели не позволяет отнести их руке одного мастера, кем бы он ни был, следовательно, следует признать факт сотрудничества нескольких художников высокого уровня в едином архитектурном пространстве.

²²⁶ На сегодняшний день этой у этой работы нет однозначной атрибуции, и она приписывается неизвестному художнику из круга Торрити. См. Tomei A. Un nome per il Maestro di San Saba. // Rivista d'arte. Ser. 5. 2017. Vol. 7. P. 13-23.

²²⁷ Среди них С. Романо, А. Томеи, П. Леоне де Кастрис.

²²⁸ Последнее обширное исследование истории церкви Санта-Мария ин Арачели вышло совсем недавно, в 2017 г.: Bolgia C. Reclaiming the Roman Capitol: Santa Maria in Aracoeli from the Altar of Augustus to the Franciscans, с. 500-1400. Basingstoke: Taylor & Francis Ltd, 2017.

Очевидно, что модель памятника в целом, с резным каменным фронтоном над вотивной композицией и мраморной скульптурой усопшего под ней, связана с современной римской традицией, известной по надгробным украшениям, выполненным членами семьи Космати²²⁹ (ил. 31), с изменением, однако мозаичной техники на фресковую роспись. Хотя высказывались мнения, что более дешевый материал отвечает аскетичной личности францисканского генерала, данный выбор мог быть связан с отсутствием в Риме в тот момент опытных квалифицированных мозаичистов²³⁰. Эта композиция менее других римских работ данного периода времени насыщена декоративными элементами: приемы иллюзорной архитектуры практически не используются, украшение трона Богоматери далеко от того, чтобы назвать его роскошным (рис. 14). И хотя выбор цветовой гаммы (холодный индиго фона, бледно-серебристый пурпур плаща св. Иоанна, розовато-палевый оттенок коричневого у св. Франциска) схож с палитрой Каваллини в Санта-Чечилия, многие другие живописные особенности фрески сильно уступают достижениям мастера в части организации пространства и моделировки тел персонажей: поза Девы Марии кажется не слишком сбалансированной, а в уменьшенной фигуре коленопреклоненного патрона практически отсутствует объем. Римская школа отталкивалась, прежде всего, от многовекового опыта античности и воспитывалась на достижениях классической скульптуры, в обилии представленной перед глазами художников. Правильное построение головы, гармоничное соотношение пропорции ее частей (лба, затылка, подбородка, разреза глаз, длины носа и объема рта), общая конструктивная стройность и многие другие признаки римской традиции в этой работе не проявились. Все вышеперечисленное не позволяет нам однозначно приписать авторство Пьетро Каваллини. А вот гипотеза об отнесении фрески к кругу джоттесков кажется вероятной, и в первую очередь благодаря образам предстоящих святых. Отголоски манеры написания ликов и их типажи (в

²²⁹ Эти памятники из Санта-Мария Маджоре и Санта-Мария ин Домника относят к последней трети XIII в.

²³⁰ Дата смерти кардинала – 1302 г. Место его захоронения должно было быть оформлено не раньше этого времени, а скорее всего в течение какого-то не слишком длительного периода после. Судьба Торрити неизвестна, Рузути уже отбыл ко двору Филиппа Анжуйского, Каваллини мог быть задействован на других, более значимых объектах времени, например, в мозаиках фасада Сан-Пьетро или триумфальной арки в Сан-Паоло фуори ле муре.

особенности у св. Франциска), принадлежащие Джотто и его помощникам из Нижней церкви Сан-Франческо, находят свое отражение в данной композиции²³¹.

2.7. Мастер Исаака и гипотезы о его личности. Участие римских мастеров в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи

В свете масштабных реставрационных работ рубежа XX-XXI вв., проведенных в базилике Сан-Франческо в Ассизи, а также во многих храмах Рима, вновь актуальными стали вопросы авторства и датировки фресок и мозаик в памятниках Центрального региона Италии конца XIII в.

Если ранее ученые опирались в основном на стилистические и иконографические особенности произведений монументального искусства, и в какой-то момент споры, уже вылившиеся в более-менее устойчивые концепции, прекратились, то в новейшее время, когда наука обогатилась новыми методами и приемами, дискуссия возобновилась. Реставраторы – супруги Джантомасси, работавшие в Ассизи, а также в римских церквях – Санта-Чечилия ин Трастевере и Сан-Джорджо ин Велабро, мастерская Бруно Дзанарди, восстанавливающая житийный цикл в Сан-Франческо, и Томмазо Стринати, совсем недавно обнаруживший и раскрывший фреску в капелле Сан-Паскуале де Байлон в Санта-Мария Арачели, провели колоссальную по объему работу, давшую импульс к пересмотру традиционных атрибуций, и, в первую очередь, одного из самых проблемных памятников позднего средневековья – монументальных живописных циклов Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Практическая деятельность ученых была нацелена: на установление способов наложения слоев грунта и краски (анализ красочного слоя, с подробным описанием его структуры и использованных материалов); на определение большей или меньшей виртуозности техники владения кистью у разных художников, поиск их индивидуальной манеры и

²³¹ Об оценке произведений из Санта-Мария ин Арачели, атрибутируемых Кавллини, см. подробнее: Голубева И.В. Спорные атрибуции монументальных произведений Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Арачели: историографический аспект // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств: сб. ст. Вып. 57. Проблемы развития зарубежного искусства – 2021. – С. 45-60.

художественного почерка; на выявление широты применения мастерами подсобных средств, так называемых патронов (шаблонов) и использования предварительных рисунков на сырой штукатурке (синопий). На основании данных технико-технологического анализа были сделаны новые важные выводы о последовательности выполнения сцен, времени создания живописных циклов, количестве художников и т.д.

Фресковый ансамбль нефа Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи образован тремя параллельными регистрами, состоящими из отдельных сцен, объединенных в циклы (рис. 32). Нижний ярус представляет собой житие св. Франциска, сложенное из двадцати восьми живописных панно. Последовательность размещения данных эпизодов подчинена не хронологии, а богословскому обоснованию значения Пути святого: семь из них иллюстрируют события из жизни Франциска до создания им монашеского ордена, четырнадцать – деятельность святого в Ордене, и еще семь показывают жизнь Ордена после смерти Франциска. Верхний и средний ярусы представляют собой последовательно разворачивающиеся сцены из Ветхого и Нового завета (по шестнадцать на северной и южной стенах) в так называемой системе сдвоенных параллелей от алтаря ко входу, разработанной еще в раннехристианский период под римское базиликальное пространство и успешно примененной в таких «столичных» церквях, как Сан-Пьетро, Сан-Паоло Фуори ле Мура, Санта-Мария Маджоре и других²³². Однако количество представленных сцен, меньшее по сравнению с Римом, и – что более важно – принцип их отбора долгое время оставались без объяснения. Единственно важным обстоятельством, повлиявшим на сложение ансамбля, считалось новое, готическое однефное пространство церкви, с крестообразными сводами и большими оконными проемами, где главной задачей художников стала необходимость вписать монументальные «картины» в секционные плоскости стен, заключенных в широкие арки стрельчатых очертаний

²³² Сдвоенные параллели предполагают размещение сцен на каждой из сторон нефа в два ряда, где повествование в каждом из рядов начинается с одной точки (со стороны алтаря) и движется к другой (в сторону входа). Подробнее о системе декорации итальянских церквей см. Aronberg Lavin M. *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

и разделенных пространством высоких готических окон с витражами, а также в участки потолка меж нервюр крестовых сводов.

На сегодняшний день, научным большинством поддержана гипотеза, согласно которой главным принципом отбора и размещения всех фресок на стенах был принцип теологический²³³. Это означает, что, во-первых, общая иконографическая схема росписи сложилась заранее, задолго до их начала, и была разработана лицом духовного сана (однако знакомым с храмовой готической архитектурой и сведущим в вопросах фресковой живописи), и во-вторых, программа росписи была подчинена литургическим задачам с одной центральной идеей, которая объединила все монументальные циклы нефа в единый «живописный гимн» во имя прославления св. Франциска Ассизского. Таким образом, изначально было задумано, что сцены связаны между собой определенной логикой размещения, которая выявляет важные параллели между событиями Ветхого завета, земной жизнью Христа и служением Франциска.

Сам процесс росписи нефа, согласно традиционным особенностям техники фрески (во избежание потеков краски с верхних частей стен к нижним) в основном шел сверху вниз. Первые фресковые работы верхних ярусов, как считается, принадлежат кисти римских художников, приглашенных понтификом Николаем IV для возобновления декора после небольшого перерыва, связанного со смертью предыдущего патрона базилики – Николая III. В них были выявлены отчетливые следы разметки картин по участкам дневной нормы выполнения рисунка (*giornate*). Однако изменение в манере росписи может означать, что и Якопо Торрити, которого считают центральной фигурой в создании общей первоначальной декоративной системы росписи²³⁴, и Филиппо Рузути, также, возможно,

²³³ Предположения, осторожно высказываемые в науке во второй половине XX столетия (например, в конгрессах 1976 и 1980 гг. в Ассизи и Риме) приобрели характер устойчивой гипотезы уже на рубеже XX-XXI вв. В объемной монографии о. Герхарда Руфа дается развернутое обоснование единства как всей концепции росписи, так и иконографических связей ее отдельных частей. См. Ruf G. Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. Сегодня эта идея поддерживается такими учеными как Серена Романо, Валентино Паче, Йенс Воллесен, Джулиан Гарднер и др.

²³⁴ Это мнение поддерживали многие ученые, из современников см. работы Серены Романо и Йенса Воллесена. У Б. Дзанарди и Ф. Дзери еще более определенная позиция – Торрити был изначально главным планировщиком всего ансамбля нефа Верхней церкви. Zanardi B. Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi // The Cambridge Companion to Giotto. Eds. A. Derbes, M. Sandona. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 32-62.

сотрудничавший с ним²³⁵, начав масштабные работы в верхних регистрах нефа Верхней церкви в Ассизи, вынуждены были отбыть в Рим для выполнения других крупных заказов действующего понтифика – мозаик Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано²³⁶. И с этого момента в живописи нефа происходит переворот, связанный с появлением на площадке нового мастера, который привел к обновлению художественного языка и ознаменовал собой переход от средневекового искусства к искусству Возрождения. Речь идет о «диптихе» кисти художника, чье настоящее имя до сих пор остается загадкой – Мастера Исаака. Два ветхозаветных эпизода – «Исаак и Иаков» (рис. 33) и «Исаак и Исав» (рис. 34), по мнению исследователей, несут в себе центральную идею всего цикла верхнего яруса и олицетворяют переход от старого мира – мира ветхозаветных пророков, к миру новому – миру Христа²³⁷. Подчеркивая кульминационный характер этих двух сцен, художник должен был выйти за рамки привычного способа повествования. Действительно – неординарные пространственные и композиционные решения обеих панно, их цветовая насыщенность и тонкая психологическая трактовка уводят их создателя далеко от средневековой (как восточной, так и западной) традиции. О возвышенной отвлеченности византийского искусства или экспрессии романского здесь уже нет и речи. На смену им приходят свойственная классической античности пластическая компоновка фигур в пространстве картины, готическая обращенность к зрителю, драматичность и реалистичность подачи изображаемых событий, а новое понимание архитектуры и попытка её трехмерного изображения прокладывают путь к разработке теории перспективы.

Последние исследования выявили манеру этого художника не только в двух сценах с Исааком, но и в различных эпизодах верхнего и нижнего регистров, что

²³⁵ Гипотеза Ф. Дзери. См. введение к книге Zanardi B. Zeri F. *Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi*. Milano: Skira, 1996. P. 9-11.

²³⁶ Согласно последним исследованиям, возобновление работ в Верхней церкви Сан-Франческо совпало с другими серьезными инициативами Иннокентия IV в Риме. Так, реконструкция Санта-Мария Маджоре и украшение ее апсиды и вновь возведенной триумфальной арки пришлось на 1290-е годы – время, когда росписи в Сан-Франческо шли полным ходом. Мозаичные работы в Латеранской базилике также совпадают с работами Мастера Исаака и определяются приблизительно 1295-1296 гг. О строительных подрядах этого времени см. Cooper D., Robson J. *The making of Assisi*. London: Yale University Press, 2013.

²³⁷ Ruf G. *Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. P.181-184.

говорит о его значительном вкладе как в программу росписей нефа, так и в продвижение новых принципов искусства в целом²³⁸.

В разное время исследователями предпринимались попытки отождествления Мастера Исаака с творцами рубежа дученто и треченто, чьи имена до нас дошли: Джотто, Арнольфо ди Камбио и Пьетро Каваллини. Передовой характер этих произведений в части выразительных средств обуславливал присвоение их авторства Джотто. К такому мнению в большинстве своем склонялись те историки искусства, которые долгое время находились в плену у парадигмы «все новое = джоттеское»²³⁹. Также в пользу Джотто могли говорить оригинальные композиционные находки: как, например, в сцене «Стигматизация св. Франциска» (рис. 35), совпадающей по замыслу со знаменитой одноименной иконой авторства Джотто из Лувра (рис. 36), или профильный характер сцены Вознесения (рис. 37), отличающий схожую с ней композицию Джотто в Падуе²⁴⁰ (рис. 38). Необходимо напомнить, что еще Лоренцо Гиберти в своих «Комментариях» отмечал, что Джотто работал в Ассизи и расписал почти «*всю нижнюю часть*», не конкретизировав при этом, идет ли речь о Нижней церкви или о нижней части Верхней церкви. В связи с чем, многими учеными Джотто признается еще и автором житийного цикла св. Франциска²⁴¹. Против версии о работе Джотто в Верхней церкви и идентификации его с Мастером Исаака выступали всегда те исследователи²⁴², которые предполагали, что Джотто был слишком молод для выполнения этого заказа (годом его рождения считается либо 1267 либо 1276), поскольку и исполнение диптиха с Исааком – работа зрелого художника, и

²³⁸ Мастеру Исаака атрибутируются сцены Распятие, Оплакивание Христа, Вознесение и Пятидесятница, а также, ведутся активные дискуссии об участии его в разработке иконографии свода «Учителя Церкви» (рис. 39). Автором настоящего исследования последняя атрибуция безусловно поддерживается, однако, с поправками на активные вмешательства 1310-х гг., выявленные в процессе реставрации 1998-2000 гг. после землетрясения в Ассизи, разрушившего роспись свода более чем на 50%. См. подробно у Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medieval di pittura a fresco. Milano: Skira, 2000.

²³⁹ Главными приверженцами самых широких атрибуций Джотто в Ассизи, включая работы Мастера Исаака, являются немецкие и итальянские ученые. Более подробно об этом см. в главе 4.

²⁴⁰ Профильное изображение Христа в сцене Вознесения, однако, имеет более древнее происхождение и пришло, вероятно, из каролингского искусства (Сакраментарий Дрого, ок. 850 г.) (рис. 40).

²⁴¹ Подробней об этой гипотезе см. далее в гл. 4.

²⁴² Из ученых начала прошлого века это Раймонд ван Марль и представители англо-американской научной среды (Оертел, Уайт, Окшот). Об этом также см. подробнее в главе 4.

управление таким важным и большим проектом могли доверить только опытному мастеру.

Современные технические средства позволили внести в дискуссию дополнительные акценты. Исходя из анализа манеры наложения мазков и слоев краски, между монументальными росписями Джотто в Падуе и фресками мастеров, работавших в Верхней церкви Сан-Франческо, было отмечено полнейшее несовпадение в части техники²⁴³. Не похожи не только широта мазка и способ наложения красочного слоя, но и цветовая гамма, а также состав слоев, в том числе «подложки», т.е. подготовительной основы. В Ассизи художники применяли смешанную технику, нанося базовый рисунок по сырой штукатурке, а доработку осуществляя по высохшему слою. Джотто в Падуе писал иначе. Далее, техника моделировки ликов и складок одеяний в Капелле Скровеньи и в Сан-Франческо отличается самым кардинальным образом. Личное письмо Джотто – это письмо художника, живописное, с наличием жирных и ярких цветовых акцентов, с мягкими тягучими пастозными контурами (рис. 41), тогда как у Мастера Исаака, несмотря на яркость красок, преобладают акварельные лессировки и конструктивность всех объемов (рис. 42), а также «карандашная» заостренность и геометрическая точность рисунка, свойственная *скульптору или архитектору*.

Этот же фактор не позволяет отождествлять Мастера Исаака и с Пьетро Каваллини, хотя в его пользу может говорить время создания двух сцен с Исааком. По последним данным, они были написаны в первой половине 90-х годов XIII в. – то есть в то время, когда Каваллини был в расцвете своих творческих сил и украсил фресками и мозаиками несколько крупных римских церквей. Также невероятно схожей со сценами с Исааком является композиция мозаичного панно Рождение Марии в Санта-Мария ин Трастевере с идентичными чертами лица у одной из женских моделей (рис. 43). Другими общими для Каваллини и Мастера Исаака признаками являются: типичный «римский» орнамент, изображение памятников римской архитектуры, характер моделировки фигур и складок одеяний, ярко

²⁴³ Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medieval di pittura a fresco. P. 189-206.

выраженная общая монументальность. Но мнение о том, что эти два мастера – одна личность, опровергается данными технического анализа Бруно Дзанарди: в самом сложном для изучения регистре Верхней церкви – нижнем, т.е. житийном цикле св. Франциска было выявлено две основных манеры моделировки ликов и техники нанесения краски для создания телесных оттенков. Первая манера принадлежит кисти Мастера Исаака, а вторая (на основе сопоставления с работами в Риме) – Пьетро Каваллини²⁴⁴.

Кем еще мог быть загадочный Мастер? В последние годы на международных конгрессах, посвященных искусству этого периода, все чаще поднимается вопрос об исторической роли флорентийского скульптора, художника и архитектора Арнольфо ди Камбио, много работавшего в Риме. Мысль о том, что Мастер Исаака был скульптором, и если не самим Арнольфо, то его *alter ego* высказывала еще в 80-е годы XX века А.М. Романини²⁴⁵. А на римской конференции в 2005 г., под названием *Arnolfo's moment*, сторонники этой идеи вновь обратились к памятникам великого Арнольфо, указывая на схожие с работами Мастера Исаака формальные признаки: в первую очередь классическую, «скульптурную» манеру моделировки ликов и фигур. Во-вторых, было еще раз отмечено, что именно через скульптуру в итальянское искусство пришла готика, привнеся новую пластичность, изысканность и драматическую обращенность к зрителю, а в этом смысле работы Арнольфо для своего времени были безусловно самыми яркими и новаторскими. Если не опираться исключительно на оценку двух сцен с Исааком, то в Ассизи еще можно найти передовые композиции, также приписываемые Мастеру Исаака, которые наводят на мысль об участии в их создании художника с архитектурным «мышлением».²⁴⁶ В Пятидесятнице (рис. 44), например, разные геометрические объемы (внутренний октогональный абрис восседающих апостолов и Богоматери и внешний сложный трапециевидный периметр горницы) виртуозно организованы

²⁴⁴ Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. P. 192-196.

²⁴⁵ Romanini A. M. Arnolfo all'origine di giotto: l'enigma del Maestro di Isacco // Storia dell'arte. Roma, 1989. №65. P.5-26.

²⁴⁶ В верхнем регистре, также как и в нижнем, происходит неоднократная смена живописной техники. Однако некоторые сцены («Распятие», «Оплакивание») ощутимо выбиваются из общего ряда, что вызвало предположение, что Мастер Исаака, с его склонностью к пространственной организации драматургии сцен, участвовал и в их создании. Помимо «Пятидесятницы», это «Вознесение» на стене со входом.

в одном пространстве, а готические навершия архитектуры заднего плана не просто напоминают, а представляют собой чуть ли не эскиз резных кивориев Арнольфо ди Камбио в Сан Паоло фуори ле Мура (рис. 45) и Санта-Чечилия ин Трастевере (ил. 46)²⁴⁷.

Манера выполнения Мастером Исаака отдельных элементов и принципы построения композиции в целом выдают знания, полученные путем практического осмысления традиций моделировки, воспринятой из античной классики: точности строения человеческой фигуры и черепа по методу «сечений» и в трехмерной проекции, конструктивное видение строения физического тела как соотношения геометрических объемов (куба, шара, конуса). Все эти приметы убедительно говорят о том, что Мастер Исаака прежде всего был скульптором и архитектором, а уже затем – живописцем. Однако после Арнольфо не сохранилось иных атрибутированных памятников, кроме скульптурных, а различия в технике – скульптуры и фрески – не дают возможности сравнить эти произведения большинством современных научных методов, за исключением иконографического и исторического. В этой связи, даже новые технические приемы, успешно применяемые сегодня для сравнительного анализа памятников монументальной живописи, не подходят для проверки гипотезы об отождествлении Ди Камбио с Мастером Исаака. И ученым по-прежнему остается опираться только на стилевые характеристики произведений этих творцов, находя в них, определенно, много общего²⁴⁸.

Но и с применением формально-стилистического анализа в Ассизи всегда были определенные сложности. Работа над фресковой росписью в Сан-Франческо велась согласно изобретенному еще в Средневековье и общепринятому для крупных объектов способу – коллективному, в связи с чем довольно трудно отделить части произведения кисти одного (главного или наиболее мастеровитого)

²⁴⁷ Резная алтарная сень для Сан-Паоло была выполнена ди Камбио в 1285-86 гг., для Санта-Чечилия в 1293 г. т.е. немногим ранее росписей в Верхней церкви в Ассизи.

²⁴⁸ Более подробный историографический обзор проблемы дается в нашей статье: Голубева И.В. Участие римских художников в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Мастер Исаака: проблемы идентификации // Традиции и школы в мировом художественном пространстве: материалы науч. конф., посвящ. памяти М.В. Доброклонского (Санкт-Петербург, 24-26 апреля 2018г.) / Санкт-Петербургская академия художеств. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургской академии художеств, 2021. – С. 3-12

художника от творений его коллег. Типовое повторение отдельных элементов в разных сценах свидетельствует о налаженном «стандартизированном» процессе, основанном на эффективном распределении труда между живописцами, среди которых главным являлся мастер цикла, руководитель мастерской на площадке, центральной задачей которого было наблюдение за точным воплощением разработанной программы. Как правило, и моделировка ликов отдавалась ему как самому опытному художнику, хорошо владевшему техникой. Такой мастер назывался *capo maestro*, и, учитывая масштабы работ в Ассизи, таких мастеров на объекте, могло быть несколько. Согласно родственным стилистическим характеристикам было выделено три мастерских, обозначенных под общими условными именами: Мастер св. Франциска, Мастер св. Чечилии, Мастер похорон св. Франциска²⁴⁹. Иногда выделяется еще и Четвертый мастер²⁵⁰.

Сцены, выполненные под руководством Мастера св. Франциска открывают житийный цикл росписей, и в этих сценах больше всего схожих черт с произведениями Каваллини и Мастера Исаака. И если начало работ в верхних регистрах можно отнести к 1288-1290 гг., то, зная общее количество дней работы над всем нижним регистром (по данным Дзанарди около 600), можно предположить, что первые панно были закончены в 1290-1291 гг. Росписи Каваллини в Санта-Чечилия датируются 1292-1293 гг., скульптурные работы Арнольфо в этой же церкви – 1293 г. Соответственно, если в Сан-Франческо участвовали Арнольфо и (или) Каваллини, то они могли продолжить фресковую роспись в Ассизи сразу после Торрити, покинувшего объект для создания мозаик в Латеранской базилике и в Санта-Мария Маджоре, а затем также отбыть в Рим для выполнения своих заказов, оставив площадку другим *capo maestro*.

Работы над житийным циклом в Ассизи продолжались вплоть до 1295 г. (или, согласно другим исследованиям до 1296 г.)²⁵¹. Базилика Сан-Франческо в Ассизи в

²⁴⁹ Zanardi B. Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi. P. 32-62.

²⁵⁰ White J. Art and architecture in Italy 1250-1400. P. 207-224.

²⁵¹ В 1295 г. состоялась торжественная публичная месса францисканцев, к которой, как полагается, все «грязные» работы должны были быть завершены. 1296 г. – год отлучения от церкви кардиналов Колонна, большей частью спонсировавших завершение второго этапа работ над росписями в Ассизи. см. Cooper D., Robson J. The making of Assisi. P. 133-134.

1290-е годы являлась самой крупной стройплощадкой Италии, привлекая самых искусных мастеров и строителей, и вполне возможно, что там мог работать и Пьетро Каваллини. Однако данную гипотезу никто, кроме Бруно Дзанарди и Федерико Дзери, а также Алессандро Парронки явно не поддерживал. Влияние Каваллини и римской школы (в изображении иллюзорной архитектуры, манеры нанесения карнации, распределения живописи по нормо-дням и т.д.) больше всего наблюдается в сценах Мастера св. Франциска (рис. 47) и Четвертого мастера (рис. 48), тогда как в четырех панно, традиционно приписываемых Мастеру св. Чечилии (рис. 49), художнику флорентийской традиции²⁵², обращенность, развернутость повествования к зрителю, изящный рисунок и богатый колорит говорят о тесном взаимодействии с готическими мастерами северных регионов, чье влияние пришло на территорию Италии через Тоскану. Произведения флорентийского искусства того же и последующего периодов, а именно: «Распятие» из Санта-Мария Новелла во Флоренции, «Мадонна из Сан-Джорджо алла Коста», алтарная икона из Санта-Мargarита а Монтичи и «Алтарь св. Чечилии» (рис. 50) – обнаруживают схожие с работами Мастера св. Чечилии характерные черты. К ним, помимо физиогномических особенностей изображаемых персонажей (вытянутые фигуры, некрупные головы, изящные руки) относятся легкость и виртуозность в выполнении сложных пространственных построений, новейшие перспективные разработки, переход от символичности изображаемого действия к натуралистичности и трехмерности. Однако архитектурные элементы и орнамент этих сцен все же имеют много общего с Римом²⁵³.

Присущие Мастеру Похорон Св. Франциска (рис. 51) попытки изобразить в пространстве одного панно большие группы людей являются первыми в своем роде на территории Италии. Несмотря на сложную задачу, художнику удается гармонизировать взаимодействие персонажей между собой в пространстве.

²⁵² Имя художника, а также мнение о его флорентийском происхождении основывается на стилистической связи приписываемых ему фресок и живописных характеристик Алтаря св. Чечилии (Уффици, Флоренция, нач. XIV в.).

²⁵³ Подробнее о гипотезах участия римской и флорентийской школ в росписях Ассизи см. Голубева И.В. Рим или Флоренция? Проблемы атрибуции фрескового цикла жития Святого Франциска в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи в исследованиях XXI века // Научные труды: сб. ст. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Институт имени И.Е. Репина. – 2020. – С. 42-52.

Уникальный колорит четырех сцен, приписываемых кисти этого Мастера, приводит к мысли об общем идейном руководстве художника-монументалиста с определенными цветовыми предпочтениями: его палитра, с рыже-охристыми, теплыми красноватыми, а также буро-коричневыми оттенками, выдает особую любовь к киновари и ее производным. Мастер Похорон в своем внимании к изысканным деталям (в одежде, украшениях и др. элементах) больше других связан и с готической традицией, и кажется вполне вероятным, что именно от его работ пролегает путь к искусству знаменитых сиенцев следующего поколения – Симоне Мартини и братьев Лоренцетти.

Невероятная драматическая событийность и эмоциональность, но вместе с тем и лапидарное решение сцен, подобных «Рождеству в Греччо» (рис. 52), «Св. Франциску перед султаном» (рис. 53) или «Смерти Рыцаря из Челано», созданных, вероятно, под руководством Четвертого мастера, больше других указывают на значительную роль данного цикла в становлении нового художественного языка эпохи. Помимо прочего мастерски обыграны конструктивные особенности стен, на которых расположены панно «Рождества» и «Смерти рыцаря из Челано»: две выступающие консоли живописно встроены в задний план этих композиций. Здесь отрыв от всех господствующих в это время традиций наиболее заметен. Не зря ученые, рассматривая именно эти сцены, вновь и вновь возвращаются к идее об участии в цикле св. Франциска молодого Джотто.

Определенные стилистические связи находят между фресками Мастеров житийного цикла Св. Франциска в Верхней церкви и росписью некоторых частей Нижней церкви, работы в которой продолжались в начале XIV столетия. И, хотя атрибуции капелл св. Николая, св. Магдалины и северной части нижнего трансепта, как и работы Мастера Парусов, сегодня также являются предметом оживленных искусствоведческих споров, ясно одно: отдельные члены артелей, объединенные под общим названием «Мастеров», плавно «передавали эстафету» с одних участков Сан-Франческо на другие, оставляя следы своего индивидуального почерка в

каждом из них²⁵⁴. Считается, что первая сцена житийного цикла была написана Мастером св. Чечилии последней. Изысканное и необычайно гармоничное «Поклонение простого человека» (рис. 54) знаменует собой переход уже в следующее столетие. Очевидно, что и сами *capo maestri* и другие художники артелей, наблюдая друг за другом, учась друг у друга, были подвержены неизбежной трансформации собственного стиля и дальнейшему творческому росту, начавшемуся в отдельных «прорывных» композициях нефа Верхней церкви.

2.8. Наследие Пьетро Каваллини в Неаполе

С момента перенесения папского престола в Авиньон количество заказов в Риме существенно снижается, тогда как запрос на творчество состоявшихся мастеров эпохи в других областях Италии активно растет. К таким регионам относится Неаполь, где в начале XIV в. при дворе Робера Анжуйского с почетом устроились многие римские художники²⁵⁵. Среди них был и Пьетро Каваллини, обладавший не только опытом благодаря своему зрелому возрасту (напомним, что год его рождения не известен, но историки ориентируются на середину XIII в.), но и обширной мастерской.

Согласно свидетельствам, дошедшим до нашего времени из анжуйских метрических книг, в 1308 г. Пьетро Каваллини прибыл к неаполитанскому двору, где получил особый статус. Он был знаменит и престижен. Это проявлялось, в частности, в финансовом отношении: художнику была назначена солидная пенсия, а его семье предоставлен в личное пользование дом. В аналогичных условиях через 20 лет (приблизительно с 1328 г.) будет работать и Джотто. К сожалению, эти документы не содержат никаких сведений, дающих возможность установить какие именно работы были выполнены Каваллини для анжуйского двора и в какой

²⁵⁴ Смешение разных манер исполнения трех мастеров в отдельных «переходных» композициях также отмечено в исследованиях Дзанарди. Zanardi B. Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi. P. 32-62.

²⁵⁵ Так, с 1309 (а по некоторым данным и с 1304 г.) официальным придворным художником с постоянным жалованьем был Филиппо Рузути, подробнее см. Romano S. Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria. // Convivium: exchanges and interactions in the arts of medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. 2016. Vol. 3 (2). P. 3-20.

период времени. Таким образом, все гипотезы о его деятельности в Неаполе должны основываться сугубо на формально-стилистическом анализе со всеми присущими этому методу ограничениями и со всей дискуссионностью основанных на нем выводов.

Долгое время предметом наибольших споров в историографии Каваллини являлись фрески в Санта-Мария Доннареджина Веккья. Ситуация с любыми оценками всегда осложнялась пониманием, что в нефе и на хорах был выполнен целый масштабный комплекс, в котором, при общем едином замысле проекта, очевидно работали художники разного уровня подготовки и обладавшие не одинаковым опытом. Среди самых различных взглядов и качественных оценок присутствие Каваллини или же очень близкого его помощника в Санта-Мария Доннареджина зачастую все-таки признавалось, в особенности в знаменитых фигурах апостолов и пророков (рис. 55), которые парами расположены вдоль стен нефа в простом архитектурном обрамлении в стиле косматеско и отделены друг от друга изображениями пальм. Также манера Каваллини была отмечена в композиции Страшного суда на контр-фасаде (рис. 56), в то время как сцены Страстей Христовых, житийные циклы св. Елизаветы Венгерской, св. Екатерины Александрийской и св. Агнессы, разворачивающиеся на стенах над монашескими хорами, преимущественно считались работами помощников мастерской²⁵⁶.

Первым ученым, открывшим дискуссию, был Эмиль Берто, который приписал настенные изображения из Доннареджина сиенским мастерам, работавшим в Неаполе²⁵⁷. Впрочем, после обнаружения Страшного суда в Санта-Чечилия ин Трастевере, Берто скорректировал свои взгляды и отнес эти росписи к совместному продукту римских и сиенских монументалистов²⁵⁸. Далее, на протяжении почти столетия, исследователи колебались в своих оценках от полного отрицания и

²⁵⁶ Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 116-117.

²⁵⁷ Bertaux E. Santa Maira Donnaregina e arte senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli 1899. P. 28-31. Цит. по Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 117, 151.

²⁵⁸ Bertaux E. Gli affreschi di S.Maria Donnaregina. Nuovi appunti, in "Napoli Nobilissima", XV, 1906. P. 28-31. Цит. по Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 117, 151.

приписывания главной роли другим мастерам²⁵⁹, до – наоборот – утверждения органичной преемственности в стилистическом развитии Каваллини от Санта-Чечилия к Доннереджине²⁶⁰. Некоторые занимали «промежуточную» позицию, считая Каваллини непосредственным вдохновителем условного третьего лица, художника не ординарного таланта, возможно, ближайшего ученика и продолжателя традиций римского мастера²⁶¹.

Необычайно высокое качество исполнения некоторых эпизодов неаполитанских фресок, а также выявленная в них особая манера моделировки с помощью цвета могут объясняться только авторством самого Каваллини. В начале XIV в. не существовало ни одного такого мастера, способного «слепить» подобные пророку Давиду фигуры (рис. 57): классические и цельные в своей монументальности и в то же время живо и натуралистично вибрирующие всевозможными светотеневыми и цветовыми градациями. Преемственность линии развития живописной манеры в направлении от фресок в Санта-Чечилия ин Трастевере к росписям в Санта-Мария Доннареджина очевидна: как и в Риме, в Неаполе наблюдается отсутствие явных контурных линий и графических элементов. Телесность фигур достигается за счет использования цветов, нанесенных тончайшими мазками кисти, которые через последующее хроматическое тщательное и удивительно гармоничное наложение создают монументальные объемы и утолщения, таким же образом выполненные мастером в римском «Страшном суде».

Однако, как в композиции из Санта-Чечилия ин Трастевере, так и в неаполитанских изображениях апостолов и пророков рядом с авторскими частями работ Каваллини имеются фрагменты, выполненные силами помощников, которые тщательно следуют живописным урокам мастера, хотя при этом индивидуально трактуют отдельные элементы: лица некоторых персонажей более хмурые и

²⁵⁹ Так, например, в 60-х годах Болонья считал, что центральным художником и автором замысла всего проекта мог быть Филиппо Рузути. Bologna F. I pittori della corte angioina di Napoli, 1266-1414. Roma, 1969. P. 135-138. Цит. по Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P. 121, 152.

²⁶⁰ И.М. Филд, М. Бошковиц, П. Леоне де Кастрис, в последнее время – С. Романо.

²⁶¹ Р. Ван Марль, Дж. Уайт.

морщинистые, а драпировки подчас изображаются в более сухой и схематичной манере. Вместе с тем всем выполненным учениками объектам присущи пластичность и монументальность, которыми отличается авторская живопись Каваллини. Любопытным подтверждением факту широкой кооперации на этом объекте со-творцов великого маэстро может являться обнаружение второго слоя синопий, более тщательных и подробных по сравнению с первоначальным общим схематичным наброском на первом слое штукатурки. Прорисовка синопий вторично, скорее всего, означает, что художник-руководитель порой вмешивался в ход работ, наблюдая ослабление в техническом совершенстве или отклонения от изначально задуманной схемы. Фрески из Санта-Мария Доннареджина, если выносить за скобки то, что они были написаны с привлечением возможностей обширной профессиональной мастерской, все же представляют собой произведение «первой руки» – проект Каваллини, где художник сам выполнил в рамках всей программы отдельные эпизоды удивительного уровня исполнения, целью которых являлось показать его помощникам путь, по которому им нужно следовать.

Если признавать авторство Каваллини в фигурах арококов и апостолов и считать его руководящим мастером в церкви Доннареджина, то, ввиду большой стилистической разницы в исполнении, придется исключить из списка атрибуций некоторые другие неаполитанские произведения, к которым относятся, например, фрески из капеллы Бранкаччо в Сан-Доменико Мадджоре (рис. 58), приписанные ему впервые Болонья²⁶² и датированные 1308-1309 гг.²⁶³ Несвойственная римскому мастеру сухость, линейность, экспрессивность, плотность наложения красок и обильное использование локальных цветов, а также некоторые другие стилистические характеристики (например, очень сжатая, «тесная» композиция) не позволяют признать эти произведения его работой. Надо отметить, что тонкие цветовые и светотеневые переходы, присущие Кавалини, представляют собой не

²⁶² Bologna F. I pittori della corta angioina di Napoli, 1266-1414. Roma, 1969. P. 135-138. Цит. по Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. P.121, 152.

²⁶³ Также этой атрибуции придерживается Леоне де Кастрис, вообще отдающий Каваллини самый широкий круг неаполитанских работ.

результат технико-исполнительной виртуозности, а являются необходимым инструментом построения объемов. Они наметились в виде неперемного атрибута его стиля еще в Санта-Чечилия, и логичным итогом творческого роста было бы развитие этих качеств, а не их полное отрицание. Во фресках из капеллы Бранкаччо, где расположен небольшой цикл рассказов о св. апостоле Андрее, сцены из жития св. Иоанна Евангелиста и жития св. Марии Магдалины (рис. 59), живописная манера хотя и характеризуется внимательностью к пластике и объемам человеческого тела, но существенно отличается от манеры Каваллини большей склонностью к сценографии и нарративу: «события» описаны элегантно и непринужденно в драматических интонациях, напоминающих манеру Джотто.

Таковыми же живописными качествами обладают выполненные возможно силами той же мастерской, что работала в Сан-Доменико, и фрески из капеллы Сан-Аспрено в Дуомо²⁶⁴ (рис. 60). Речь идет об изображениях некоторых апостолов в медальонах, вокруг которых располагаются сложные и новаторские архитектурные обрамления. Здесь, как и в Сан-Доменико, базовый «каваллинизм» очевиден, но также очевидна и отдаленность от главных принципов творчества мастера. Линейные контуры, которые отличают фигуры в росписях капеллы Сант-Аспрено создают заметное облегчение пластической цельности фигур по сравнению с тем, что мы наблюдаем у Каваллини в Санта-Чечилия и в Санта-Мария Доннареджина. И, прежде всего, здесь явно отсутствует сложное применение светотени, которое делает неповторимыми авторские эпизоды мастера. Таким образом, можно говорить о великом художнике, как это справедливо подчеркивали Болонья и Леоне де Кастрис, но не о Каваллини, у которого мастер (или мастера) капелл Бранкаччо в Сан-Доменико и Сан-Аспрено в Дуомо возможно заимствовал некоторые приемы и типологии, развивая их монументальные и величественные объемы в направлении большей линейности.

Как предполагается, около 1320-х гг. Каваллини отбыл обратно в Рим, для выполнения мозаик в Сан-Паоло. А с 1328 г. к неаполитанскому двору уже был

²⁶⁴ Эти работы Леоне де Кастрис и некоторые другие исследователи приписывают Каваллини лично и считают их продуктом позднего этапа творчества мастера.

«призван» Джотто с мастерской. Работы и влияние Джотто на искусство данного региона – предмет отдельного и очень большого исследования. Вместе с тем, долгая и плодотворная работа в Неаполе римских художников – Каваллини и Рузути, несмотря на отсутствие в наше время достоверных атрибуций, как и ее итоги и значение, подтверждается не только архивными документами с записями об их высоком статусе (и оплате), но и отражается в отчетливых реминисценциях стилистических традиций Рима конца дученто в различных памятниках Неаполя первой половины – середины XIV века. В частности, в произведениях, связанных с персоналией Лелло да Орвието (однако, некоторыми учеными до сих пор относимых к ближайшему кругу – или лично – к Каваллини²⁶⁵). Среди них – фреска Древо Иессеево в капелле Светлейших в Дуомо (ил. 61), выполненном, возможно, до 1315 г. по заказу епископа д'Ормона, и мозаика Мадонны дель Принчипио со св. Януарием и св. Реститутой в палеохристианской базилике св. Реституты, выполненной в 1322 г.

²⁶⁵ Главный из них Пьерлуиджи Леоне де Кастрис в своих работах 2007-2013 гг.

Глава 3. Оригинальная иконография Пьетро Каваллини

Пьетро Каваллини неоднократно обращался в своем творчестве к образу Девы Марии. Помимо мозаичного цикла сцен Её жития в базилике Санта-Мария ин Трастевере (рис. 1), в корпус произведений мастера включались следующие мариологические образы: Богоматерь Заступница из фрески «Страшный суд» в Санта-Чечилия ин Трастевере (рис. 18), где Она изображена вместе со Спасителем, Иоанном Предтечей и апостолами; Дева-Агиосоритисса из фрески «Христос с предстоящими святыми» в конхе апсиды в Сан-Джорджо ин Велабро (рис. 4); Богоматерь с Младенцем на троне из фресковой композиции в верхней части скульптурного надгробия кардинала Маттео д'Акваспарта в Санта-Мария ин Арачелии (рис. 13) и в этой же базилике Дева Мария представлена в центре композиции с предстоящими свв. Иоанном Крестителем и Иоанном Богословом в капелле Сан-Паскуале де Байлон (рис. 28). Кроме цикла в Санта-Мария ин Трастевере и «Страшного суда», названные выше памятники до сих пор относятся к спорным атрибуциям, как и мозаичная икона Богоматери с Младенцем на троне из церкви Сан-Кризогоно (рис. 11), однако трактовка образа Девы Марии в этих произведениях вызывает большой исследовательский интерес, поскольку отражает важнейшие тенденции времени и места их выполнения, и будет рассмотрена далее.

Христологические образы Пьетро Каваллини представлены изображением Спасителя в рост во фреске «Христос с предстоящими святыми» из Сан-Джорджо ин Велабро (рис. 4), центральной фигурой Христа в мандорле на престоле (рис. 62) в композиции «Страшный суд» из Санта-Чечилия ин Трастевере, а также оглавной иконой Спасителя из Кампосанто Тевтонико (рис. 63), типологически продолжающей традиции нерукотворных римских святынь. Иконография Иисуса Христа в трактовке Пьетро Каваллини, так же как и его марианские образы, отличается важными авторскими особенностями, связанными с обращением мастера к восточно- и западно-христианскому культурному наследию, которые мы далее и рассмотрим.

3.1. Образ Девы Марии в житийных сценах в базилике Санта-Мария ин Трастевере: Рим накануне «Юбилея». Источники иконографии, влияние книжной миниатюры на монументальные композиции

Как было отмечено выше, разработка программы мозаичного украшения в базилике Санта-Мария ин Трастевере стала итогом совместной работы папского идеолога, богослова кардинала Якопо Стефанески и выдающегося мастера своего времени Пьетро Каваллини. Мариологический цикл был выполнен в рамках большого декоративного обновления римских церквей в преддверии 1300-го, юбилейного года, и отразил самые «прогрессивные» идейные тенденции времени: новые трактовки образа Девы Марии, связанные с развитием богословской мысли, а также особую акцентуацию на всегда актуальной и дорогой Риму теме Экклезии или Римской Церкви (*Ecclesia Romana*).

Базилика «за Тибром» и ранее подвергалась переустройству, самое масштабное из которых – новый декор апсиды с композицией Сопрестолия Христа и Богоматери (рис. 64) – пришлось на понтификат Иннокентия II (1130-1143). Иконографическая программа 1140-х гг. была призвана символически отразить целый комплекс идей, одной из которых было завершение церковного раскола и личный триумф Иннокентия, победившего в междоусобной борьбе антипапу Анаклета II (1130-1134)²⁶⁶. Эта идея органично дополнила главную – прославления и торжества Римской Церкви, обновление которой стало возможным благодаря масштабной и продолжительной григорианской реформе последней четверти XI в. Однако образ *Ecclesia Romana*, присутствующий в римских декорациях еще с раннего христианства, в начале XII в. был представлен в совершенно новом ключе: Церковь стала олицетворять собой Дева Мария, и концептуальной основой этой трактовки становится текст «Песни песней», а также различные комментарии к

²⁶⁶ Сам патрон изображен в композиции в числе предстоящих святых с моделью храма в руках.

нему²⁶⁷. Разработка данной иконографии более чем столетие активно ведется на страницах иллюминированных рукописей и в порталах французских соборов, предваряя собой развитие темы Коронования Богородицы, достигшей кульминации в итальянском искусстве к концу XIII столетия в апсидальной композиции Якопо Торрити в Санта-Мария Маджоре (рис. 65). Помимо трактовки сцены в рамках новой францисканской доктрины, с ее особым подходом к теме Успения Богородицы и обоснованию концепции Ее телесного Вознесения, Коронование представляет собой не только финальную стадию связанных с Успением событий, но и прославление Богородицы как Невесты Христовой – Церкви. Логичным представляется, что этот сюжет в силу своей важности как с точки зрения богословия, так и новаторского отражения в искусстве должен был быть акцептован и реализован раньше по заказу более влиятельного патрона и в более значимом месте²⁶⁸. В силу этих причин, установление «первенства» декоративного оформления Торрити кажется обоснованным²⁶⁹. И, таким образом, перед Каваллини, продолжившем развитие данной темы, стояла непростая задача: гармонично дополнить триумфальную композицию апсиды XII в. в Санта-Мария ин Трастевере житийными сценами в рамках единой концепции и в то же время вписать свою программу в современный культурный контекст, связанный как с исторической трактовкой образа Богородицы в Риме²⁷⁰, так и с празднованием

²⁶⁷ Это мог быть женский персонаж, как в старой базилике Сан-Пьетро и в Санта-Мария Маджоре, или изображение Христа с предстоящими святыми, как в программе апсид Санти Косьма и Дамиано, Санта-Прасседе, Санта-Чечилия ин Трастевере. Подробнее о данном сюжете см. нашу статью Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти. // РГГУ, серия «Языкознание. Литературоведение. Культурология». №1, 2021. С. 126-147.

²⁶⁸ Анализ композиции Якопо Торрити приводится в нашей статье: Голубева И.В. «Коронование Богородицы» Якопо Торрити в апсиде Санта-Мария-Маджоре (1292–1296). К вопросу о заказчиках и художниках в Риме в конце XIII века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Проблемы истории и теории христианского искусства. – 2021. – Вып. 43. – С. 9-25.

²⁶⁹ Подробней об этом см. Tronzo W. Apse decoration, the Liturgy and perception of art in Medieval Rome: S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore. // *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions.* Ed. W. Tronzo. Bologna: Nuova Alfa, 1989. P. 167-193.

²⁷⁰ Помимо упомянутых выше коннотаций, важным является еще и образ Богородицы-Царицы. Исследователи богословско-доктринальной литературы утверждают, что концепция королевской «власти» Марии сформировалась уже в VI в. как на Латинском Западе, так и на Византийском Востоке. Ее бытие царицей выражает одновременно Ее природу как Матери Господа и Ее исключительную роль Царицы Небес, посредника между божественным и человеческим. Такой тип, представленный, например, в VIII в. в Санта-Мария Антиква, знаменует собой средоточие смыслов, в котором сходятся западное теологическое учение, противопоставленное иконоборчеству Востока и новая римская идеология имперской власти. Подробней см. Themelly A. *Immagini di Maria nella pittura e nei mosaici romani dalla crisi monotelita agli inizi della seconda iconoclastia (640-819).* // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2017. P. 107-138. Важно, что данный иконографический тип был представлен в том же пространстве - в чудотворной

Юбилея. Соавтором художника выступил кардинал Якопо Стефанески, брат заказчика проекта, просвещенный теолог и литератор, который принял участие в разработке программы и сочинил для каждого панно торжественные хвалебные трехстишия гекзаметром. В римской традиции такие надписи под монументальными произведениями существовали с ранних времен и назывались титулами (*tituli*). Они выполняли самые разные функции: экзегетическую, дидактическую, а также дополняли собой образ, придавая ему глубину²⁷¹. Поскольку подобный *titulus* был размещен и под главной композицией XII в. в конхе, вирши Стефанески были выполнены Каваллини в той же стихотворной форме и в схожем стилистическом варианте оформления (рис. 66). Также, трехстишия содержали в себе аллюзии к «Песни Песней», что стало дополнительной смысловой связующей нитью между двумя разновременными художественными произведениями²⁷². Внешнее сходство и преемственность не только внутреннего содержания, но и формы, обеспечивали традиционные римские орнаменты из «драгоценных камней» на красном фоне в обрамлении каждого из панно.

Поиск источников иконографии становится ключевой задачей исследователей мариологического цикла Каваллини²⁷³. Обращение к византийским схемам – как традиционным, так и современным мастеру, является очевидным, но, вместе с тем, можно отметить и активное включение в композиции деталей, восточнохристианскому искусству не свойственных. Этот феномен становится опорной точкой в более широкой и важной дискуссии о соприкосновении в творчестве итальянских (прежде всего римских) художников этого периода

иконе VIII в. (?) *Maria Regina*. Подробнее см. Lidova M. *Maria Regina. Transformations of an Early Byzantine Image in Late Eighth-Century Rome*. // *Rome on the Borders: Visual Cultures During the Carolingian Transition. Convivium Supplementum*. 2020. P. 136-153.

²⁷¹ Kinney D. Communication in a visual mode: Papal Apse Mosaics // *Journal of Medieval History*. 2018. Vol. 4. № 3. P. 320.

²⁷² О теме Экклезии и композиции Сопрестолия Христа и Богоматери в конхе апсиды Санта-Мария ин Трастевере см. нашу статью: Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. – 2021. – №5. – С. 126-147.

²⁷³ Более подробно обзор источников иконографии см. в нашей статье: Голубева И.В. Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в. // *Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии*. – 2023. – № 3. – С. 38-49.

традиций восточной и западной культуры. И если опыт работы с материалом – мозаикой, мог быть перенят у приезжих греческих мастеров, то иконографическая трансмиссия чаще происходила опосредованно – через произведения книжной миниатюры и малой пластики.

Большое количество византийских художественных образцов регулярно поставлялось на территорию современной Италии на протяжении долгого времени – папские и церковные библиотеки полнились манускриптами, приходы получали литургические предметы. Однако, интенсификации процессов художественного обмена во второй половине XIII в. способствовало еще и восстановление отношений между Византией в лице Палеологов и Римской церковью, чье главенство в 1274 г. было зафиксировано на Лионском соборе. Благодаря провозглашенному «союзу двух миров» греческая традиция с новой силой влилась в итальянское искусство.

Западное воздействие в это время также продолжало усиливаться. Готические иллюминированные манускрипты, большая часть которых имела французское происхождение, стали активно поступать в Рим и Лациум с конца XII в., с периода понтификата Иннокентия III (1198-1216), папы-реформатора, стимулировавшего развитие всех сфер церковной жизни. Затем, множество книг оказалось при дворе сицилийского императора Фридриха II Гогенштауфена (1194-1250), правление которого характеризовалось огромным интересом к «учености» и особой любовью к куртуазной культуре. Наконец, со второй половины XIII столетия усиливаются клерикальные связи с Северной Европой благодаря деятельности некоторых кардиналов и римских пап, в особенности – французского происхождения²⁷⁴, которые заказывали из Франции не только кодексы, но и переносные алтари, лицевые шитые облачения, церковную утварь. Таким образом, как во владении самих клириков так и в римских церквах, в большом количестве находились эти западные (а по отношению к Италии правильнее сказать – северные)

²⁷⁴ Понтифики французского происхождения – Урбан IV (1261–1264), Климент IV (1265–1268), Мартин IV (1281–1285). Известные французские кардиналы: Гильом Дуранд, Жан Шоле, де Брийе.

потенциальные иконографические источники – различные литургические предметы и книги²⁷⁵.

Помимо импортированных манускриптов иллюстрированные кодексы разного назначения (среди которых были не только библии и книги личного благочестия, но и писания отцов, сочинения классических и средневековых авторов, научные трактаты и юридическая литература) создавалось по заказу влиятельных патронов местными итальянскими иллюминаторами²⁷⁶, и активнее всего – в последней четверти XIII в. Многие из них, благодаря активным связям с Францией, производились под сильным влиянием французских художественных ателье.

Таким образом, в Риме конца XIII в. сложилась ситуация очень благоприятная с точки зрения возможностей комбинирования иконографии из различных художественных традиций: христианский Восток и Запад активно взаимодействовали друг с другом, а римские мастера свободно синтезировали в своих произведениях необходимые им элементы, обращаясь к любому из доступных им изобразительных источников.

Что касается текстовых ресурсов иконографии жития Девы Марии, то среди них как в восточном, так и западном искусстве главными были апокрифы. Базовым повествованием, на который опирались художники, стали Протоевангелие Иакова, и основанное на нем и более известное в западном мире латиноязычное Евангелие Псевдо-Матфея²⁷⁷. Менее распространены были другие т.н. Евангелия детства, которые, однако, широко изучались в Византии. Большое внимание

²⁷⁵ Известно, что самые крупные библиотеки были у папы Бонифация VIII (более 650 рукописей) и кардиналов – Пьетро Перегрессо, Гофредо Алатри, Гонсало Джуделя, Джакомо Колонна, а также у Якопо Стефанески. Эти книги зачастую передавались церквям и скрипториям: так, Николай III в 1277 г. передал в Санта-Мария ин Арачели известную 9-томную Парижскую Библию (BAV, Ms. Vat. Lat. 7793-7781), изготовленную французскими мастерами, а Жан Шоле в 1280 г. купил и передал из Парижа в свою титульную церковь Санта-Чечилия ин Трастевере (т.е. до работы там Пьетро Каваллини в начале 1290-х) большое количество французских кодексов. Gardner J. *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304*. P. 194-198.

²⁷⁶ Впервые термин «иллюминатор» как самоидентификация переписчика появляется в авторской подписи Мастера Николая (Magister Nicolaus) в Сакраментарии Ананьи (BAV, Ms. Chigi C. VI 174 fol. 99). Gardner J. *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304*. P. 199.

²⁷⁷ Так, Протоевангелию Иакова мы обязаны различными деталями композиции Благовещения (о котором лишь вскользь упоминается в Евангелии от Луки) со всеми его подробностями (такими как архангел с жезлом, святой дух в виде голубя, рукоделие в руках Марии), элементами Рождества Христова (например, повитухами, купающими Младенца), но главное – только в апокрифах можно найти описание сцены Успения Богородицы, ставшей важнейшей в христианской догматике.

теологическому обоснованию различных мариологических концепций уделялось в гомилетической литературе²⁷⁸, а также в литургических текстах²⁷⁹.

Рождение Богородицы. Мозаичный цикл Каваллини в базилике за Тибром начинается со сцены «Рождение Марии» (рис. 8). Уже в ней содержится прямое указание на связь традиций Востока и Запада: это подписи на ложе св. Анны, сделанные на двух языках: на латыни (*Sancta Anna*) и латинском и греческом (*M(ate)r θ(εο)ῦ*). Общее решение схемы восходит к античной практике изображения роженицы, воспринятой позже византийским искусством. Иконографическим новшеством является изображение богатого интерьера²⁸⁰, с потолочными кессонами, выстроенными в направлении единой точки схода, что стало одной из самых ранних попыток освоения перспективы в итальянском искусстве. Такая тщательная разработка архитектурных кулис – новаторский для своего времени прием. Необходимо отметить деление заднего плана на две неравные части с целью создания иллюзии кубического пространства. Центральное место в композиции занимает изображение стола с угощением для родильницы, которое в восточных прототипах²⁸¹, в отличие от западных (например у миниатюристов болонской школы²⁸² (рис. 67)), ранее XIV в. не встречается. Наконец, к не-византийским можно отнести специфические характеристики, присущие авторской манере Мастера Исаака и проявившиеся несколькими годами ранее во фреске «Исаак отвергает Исава» (рис. 34) в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи: тесные стилистические связи прослеживаются в организации пространства панно, с идентичными архитектурными кулисами и расположением персонажей, в

²⁷⁸ Например, о волхвах в количестве трех первым написал в своих посланиях Ориген (IV в.), а царями их впервые называет Максим Турский (VI в.). Гомилии Германа Константинопольского, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина и Иоанна Солунского являются крайне важными в истории создания иконографии Успения.

²⁷⁹ Упоминание вола и осла – неперенных участников сцены Рождества, согласно текстам пророка Исаии, есть в респонсории службы на Рождество (в бревиариях XIII-XIV вв.). Литургия на Успение Богородицы, включавшая в себя фрагменты из «Песни песней» также стала породила некоторые специфические элементы иконографии.

²⁸⁰ О роскошной обстановке, приличествующей царственной родословной Девы Марии особо упоминается в «Золотой легенде» Якова Ворагинского.

²⁸¹ Из греческих иллюстрированных кодексов, повествующих о детстве Богородицы, можно назвать Минологий Василия II (конец X - первая четверть XI вв.) или Гомилии Иакова Коккиновафского (XII в.), в которых такой столик в композиции отсутствует. Однако, после Каваллини, например, в Кахрие Джами (1315-1320) он есть, и тогда можно говорить об обратном влиянии Запада на Восток.

²⁸² У Мастера Жеронской библии в «Рождении Иоанна Предтечи» из Градуала Ms. 526 (Городской музей средневекового искусства Болоньи) или у Якопино да Реджо в «Рождение Марии» из Псалтири Smith-Lesouef 21 (Французская национальная библиотека, Париж).

некоторых декоративных элементах (в конструкции ложа, орнаменте занавесей), а также в физиогномическом сходстве служанок в обеих сценах. Еще более интересным аспектом может быть теологическое осмысление иконографической схемы двух произведений, разных по сюжету, однако схожих по смысловому наполнению: передача от патриарха Исаака сыну Иакову ветхозаветной традиции (провозвестие наступление мира Нового завета) идейно связывается с рождением Богоматери, также прото-теофанической композиции (т.е. провозвестием пришествия Христа в мир). В этом смысле и Каваллини и Мастер Исаака предстают абсолютно западными художниками, шедшими за передовой богословской мыслью своего времени. Ее последние достижения (а именно тексты Бернара Клервоского, опиравшегося в своей мариологии в том числе на «Песнь Песней») отражены и в трехстишии Стефанески к данному панно²⁸³. Слова об «удалении пятен ржавчины с серебра» по отношению к Марии, должны говорить о незапятнанности Богородицы и напомнить о словах ветхозаветного текста «вся ты прекрасна моя возлюбленная и пятна нет на тебе» (Песн. 4:7), впоследствии развитого в католическом богословии до концепции «*Madonna Immacolata*», постулирующей рождение Богоматери вне первородного греха.

Благовещение. Сцена Благовещения представлена в традиционной византийской схеме (рис. 68)²⁸⁴, согласно которой Архангел Гавриил изображается обращенным с вестью к Деве Марии, восседающей на троне на фоне архитектурной конструкции, символизирующей храм, и держащей в руках рукоделие²⁸⁵ (рис. 5).

²⁸³ Надпись на латыни: HVMANI GENERIS SATOR ET QVI PARCERE LAPSIS +INSTITVIS MACVLAS VETERIS RVBIGINIS AVFER ARGENTO • THALAMVS TIBI SIT QVO VIRGO REFVLGENS. Наш свободный перевод: Ты, Творец человечества и учивший прощать грешников, удаляешь пятна древней ржавчины с серебра: тебе принадлежит чертог сияющей Девы. «Thalamus» здесь имеет еще одно дополнительное значение: в XIII в. так именовали святая святых церкви. *Pittura medievale a Roma: 321-1431. Volume 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431.* P. 209.

²⁸⁴ Ближайшие по времени византийские протографы: мозаики монастыря Дафни (ок.1100 г.), фрески Милешево (XIII в.), в миниатюре – Трапезундское Евангелие (сер. XIII в. РНБ Codex Gr. 21, 21a). Итальянские памятники монументальной живописи – сицилийские мозаики Монреале и Палатинской капеллы (XII в.) и флорентийского баптистерия (XII-XIII вв.).

²⁸⁵ В Протоевангелии Иакова рассказывается о юности Богоматери, проводимой в храме за прядильной работой. (Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-традиция, 2001. С. 113.) В ранних западных памятниках рукоделие иногда присутствует в композиции, например, в церкви Свв. Нерая и Ахиллеса (IX в.). Ближайшие по времени восточные памятники - в храме Богородицы Аракиотиссы в Лагудере на Кипре (роспись XII в.), в сицилийских мозаиках (в Палатинской капелле и в Санта-Мария дель Амिरальо, XII в.)

Оригинальным элементом здесь является готического вида эдикула, в которую помещен трон Богоматери: традиционный византийский архитектурный символ в прочтении Каваллини представлен довольно масштабной постройкой. Абсолютно новаторским является и её пространственное решение, основанное на одновременном задействовании нескольких источников света для формирования соответственно внешних и внутренних объемов. Подобная, однако менее детально разработанная, архитектурная конструкция уже встречалась у мастеров римской школы немногими годами ранее, например, у Якопо Торрити в его мариологическом цикле (рис. 69) в Санта-Мария Маджоре, или в новозаветных сценах Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Помимо живописного мастерства в изображении Её престола, в своей внушительности и основательности противопоставленного легкости и динамики приближающегося к Деве Марии ангела, Каваллини обнаруживает здесь и новое осмысление образа, который напрямую связан с текстом, содержащимся в свитке в руках Христа из главной композиции (рис. 64) в конхе апсиды (эти строки, взятые из «Золотой легенды», и представляющие собой компиляцию из ветхозаветных книг, вошли затем в текст литургии на праздник Успения/Вознесения Богоматери): Приди ко Мне Моя избранница и поставлю Тебя Престолом Моим²⁸⁶ (*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*).

В руках у Богоматери не рукоделие, в соответствии с византийской схемой, а книга, что свойственно западной традиции, установившейся в XI-XII вв. и основанной на тексте Евангелия Псевдо-Матфея, писавшего о том, что Мария много времени проводила в храме в поучении в Законе Божьем.²⁸⁷ Также данный элемент связан с образом Спасителя в конхе апсиды, который держит в руках раскрытый кодекс, а точнее – бревиарий, к XII в. собранный из различных текстов для домашней молитвы, который символически нес в себе указание на необходимость продолжения литургической практики и вне церкви. «Диалог» со

²⁸⁶ Перевод наш.

²⁸⁷ Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М: Прогресс-традиция, 2001. С. 116.

Спасителем продолжается и в самом панно: Святой Дух в виде голубя нисходит из его верхней части, где в полукруге находится поясной Божественной образ²⁸⁸, типом лика схожий с чертами Иисуса Христа, свойственными римской традиции²⁸⁹ (рис. 70). Другими уникальными деталями в схеме Каваллини становятся изображенные по обеим сторонам от Девы Марии ваза с лилиями и блюдо с плодами (с инжиром, смоквой), отсылающие просвещенного зрителя к тексту «Песни песней» («Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами» Песн. 2:2; «...смоковницы распустили свои почки» Песн. 2:13). Изобразительный элемент в виде вазы с лилией, принадлежащий готическому искусству²⁹⁰, был, вероятно, заимствован Каваллини из французских манускриптов первой четверти XIII – начала XIV вв.²⁹¹, в композиции которых он занимал центральное место – между Архангелом Гавриилом и Девой Марией (рис. 71). В сцене Благовещения можно особо обратить внимание на то, что лик Богоматери удивительно схож с Её ликом в конхе апсиды. Тем самым Каваллини дополнительно подчеркивает преемственность с мозаикой XII в., которая, в свою очередь, в выборе трактовки образа Девы Марии опиралась на римскую историю. Таким образом мастер и в своих панно продолжает придерживаться формального сходства образа Богоматери с ликами главных римских икон своего времени – участниц успенских августовских литаний – Мадонной Сан-Систо и «Защитницей римского народа» (*Salus populus romani*) из Санта-Мария Маджоре²⁹² (рис. 72). В подписи к мозаике мы находим две отсылки к «Песне песней» и ее толкованию Бернардом из Клерво – «привет тебе, Малая Дева, не знавшая жениха» открывает

²⁸⁸ Такая иконография на Востоке встречается весьма редко: образ Бога-Отца в сцене появляется в Устюжском Благовещении (1120-1130 г. ГТГ), но там Он изображен в образе Ветхого Денми и на престоле.

²⁸⁹ В Риме подобное поясное изображение Спасителя в полукруге в верхней части конхи апсиды находится в Латеранском баптистерии (капелла Сан-Венанцио, 642-649 гг.) и в главной папской базилике Сан-Джованни ин Латерано (изображение было перенесено либо воссоздано Якопо Торрити в 1292 г. на основе раннехристианской композиции, находившейся там до переустройства).

²⁹⁰ Он присутствует в витражных композициях соборов в Лане и Бурже. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. М: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. С. 344.

²⁹¹ См., например, сцены Благовещения из Книги Часов (Thérouanne, France), ок. 1300 (Livre d'heures. ms. M.60, fol. 1r, Morgan Library and Museum) и из французских псалтирей XIII вв. (Maître de l'atelier de Blanche de Castille. Psautier Saint Louis et de Blanche de Castille. BNF, Paris, ms. Lat. 1186 и Psautier Leber 6, BNF, Rouen, BM, ms. 3016 fol. 007v. В них Дева Марии также изображается с книгой, а не с рукоделием в руках.

²⁹² Подробнее о бытовании этих римских святынь см. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М: «Прогресс-Традиция», 2002. С. 553-557.

трехстишие, которое завершается словами о «звезде морской» (*Stella di Mare*), одним из красочных эпитетов, которыми богослов наградил Марию в своих посланиях.²⁹³

Рождество Христово. В иконографии Рождества Христова художник придерживается традиционной, раннехристианской схемы²⁹⁴, которая была распространена как в византийском искусстве²⁹⁵, так и в до-готическом западном, и основывалась на евангельских текстах (Лк. 2:6-16, Мф. 1:25). В центре, под навесом или в пещере²⁹⁶ изображалась возлежащая Богоматерь рядом со спеленутым Младенцем в яслях. Ко Христу склонились священные животные, вол и осел²⁹⁷, над пещерой изображена звезда²⁹⁸ (и/или ангел либо ангелы), указующая путь пастухам и (или) волхвам, а в нижней части композиции находится св. Иосиф, сидящий в традиционной задумчивой позе, с другой стороны от которого – купель, где повторно изображен Младенец, омываемый повитухами. В трактовке сюжета, которую предложил Каваллини необходимо отметить некоторые важные особенности (рис. 7). Во-первых, художник (вероятно, по заказу семьи Стефанески, патронов района Трастевере в Риме) отдает дань истории самой базилики: надпись «*Taberna Meritoria*» возле небольшого здания со скатной крышей чуть ниже

²⁹³ «Славься, звезда морская!» – начальные слова католического гимна Богоматери, благодаря которым изображение звезды на её одежде (чаще всего на рукаве) станет символом и важным элементом в алтарных образах кватроченто.

²⁹⁴ Впервые сцена Рождества, с включением основных «действующих лиц», находящиеся либо под навесом, либо в пещере, появляется уже в IV в., в скульптурных композициях раннехристианских саркофагов (в Латеранском из Рима, в церкви Сант-Амброджо в Милане и др.). Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С. 140.

²⁹⁵ Ближайшие по времени и территории протографы – сицилийские мозаики Палатинской капеллы и собора в Монреале (ил. 73), мозаики Флорентийского баптистерия, относящиеся к XII в. Также, развернутая композиция Рождества была широко представлена в греческих рукописях (Минологии Василия II, Евангелии Монастыря Дионисиат на Афоне, XI в. и др.), подробнее см. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С. 145-149.

²⁹⁶ Пещера появляется в иконографии благодаря гомилетическим текстам (Иустин Мученик, II в., пишет, что «Мария родила Христа в пещере»), далее, на месте этой пещеры Константином и Еленой закладывается храм Рождества Христова, и т.о. пещера, получив материальное подтверждение уже прочно входит в церковное предание. Далее она упоминается во всех апокрифах (в Протоэвангелии Иакова, Евангелии Псевдо-Матфея, Евангелии Детства, Истории Иосифа Плотника, и соответственно изображается в византийской (всегда) и западной (до эпохи Проторенессанса, когда благодаря «Золотой легенде», навес снова становится востребованной иконографической деталью) традициях. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С. 156-158.

²⁹⁷ Эти животные с древнейших времен являются частью рождественской иконографии, основанной на пророчестве Исаии: «Вол знает своего Хозяина, а осел – кровать Господина своего» (Ис. 1: 3).

²⁹⁸ Звезда как элемент иконографии могла появиться благодаря Псевдо-Матфею, либо, из расширенного толкования евангельских текстов, говорящих о ночи, времени суток, когда родился Спаситель мира. Об ангеле писал Иоанн Златоуст, о них говорится и в «Золотой легенде», поэтому иконографический выбор художника в пользу звезды или ангела был скорее результатом творческого акта.

рождественской пещеры – это указание на постоянный двор, на месте которого по преданию была построена церковь Санта-Мария ин Трастевере. Более того, само место основания связано с древней легендой²⁹⁹ о том, как в день Рождества Христова здесь забил священный источник елея, растекшийся до самого Тибра и возвестивший о чудесном явлении Спасителя в мир. Источник изображен проистекающим из небольшого здания, что подчеркнуто и в надписи рядом («отсюда Тибр заставляет течь реки елея»), и таким образом – изобразительно и текстуально – подчеркивается легендарная связь локуса с рождественскими событиями, отраженными в композиции. Необходимо отметить, что византийская схема Рождества представлена Каваллини в редуцированном виде – в сцене отсутствует изображение купания Младенца Христа повитухами³⁰⁰. Чуть ранее тот же вариант появляется у римских мастеров, работавших в Ассизи (рис. 74), и у Якопо Торрити в мариологическом цикле в Санта-Мария Маджоре, что свидетельствует об особом пути развития иконографии на Западе³⁰¹: в кодексах XIII в., созданных хоть и с византийским влиянием, но на территории Италии³⁰² (рис. 75), схема Рождества также представлена в подобном компактном виде, возможно, в целях сокращения развернутой сцены для гармоничного оформления инициалов. В такой организации пространства Каваллини формирует свой особый ритм незримого взаимодействия всех персонажей, связанных друг с другом единым эллипсообразным движением, что придает композиции повествовательную динамику и дополнительную реалистичность. На нее же работает и общий пасторальный характер сцены, состоящей из множества

²⁹⁹ Об этом писал Евсевий Кесарийский (III-IV вв.), средневековый Рим мог знать легенду из латинского перевода св. Иеронима.

³⁰⁰ О повитухах говорится во многих евангелиях детства (у Псевдо-Матфея, в Протоэвангелии Иакова, в арабском Евангелии детства Иисуса Христа) и затем в «Золотой легенде». Однако о купании как об акте омовения не говорится даже в апокрифах, эта бытовая подробность, указывающая на обстоятельство рождения, как традиционно сопутствующая ему – является результатом творческой мысли художников. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С. 172.

³⁰¹ Для ранних западных изображений Рождества, следовавших греческим прототипам, часто характерно включение сцены купания. Так, например, оно есть на капители фриза на фасаде Шартрского собора. В Евангелии Оттона, оно, правда, отсутствует. (Evangeliar Ottos III. BSB Clm 4453). По свидетельству Э. Маля, изучившего все французские кодексы 13-14 в, с конца XII столетия такой мотив в сцене Рождества уже отсутствует. Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. С. 302.

³⁰² Первый мастер Ананьи. Рождество, миниатюра. 2-я четв. XIII в.(?) Сакраментарий Ms. Arch. Cap. S. Pietro F.13, f. 12r BAV.

трогательных бытовых деталей: изображенных пасущихся животных, играющего на свирели молодого пастушка, небольшой собачки. Ранее, до XIV в. византийская иконография не знала таких подробностей³⁰³.

Поклонение волхвов. Поклонение волхвов, как самостоятельный эпизод рождественских событий, впервые появляется в монументальном искусстве довольно рано, и именно в Риме – сначала в римских катакомбах, а затем на триумфальной арке Санта-Мария Маджоре (рис. 77). В этой же базилике в цикле жития Богородицы Якопо Торрити также выполняет мозаичное панно Поклонения (рис. 78). Однако иконографический выбор, к которому приходит Каваллини – более сложный, чем у его современника (рис. 10). Он вводит в схему изображение города в гористом пейзаже в отдалении, и это – Иерусалим, откуда пришли волхвы, на что указывает и ведущая по склону горы тропа. Символическую передачу образа священного города, как и архитектурные кулисы, можно встретить в западных рукописях X-XI вв.: им уделяется много места в частности в оттоновских манускриптах³⁰⁴ (рис. 79), тогда как в византийской традиции главный акцент всегда – на Богородице с Младенцем, восседающей на троне (рис. 80). Также в композиции Каваллини (в отличие от панно на эту же тему, выполненном Якопо Торрити) присутствует св. Иосиф. В западном искусстве до XII в. «земной отец» Христа изображается крайне редко³⁰⁵, тогда как в византийских памятниках он почти всегда располагается за спинкой трона³⁰⁶, часто в меньшем, по сравнению с Богородицей масштабе. В силу того, что Пьетро Каваллини изображает Иосифа одного с Марией роста, можно заключить, что художник придерживается здесь не столько византийской схемы, сколько новой западной традиции, связанной с особым почитанием св. Иосифа и нашедшей отражение в искусстве. В первую очередь, это происходит благодаря текстам Бернара Клервоского, в которых подчеркивается роль Иосифа-плотника в воспитании юного Христа. Количество

³⁰³ Однако большое количество подобных деталей встречается у другого византизирующего мастера Гвидо да Сиена, в иконе Рождества из Лувра, датируемой последней четвертью XIII в. (рис. 76).

³⁰⁴ Верденский саκραментарий, XI в. BNF, ms. lat. 18005; Евангелиарий Отто III, ок. 1000. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453.

³⁰⁵ Св. Иосиф изображается в кодексе Эгберта. Ок. 985, Городская библиотека Трира, Ms. 24, fol. 17 r. (рис. 81).

³⁰⁶ Росписи Новой церкви Токали Килисе, Каппадокия (Турция), X в.; (мозаика, фрагмент) Санта-Мария ин Космедин, Рим, VIII в. (рис. 82).

волхвов числом три и указание на их царственную природу дополняется новой, получившей широкое распространение с момента появления «Золотой легенды», традицией изображать их мужами трех различных возрастов (юного, среднего возраста и пожилого). Любопытным штрихом является экзотическая одежда язычников – пестрые облегающие штаны и обувь с богатыми пряжками, какие можно было встретить еще в раннехристианских мозаиках в Санта-Мария Маджоре в Риме и в Сан-Апполинаре Нуово в Равенне (рис. 83). Еще одной особенностью становится попытка внести в композицию драматизм, движение, с акцентом именно на акт поклонения, предпринятая ранее в Средневековье как в восточном (Минологий Василия II) (рис. 84), так и западном (миниатюра в Кодексе Эгберта, рельефы Никколо Пизано (рис. 85)) искусстве и воспринятая Каваллини. Немного позднее, Восток уходит от самостоятельного изображения этих событий, включив их в иконографию Рождества, что связано, в первую очередь, с литургией – отдельное празднование Поклонения как явления Спасителя миру есть только в католической службе. Здесь же рождественские коннотации присутствуют и в тексте стихотворной подписи к панно: несмотря на то, что в сцене Младенец сидит на руках Богоматери, в трехстишии говорится о «Младенце, лежащем в яслях», который «золото, ладан и мирру от магов получает». Стихотворная отсылка к Никейскому символу веры, свидетельствующая о высокой духовной культуре как мозаичиста, так и поэта, воплощается в посвященных Христу строках «Творец неба, земли и глубин».

Принесение во храм. Ключевым моментом в схеме композиции Принесения во храм (в восточной традиции – Сретения), обычно является то, на чьих руках находится Младенец Христос – Богоматери или Симона Богоприимца. В том, что касается данного элемента, сложно провести четкий водораздел между Востоком и Западом. Скорее можно отталкиваться от временных рамок – ранняя традиция склоняется к изображению Младенца на руках Марии³⁰⁷, подчеркивая следование родителями Христа иудейскому закону – посвящения первенца Богу, принесения

³⁰⁷ Например, в кодексе школы Райхенау (BNF, Ms. Lat.18005) Христа держит на руках Богоматерь (рис. 86). Также расположены персонажи в Минологии Василия II и в церкви Спаса на Нередице.

очистительной жертвы и очищения родильницы (на 40-й день), тогда как позднее, с развитием богословской мысли и отрицанием «греховности» Богоматери (и, соответственно, отсутствием необходимости Её очищения), а также благодаря широкому распространению текстов евангелий детства, в которых писатели фокусировались на моменте «принятия» старцем Младенца как на акте «встречи», художники чаще стали изображать Иисуса на руках у Симона³⁰⁸. Этой же схеме, согласно стихам Стефанески в подписи под панно («Младенец представлен в Храме и принят в объятия Симона»), следует и Пьетро Каваллини (рис. 9), размещая персонажей симметрично относительно храмового алтаря, расположенного в центре композиции. Сам алтарь изображен в виде кивория с навершием готических очертаний, подобного тем, что выполнил Арнольфо ди Камбио для церквей Сан-Паоло фуори ле Мура и Санта-Чечилия ин Трастевере (рис. 45, рис. 46), над декором которых в это время работал и Пьетро Каваллини, чем можно объяснить такое изобразительное сходство. Иконография Сретения в Санта-Мария ин Трастевере – византийская, и практически идентична мозаикам Монреале (рис. 88) (в обеих композициях совпадают количество и расстановка персонажей, а также три ритмически-организованные архитектурные структуры на заднем плане), за исключением одной важной детали – Каваллини избегает изображения Младенца над алтарем, тем самым не усложняя сюжет дополнительными страстными коннотациями и, оставаясь в рамках коннотаций триумфальных, подчеркивает особую важность и торжественность события, что с точки зрения художественной образности лучше согласуется с главной темой в конхе апсиды.

Успение Богоматери. Последняя мозаика цикла (рис. 6) исполнена в полном иконографическом соответствии с византийской традицией³⁰⁹, однако Каваллини, практически не изменяя её схему, все же сумел дать новую трактовку образа.

³⁰⁸ В Мирожском монастыре эта схема появляется довольно рано и становится более распространенной с XII-XIII вв. (рис. 87)

³⁰⁹ Ей же следуют и западные миниатюристы: так ближайшее к этому панно по хронологической шкале и довольно близкое по композиции изображение – инициал иллюминатора болонской школы Мастера Жеронской библии из Болонской библиотеки (рис. 89).

В монументальном искусстве Успение появляется довольно рано – остатки декора разрушенной церкви в Бар Шева говорят о том, что на Востоке оно существовало уже в IV в.³¹⁰ На Западе изображение Успения сохранилось в рельефном гипсовом декоре крипты базилики монастыря Сан-Пьетро аль Монте, в Чивате (рубеж X-XI вв.) (рис. 90), но последние археологические исследования дают основания думать о существовании композиции и ранее (в швейцарском городе Дизентис были найдены фрагменты лепнины, украшавшей церковь VIII в.)³¹¹.

Схема иконографии Успения Богородицы пережила сложный процесс иконографической трансмиссии между Востоком и Западом. Так, византийские пластины слоновой кости, помещаемые на оттоновские манускрипты (рис. 91), повлияли на композиции, находящиеся внутри самих этих кодексов. В то же время, найденные в западных рукописях решения касательно отдельных деталей – например, медальон с возносящейся Девой Марией в центре сцены (рис. 92) или архитектурные указания на священные города Иерусалим и Вифлеем (рис. 93) стали впоследствии неотъемлемой частью поздневизантийской схемы. Таким образом к XIII в. сложился устойчивый византийский вариант иконографии (рис. 94), включающий все необходимые элементы, скомпилированные благодаря многовековому осмыслению текстов апокрифов и – в особенности – гомилетической литературы. Этот вариант и взял Пьетро Каваллини за основу, но выбрал правоориентированное положение ложа Богородицы исходя из соображений общей гармоничной организации пространства всего декора (поскольку ложе Анны в первом панно цикла – «Рождении Марии» было ориентировано влево). Далее, в контексте всей апсидальной декорации художник наполнил этот сюжет новым содержанием, связывая все сцены с главной композицией конхи. Успение находится зеркально по отношению к «Рождению

³¹⁰ De Giorgi M. Il transito della Vergine. Testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale. Spoleto: Fondazione Italiano di studi sull'alto medioevo. 2016. P. 94.

³¹¹ Ibid. P. 100-104.

Марии» – на другом конце дуги триумфальной арки, и таким образом завершает повествование о земной жизни Богородицы.

В панно Каваллини фигуры расположены на нескольких уровнях, следуя за обратным направлением перспективы, берущим свое начало от двух архитектурных структур позади и подразумевающим точку схода за пределами изобразительного пространства – на созерцателе, находящемся непосредственно перед произведением искусства. Этим художественным приемом Каваллини имплицитно пытается передать зрителю тайну смерти Девы Марии. Ввиду небольшой площади панно и невозможности полномасштабной репрезентации мистического события, художник, следуя необходимости живописно обозначить одного за другим каждого из присутствующих апостолов, отмечает их там, где не видны лики, с помощью нимбов.

По сравнению с Успением, выполненным Якопо Торрити в Санта-Мария-Маджоре (рис. 95) приблизительно в это же время, налицо явное различие между этими двумя художниками в интерпретации и композиционном решении сцены. Действие у Торрити развернуто в ширину: как буквально, так и в смысловом отношении. Это – повествование, эпический характер которого определяется его массовостью и «публичностью» (с небес действие лицезреют пророки, праотцы и ангельское войско в соответствии с иерархией, на земле – расставленные на манер древнегреческого хора апостолы, ученики, народ), а также привнесением в композицию элементов архитектурного пейзажа, указывающих на священные города Иерусалим и Вифлеем. Далее, подчеркивая торжественность и важность происходящего, Торрити разворачивает фигуру Христа в анфас и обрамляет Его конусообразной радужной мандорлой, которая вместе с погребальным ложем визуально образует пирамидальную композицию, придавая событию еще большую монументальность и эпичность. Таким образом, Торрити концентрируется на торжественности происходящих *земных* событий и на представлении их максимально большому количеству людей³¹². Тогда как у Каваллини – версия более

³¹² Та же развернутость и монументальность присуща византийским фрескам в Сопочанах (ок.1265 г.).

сжатая и мистически наполненная. Он сконцентрировал повествование на моменте вознесения души Богоматери ввысь, на устремлении Обоих – Сына и Матери – к Богу-Отцу. На это работает вертикализм дугообразно размещенных по обеим сторонам групп учеников и развернутая вполборота фигура Христа, вместе образующие композиционно треугольник, как будто стоящий на своей вершине и расширяющийся вверх, к небесам. Текст под панно, говорящий о том, что «Царицу подводят в сопровождении ангельских хоров к высокому трону», не описывает изображаемое в панно действие, а продолжает рассказ, тем самым указывая на центральную композицию «Христос и Богоматерь на престоле» и завершая повествовательный цикл, одновременно связывая все эти мозаичные произведения вместе в рамках одной триумфальной концепции – прославления Богоматери.

В этой концептуальной программе особое место занимает **вотивная мозаика** (рис. 3), находящаяся под основным циклом, и, как считается, выполненная последней. На ней изображен коленопреклоненный донатор, которого представляют Богоматери с Младенцем в медальоне первоверховные апостолы – Петр и Павел.

Немного ранее в той же иконографии Якопо Торрити выполняет мозаичный декор надгробия папы Бонифация VIII в базилике Санта-Мария Маджоре (рис. 96). Этот иконографический тип – явления Богоматери в медальоне с Младенцем и часто с указующей десницей, обычно использовался художниками в двух случаях. В первом варианте он был призван обеспечить или засвидетельствовать истинность происходящих (то есть изображенных) событий, и его протографом, как предполагается, мог быть образ Девы Мария из утраченной апсидальной фрески «Явление Богоматери Октавиану Августу и Сивиллы Тибуртинской», выполненной в апсиде Санта-Мария ин Арачели Пьетро Каваллини, и названной Вазари «самой прекрасной из того, что он когда-либо в Риме видел». Позднее, такие медальоны появляются на фасаде крупных марианских церквей – Санта-Мария Маджоре (ок. 1300) (рис. 97) и Санта-Мария ин Арачели (1295-1300) (рис. 98), также подобная фреска существует и на фасаде Сан-Франческо в Ассизи. Присутствие в композиции верховных апостолов Петра и Павла придают этому свидетельству еще

большой вес и авторитет. Во втором случае образ представлял собой препоручение души умершего святому (*commendatio animae*), в традиции, идущей еще от раннехристианских катакомб с надгробными изображениями в ореоле (*imago clipeata*). В схеме Пьетро Каваллини происходит слияние двух этих иконографических вариантов в одном: образ Богоматери с Младенцем фиксирует в истории момент завершения художником мозаичного цикла, посвященного Деве, о котором Она свидетельствует, одновременно с этим фигура апостола Петра, святого покровителя отца Бертольдо Стефанески, выступает в роли заступника перед Всевышним за усопшего патрона проекта, чье захоронение находится рядом.

Таким образом, в своих житийных мариологических сценах в Санта-Мария ин Трастевере Каваллини, смело комбинируя различные элементы восточной и западной иконографии и добавляя новые черты, связанные с историческим и территориальным художественным контекстом, добивается исключительного результата: оживляет консервативные схемы, привносит в существующую изобразительную традицию новые идеи, открывает иные смысловые грани, отвечающие запросам времени и заказчика произведения.

3.2. Иконографический тип Богоматери с Младенцем и предстоящими святыми

Иконография Богоматери с Младенцем на престоле – одна из самых ранних и широко распространенных монументальных композиций Рима. Она могла располагаться в конхе главной апсиды храма³¹³ (рис. 99), но также и в небольших капеллах и боковых приделах базилик. Новое развитие римские богородичные образы получают в VII-VIII вв. как своеобразный ответ на текущие политические и социальные события. В это время шла активная борьба с ересями (монофизитством и монофелитством), в связи с чем церковь дважды снова

³¹³ По всей видимости она была в конхе апсиды Санта-Мария Маджоре до переустройства и появления там Коронования Богоматери Торрити, тот же тип находится в апсидах Санта-Мария ин Домника (нач. IX в.) и Санта-Мария ин Космедин (нач. XII в.), а из утраченных памятников считается, что Дева Мария на троне была изображена и в Латеранском баптистерии (V-VI вв.).

возвращалась к необходимости официально закрепить догмат о двойственной природе – Божественной и Человеческой – Иисуса Христа на церковных соборах³¹⁴. Около десятка различных вариаций иконографического типа Богоматери с Младенцем, тесно связанного с утвержденным догматом Воплощения, было представлено в церкви Санта-Мария Антиква (рис. 100) в годы понтификата Мартина I (649-653) и Иоанна VII (705-707). Еще одним фактором, который обусловил активное воспроизводство марианских образов на рубеже VIII-IX вв., и особенно в иконографии Марии Царицы, стало противление официальной доктрине императоров-иконокластов и политическое обособление папства³¹⁵: яркий пример тому – папа Пасхалий I, посвятивший Богоматери с Младенцем триумфальную мозаику в апсиде Санта-Мария ин Домника (рис. 101) и изображенный в позе проскинезы в нижней её части.

Дидактический смысл подобного рода монументальных апсидальных композиций раскрывается благодаря образам предстоящих святых и патронов, которые, как и в теофанических сценах со Спасителем³¹⁶, призваны быть посредниками между Божеством и зрителем, пришедшим на богослужение и находящимся в храме: предстоящие святые представляют собой шествие, процессию по направлению к центральной фигуре, а замыкающие ряд патроны – епископы или понтифики – ближе всех находятся к пастве. И фактически и в смысловом отношении они являются самыми ближайшими проводниками Божественной воли и учения с одной стороны, а с другой, «первой инстанцией» для верующего в его обращении к Богу. Тогда как в небольших образах, предназначенных для частных литургических архитектурных пространств и функционально ориентированных на личную молитвенную практику, доминируют

³¹⁴ Латеранский собор 642 г., Трулльский собор 692 г.

³¹⁵ С середины VIII в. начинается процесс отделения папского Рима от Константинополя и вхождения его, в союзе с франками, в орбиту западного тяготения. Изображения Богоматери Царицы больше не являются просто олицетворением ортодоксии, дуофизитского вероучения и легитимности образов, но также новым политическим манифестом Римской церкви: в стилистических решениях мы находим постепенное параллельное освобождение от византийской матрицы. Themelly A. Immagini di Maria nella pittura e nei mosaici romani dalla crisi monotelita agli inizi della seconda iconoclastia (640-819) // *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*. Vol 21. (7). 2017. P. 107-138.

³¹⁶ Речь идет о развитой в Риме иконографии Христа с предстоящими, представленной в Санти-Косьма и Дамиано (рис. 102), Санта-Прасседе, Санта-Чечилия ин Трастевере, Сан-Марко и др. церквях. Подробнее об этом типе см. далее в этой главе.

другие коннотации: погребальные или поминальные. Предстоящие Богородице с Младенцем на престоле святые хоть и играют роль посредников, но уже в другом смысле – они обращаются к Богоматери с просьбами позаботиться о душах усопших, святыми покровителями которых они являются.

К последнему типу можно отнести три произведения Пьетро Каваллини со спорной атрибуцией: это мозаичный образ в церкви Сан-Кризогоно и две фресковых композиции в Санта-Мария ин Арачели.

Иконография мозаичного панно в Сан-Кризогоно (рис. 11) представляется весьма традиционной и непосредственно связана с его функцией: образ находился в частной капелле и был предназначен для определенной семьи. Предстоящие святые, один из которых, св. Иаков (в итальянской транскрипции Джакомо, Джакопо или Якопо), вероятно являлся святым покровителем одного из членов семейства Колонна – Якопо.

В той же схеме была выполнена фресковая часть скульптурного надгробия кардинала Маттео д'Акваспарта в церкви Санта-Мария ин Арачели (рис. 13). До сих пор остаются невыясненными обстоятельства, повлиявшие на выбор заказчиком (или художником) предстоящих святых. Абсолютно логичным является включение в композицию, увенчавшую захоронение генерала францисканского ордена, св. Франциска, тогда как изображение Иоанна Богослова не совсем обычно в этом контексте, и более оправданным было бы обращение к заступничеству св. Матфея, тезки кардинала. Сочетание в одной композиции Иоанна и Франциска является крайне редким и трудно объяснимым. Св. Иоанн Богослов с XII в. очень часто присутствует в римских памятниках благодаря широкому распространению на Западе темы Распятия и его усилившейся «готицизации», с нарастанием драматической напряженности и акцентуации на страданиях Христа. Частое воспроизведение Распятия в итальянском искусстве XII-XIII в. с сопричастующим Богоматери св. Иоанном Евангелистом, умножило изображения святого и в других композициях, иногда даже заменяя его образом

Иоанна Предтечу в деисусной схеме³¹⁷. Однако, возможно, существует (пока до конца не раскрытая и обоснованная) связь с другой композицией в этой же церкви – Богоматери с Младенцем с предстоящими св. Иоанном Богословом и Иоанном Предтечей в капелле Сан-Паскуале де Байлон (рис. 28), история обнаружения и атрибуционные проблемы в отношении которой были рассмотрены выше в главе 2. Теперь обратимся к её оригинальной иконографии.

Сопредстояние двух святых Иоаннов – схема, повторенная Джотто в капелле Перуцци в Санта-Кроче во Флоренции примерно через 20 лет, имеет, скорее всего, римское происхождение, впервые встречаясь непосредственно в римских церквях во второй половине XIII в., особенно связанных с орденом св. Франциска: так, в апсиде Санта-Мария Маджоре и в Сан-Джованни ин Латерано³¹⁸ (рис. 104) изображены оба св. Иоанна, а под алтарем последней, базилики с главным папским престолом Рима, также как и в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, находились мощи этих святых. Переустройство и декоративные работы в Санта-Мария ин Арачели также проходили под патронатом францисканцев³¹⁹. Выбор иконографической программы рассматриваемого панно мог быть обусловлен и ономастической связью между именами предстоящих святых и главных членов семьи Колонна³²⁰. Два самых влиятельных кардинала, при которых усиливалось влияние семейства, имели имена Иоанн (Джованни). Это Джованни Колонна (ок. 1170-1245), называемый «младшим», влиятельный политик, неоднократно участвовавший в конклавах первой половины века, и Джованни ди Сан Паоло, хотя

³¹⁷ Такие примеры характерны для римских деисусных триптихов начала XIII в. (например, триптиха из Витербо (рис. 103) и триптиха из Тревиньяно).

³¹⁸ Патроном обеих комиссий выступил папа-францисканец Николай IV, а исполнителем программы – Якопо Торрити, также связанный с орденом (по одной из версий, он был монахом-францисканцем).

³¹⁹ История церкви Санта-Мария ин Арачели на Капитолийском холме уходит корнями еще в дохристианский период. О францисканских переустройствах говорилось выше в гл. 2 и см. Bolgia C. *Reclaiming the Roman Capitol: Santa Maria in Aracoeli from the Altar of Augustus to the Franciscans*, с. 500-1400. Basingstoke: Taylor & Francis Ltd 2017.

³²⁰ Такого же рода связь можно усмотреть в работах, выполненных по заказу Якопо Стефанески (изображение св. Иакова, одноименного святого), о которых шла речь выше, и Пьетро Перегрессо (например, замена в Деисусной композиции Предтечи на Св.Петра, одноименного святого, в Сан-Джорджо ин Велабро, об этой композиции речь пойдет дальше). Один из ближайших примеров – изображение Бертольдо Стефанески по отцу di Pietro рядом со св. Петром в донаторской мозаике Санта-Мария ин Трастевере. Подобная практика была не редкостью для конца XIII – начала XIV вв. об этом подробнее см. Gardner J. *Saints' names and painters' names: anthroponymy and mediaeval Italian art. // Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano. A cura di Bock N., Foletti I., Tommasi M. Roma: Viella, 2017. P. 425-438.*

и косвенный родственник, однако представленный в кардиналы также от фамилии Колонна.

Абсолютно новаторским в этой схеме становится поясное изображение всех персонажей, явно отсылающее зрителя к фигурам алтарного полиптиха – доссале. Трехчастная структура фрески, имеющая условное, но очень четкое визуальное распределение каждой из фигур в отдельный сектор, говорит о попытке изобразительными средствами наделять произведение функцией небольшого алтаря, предназначенного для частной молитвенной практики. Немногим позже данный иконографический тип будет заимствован Пьетро Лоренцетти для создания композиций в алтарных пространствах Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (рис. 105), что может говорить о тесном культурном взаимодействии двух художественных центров начала XIV в.

В монументальной живописи последующей эпохи такая схема Богоматери на престоле будет постепенно себя изживать, реализуясь и развиваясь уже в алтарных композициях на досках, главным образом сиенских и флорентийских, которые, в свою очередь, выльются в известную модель «Святое собеседование» (или *Sacra conversazione*), римский прообраз которого можно видеть уже здесь – в композиции Богоматерь с предстоящими св. Иоанном Крестителем и Иоанном Богословом из капеллы Сан-Паскуале де Байлон. И в этом, конечно же, безусловное новаторство Пьетро Каваллини или другого римского мастера начала XIV в.

3.3. Образ Богоматери-Заступницы

Пьетро Каваллини дважды изображает Богоматерь в образе заступницы внутри развернутых пространственных композиций, однако жесты заступничества, равно как и их смысловое наполнение, в этих памятниках разнятся. В одном случае значение жеста связывается с деисусной программой, в другом – с древней богородичной иконой «Агиосоритисса», в латинской транскрипции именуемой *Madonna Avvocata*.

В схеме Страшного суда в Санта-Чечилия ин Трастевере и Дева Мария (рис. 20) и Иоанн Предтеча, представленные по обеим сторонам от Христа, изображены со сложенными в традиционном моленном жесте ладонями, они обращаются к Нему, заступаясь за все человечество. Формирование и укрепление композиции в данном виде с Богородицей по правую руку произошло после II Никейского собора (787 г.), когда было провозглашено учение о заступничестве святых и ангелов. Таким образом Деисус связывался с божественной литургией, в частности с чином протезиса (предложения) или проскомидией – первой частью священнодействия византийского обряда, когда поминаются перед Господом все верующие, живые и усопшие, и за которых ходатайствует Богоматерь. Иконографическая схема Деисуса складывалась под влиянием триморфных композиций раннехристианского искусства – триумфальных и погребальных, но затем обрела иное смысловое наполнение благодаря присутствию определенных символических коннотаций: Дева Мария представляет Новый завет, а Иоанн Предтеча – Ветхий, «встреча» которых стала возможна лишь благодаря явлению Спасителя в мир³²¹.

Местоположение Деисуса обычно определялось программой храма: он мог находиться как в апсиде, так и на восточной стене нефа или нартекса³²². Деисусное ядро, исторически и по смыслу независимое от Страшного суда³²³, как его центр складывалось, главным образом, в рамках восточной иконографии, тогда как в западных памятниках эта составляющая композиции представлена редко³²⁴.

³²¹ Н.П. Кондаков: «Она (Дева Мария) ходатайствует за мир перед Спасителем в качестве защитницы человечества; Известно, что Молящаяся Богородица символизирует Церковь Нового Завета. св. Иоанн как фигура, объединяющая мир до Откровения с Новым Заветом, олицетворяет собой посредника того же рода и, следовательно, Ветхозаветной Церкви». Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери. СПб. Т. II. 1915.

³²² Из сохранившихся самостоятельных монументальных композиций Деисуса самая ранняя находится в Риме – в церкви Санта-Мария Антиква (церкви с установленным византийским присутствием) и датируется VII-VIII вв. (ил. 106), также Деисус находился и в аббатстве Гроттаферата, в главном храме которого, по одной из гипотез, мог работать Каваллини на заре своей карьеры.

³²³ Мария Андалоро, Н.П. Кондаков и другие исследователи говорят о том, что схема Деисуса появляется уже в VI в., как самостоятельно, так и занимая центральное место в редуцированном варианте Страшного суда (наиболее ранний пример – в ватиканской рукописи Косьмы Индикоплова IX в), однако, не становясь его безусловным элементом. Ключевым исследованием о смысловом значении и историческом сложении Деисуса по-прежнему остается статья Кирпичникова А.И. начала XX в. Автор выделяет в схеме два параллельных пути «реализации»: абстрактный характер Деисуса в самостоятельном иконическом воплощении и символическое «действие» внутри схемы Страшного суда (как акт заступничества за человечество), не впадающее в зависимость от общей масштабной композиции и ее элементов. Кирпичников А.И. Деисус на востоке и западе и его литературные параллели. // Журнал Министерства народного образования. Ч. ССХС (1893, № 11). 26 с.

³²⁴ Из сохранившихся памятников восточнохристианской традиции, самое раннее воплощение в книжной миниатюре – Paris BnF Ms. Gr. 74: Gospel Book 11 в. (1000-1100), в монументальных произведениях – композиция в Торчелло

Очевидно, что Каваллини прибегает к восточной схеме, включая в центральный ярус своего Страшного суда ходатайствующую Богоматерь и наделяя Её образ традиционными византийскими внешними характеристиками (среди которых, например, темно-красного цвета мафорий).

В рамках полемики вокруг генезиса Деисуса как триморфной композиции, восходящей к римскому имперскому церемониалу и к схеме *Traditio Legis*, гипотезе, которую трудно поддержать ввиду генетически разнородного происхождения и смысла этих предстояний³²⁵, кажется весьма любопытным рассмотрение другого произведения Каваллини, в основу которого как раз положена древняя римская апсидальная композиция Христа с предстоящими, но модифицированная включением в их ряд Богоматери с жестом заступничества, подразумевающим тем самым определенную смысловую связь с Деисусом.

Фреска апсиды в Сан-Джорджо ин Велабро (рис. 4) была в свое время сильно повреждена и подвергнута неоднократной реставрации³²⁶, в последний раз в конце XX столетия, в связи с чем многие её стилистические характеристики могут считаться утраченными навсегда. Однако иконография этого произведения представляет собой оригинальный авторский синтез нескольких разных типологических схем³²⁷.

В центре пятифигурной композиции – Христос в золотистой тунике и охристого цвета мантии с поднятой десницей и со скрученным свитком в левой ладони в окружении предстоящих святых – св. Георгия и св. Себастьяна по краям композиции, облаченных в доспехи, а также Богоматери и св. Петра. Справа от Него – Дева Мария, в трехчетвертном повороте и обратившая одну ладонь по

(XI-XII вв.) (ил. 107). На западе ранние композиции Страшного суда находятся в Аббатстве св. Иоанна, Мюстаир (IX в.) (ил. 108) Сант-Анджело ин Формис, Кампания (XI-XII вв.) (ил. 16), Санта-Мария-ад-Криптас-де-Фосса (1260-1280), Флорентийский баптистерий (сер. XIII в.) (ил. 109) – в них деисусное ядро отсутствует, центр композиции занимает мандорла со Христом в иконографии Маэстас Домини.

³²⁵ В пользу этой гипотезы выступали Й. Стшиговский и А. Грабар, а против – М. Андалоро и Ц. Филипович-Осечковская. Данная полемика освещается в статье Andaloro M. Note sui temi iconografici della Deesis e dell' Hagiosoritissa: l'icona dell' Hagiosoritissa di Palermo, in Rivista dell' Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, n. 17, 1970. P. 85-130.

³²⁶ В начале XX в. фреска реставрировалась мастерской под руководством А. Муньоза, а в конце XX в. – в рамках обширной кампании – Карло и Донателлой Джантомасси (эти же реставраторы работали на таких объектах как Санта-Чечилия ин Трастевере, Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, Санта-Мария Доннареджина Веккиа в Неаполе).

³²⁷ Эта фреска будет подробнее рассмотрена и далее, внутри исследования христологических образов Каваллини.

направлению к Спасителю, а вторую направляющая от согнутого локтя почти вертикально вверх. Меня традиционный заступнический жест со сложенными ладонями на данный вариант, Каваллини наделяет Её чертами Богоматери Агиосоритисы, образа, имеющего древнейший иконографический прототип³²⁸. Руки её, в отличие от молитвенно сложенных и характерных для Девы Марии в восточном Деисусе, обращены ко Христу с жестом, известным Риму по древним нерукотворным иконам Мадонны Сан-Систо (или дель Розарио) (рис. 110) и Богоматери из Санта-Мария ин Арачели (рис. 111). Эти образы были традиционно почитаемы в Риме и использовались в усупенских литургических процессиях, начиная с VIII в. Особое отношение художников к драгоценным городским святыням выразилось в их обращении к данному прототипу и в монументальной живописи: в частности, Богоматерь с тем же жестом изображена в апсидах Сан-Джованни ин Латерано (рис. 104) и Санта-Мария Маджоре (рис. 65) современником Каваллини Якопо Торрити.

Важной деталью, которая не позволяет отнести образ Богоматери к привычному смысловому наполнению Деисуса, а обозначает связь с иконным типом Агиосоритиссы, является взгляд Девы Марии, обращенный не ко Христу с молением, а к зрителю, так же как и в упомянутых выше иконах. Этот взгляд, как символический жест – не только заступнический, он семантически более насыщенный, поскольку является еще и указующим, несущим в себе тайну Божественного Воплощения³²⁹. Более того, изображение в восприятии верующего

³²⁸ Текстуально Богоматерь как заступница упоминается еще во II в. у Иринея Лионского, тогда как визуально, тип Агиосоритиссы уходит корнями в историю Агиос Сорос (*Hagia Soros*), влахернской святыни, раки, хранящей пояс Богородицы, и связывается с определенной функцией этого священного образа. Подробнее см. Castellani F. *La chiesa della Theotokos Calkoprataia e l'immagine della Vergine Haghiosoritissa: indagine sulla nascita di un tipo iconografico tra Costantinopoli e Roma*. 2015.

Available at: <https://anticabibliotecacoriglianorossano.it/wp-content/uploads/2019/11/Castellani-Francesca.-La-chiesa-della-Theotokos-Calkoprataia.pdf> (accessed 15.09.2023).

³²⁹ В иконе из Арачели Богоматерь прижимает левую руку к груди, а правую поднимает и раскрывает в жесте, часто присущем Богородице в Благовещении. В этом жесте мы должны увидеть аналогию с отношением между иконой Халкопатии и таинством Воплощения. Возможно, в связи с отношениями Агиосоритисса-Благовещение следует объяснить названия, которые можно прочесть на двух иконах Агиосоритиссы римско-лаиоской группы – «*Ave Gratia plena*» («Славься, Благодатная, Господь с тобою»: евангельский текст, соответствующий сцене Благовещения, описанный у св. Луки). (M. Andaloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e dell'Haghiosoritissa: l'icona dell'Haghiosoritissa di Palermo*. P. 85-130). С другой стороны, с иконой Агиосоритиссы из монастыря Макария на Кипре связаны некоторые погребальные коннотации, известно, что она была участницей похоронных процессий. (Mother or God. Representation of the Virgin in the Byzantine art. Ed. Maria Vassilaki. Milano: Skira, 2000. P. 148).

должно было соотноситься с культовой иконой, участвовавшей в богослужении, и поэтому воздействовать на зрителя сильнее, чем традиционный деисусный образ. Имея ввиду эти неотъемлемые визуальные ассоциации и акцентируя на них внимание, Каваллини дублирует жест левой руки Богоматери идентичным жестом правой руки расположенного зеркально св. Петра, и тем самым усиливает впечатление и подчеркивает историческую связь представленных образов с римской литургической традицией.

3.4. «Христос с предстоящими святыми» в Сан-Джорджо ин Велабро. Композиция «Traditio Legis» и ее римские модификации

Продолжая разговор об этом памятнике, обратимся к христологическому образу в центре него. Сама схема композиции, чрезвычайно напоминающая схемы в апсидах римских базилик более ранних периодов, в частности «пасхалиевского ренессанса»³³⁰, позволяет предположить что за основу своей росписи Каваллини взял фреску, ранее существовавшую в апсиде Велабро со времени ее первой постройки в IX в.³³¹ Известно, что такой метод работы Каваллини уже успешно применял в 70-х и 80-х годах столетия ранее в нефе Сан-Паоло фуори ле Мура. Однако поскольку художник там занимался обновлением предыдущих росписей нарративных циклов нефа, он был связан существующей традицией в реализации иконографических программ. Апсида римских церквей, напротив, всегда была местом наибольшей символической концентрации заложенных смыслов и фокусировки взгляда прихожанина. Семантика апсидальных композиций складывалась под влиянием множества факторов: истории, географии, воли заказчика, мастерства исполнителя и общего художественного контекста времени. В данном случае, с учетом всего перечисленного, а также благодаря творческой

³³⁰ Например, в Санта-Прасседе (рис. 112), Санта-Мария ин Домника, Санта-Чечилия ин Трастевере, Санти Козьма и Дамиано и др.

³³¹ Остатки этого декора были обнаружены в процессе реставрационных работ под руководством Карло и Донателлы Джантомасси в 80-е гг. XX в. См. Giantomassi C. Giantomassi D. Santa-Cecilia in Trastevere. Relazioni di restauro. // Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. Roma: Palombi, 1987. P. 9-38.

персоналии мастера, налицо органичный синтез трех разных иконографических схем. Первая из них – это традиционный римский мотив Христа с предстоящими святыми, который, как уже сказано выше, олицетворял собой идею посредничества между Богом, Главным Пастырем и Его паствой, приводимой к Нему Его наместниками на земле. Второй элемент, использование которого может быть обосновано местоположением церкви в районе с греческим присутствием, где обитали византийские мастера (носители восточно-христианской изобразительной традиции), содержится в деисусном ядре композиции. Несмотря на замену фигуры Иоанна Предтечи фигурой св. Петра, тема предстояния, заступничества, читается в жестах ближайших к Христу главных персонажей сцены (однако, как уже отмечено выше, со специфической отсылкой к римскому иконному богородичному типу Агиосоритиссы). Наконец, третий и тоже типичный римский мотив, это *Traditio legis*, или Передача Закона, сюжет, известный с раннего христианства, обращавшийся к теме апостольского служения и образу Римской церкви (или Экклезии) в первых римских апсидах³³². Ближайший по времени к фреске Каваллини *Traditio legis* был выполнен в технике мозаики византийскими мастерами, приехавшими из Венеции, в главной апсиде старой базилики Сан-Пьетро в начале XIII в. (рис. 113). Это подчеркивает важность данной темы в истории римского дученто и объясняет внимание к ней Каваллини. Во фреске из Велабро Христос представлен со свитком, который изображен рядом с рукой св. Петра подобно апсидальной мозаике в Сан-Пьетро. Свиток – неперемный атрибут композиций *Traditio legis*, символизирующий собой закон, который Спаситель и передает своему наместнику на земле.

По одной из гипотез, включение Каваллини в композицию в Сан-Джорджо ин Велабро св. Петра могло быть связано с именем патрона церкви – Пьетро Перегрессо, её настоятеля в 80-е гг. XII в., на это же может и указывать флаг Милана, откуда был родом епископ. Однако Пьетро звали и отца Якопо Стефанески, кардинала, который работал с Каваллини в Санта-Мария ин

³³² Среди них – апсиды Сан-Пьетро, Санти-Косьма и Дамиано, Санта-Праседе, Сан-Марко и др.

Трастевере и был патроном и Сан-Джорджо ин Велабро, следом за Перегрессо. Ну и, наконец, имя Каваллини было Пьетро, что тоже немаловажно, поскольку св. Петр мог стать своеобразной «авторской подписью» художника.

Таким образом, можно заключить, что благодаря творческой мысли римского мастера, на первый взгляд обычная схема Христа с предстоящими оказывается композицией, семантически насыщенной различными смыслами, среди которых: отсылки одновременно к *Traditio Legis* и другим типично римским теофаническим сценам VI-IX вв. в апсидах; византийское деисусное ядро, отражающее связь с греческим районом; особый жест заступничества, скопированный с римских чудотворных богородичных икон; соотнесение иконографии с именем донатора (или художника) путем замены в деисусном ядре фигуры Иоанна Предтечи на фигуру св. Петра.

3.5. Грядущий Спаситель во славе: Христос-судия из композиции Страшный суд. *Maiestas Domini*³³³ и страстные коннотации образа

Историю создания фрески «Страшный суд», ее стилистические особенности и различные существующие вокруг нее дискуссии мы рассмотрели выше в главе 2. Для данной части исследования интерес представляет иконографический тип Христа-Судии в центре этой композиции. На первый взгляд – перед нами традиционное тронное изображение Спасителя, в мандорле, в окружении небесных сил, характерное как для восточных сцен Страшного суда, так и для западных ее вариантов. Однако, существует одна важная деталь, которой до XIII в. в итальянском искусстве не встречается – это рана на боку Христа. Чтобы проследить истоки данной редкой иконографии, обратимся к истории образа Христос во Славе или Спаситель Второго Пришествия, который в западном христианском искусстве

³³³ В литературе встречается два варианта латинского написания – *Maiestas* и *Majestas*. Мы приводим транскрипцию по Van der Meer F. *Maiestas Domini* // *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von E. Kirschbaum. Freiburg, 1971. Bd. 3. S. 136-142.

известен как *Maiestas Domini* и часто входит в программу Страшного суда³³⁴. Текстуральным источником этой иконографической модели являются описанные видения пророка Иезекииля и Иоанна Богослова. Из сохранившихся памятников самый ранний относится к восточнохристианскому наследию (это мозаика апсиды Осиос Давид в Фессалониках, V в. (ил. 114)), однако начиная с VIII в. этот образ становится все более популярным на Западе и активно разрабатывается сначала в каролингском искусстве, складываясь в основных своих чертах, а затем кристаллизуется в романике и готике. Несмотря на его широкое распространение в западной средневековой традиции, в памятниках Рима и Лацио (магистрального течения в итальянской живописи до эпохи Ренессанса) *Maiestas Domini* встречается крайне редко³³⁵: римские заказчики и мастера предпочитали другой теофанический образ Спасителя – *Traditio Legis* или его производные.

В процессе своего формирования в византийском искусстве развернутая схема Страшного суда помимо центра с *Maiestas Domini* (Христа во славе) дополняется темой Деисуса³³⁶, моления, связанной с темой небесного заступничества Богоматери и Иоанна Предтечи перед Господом за все человечество. Тогда как в западном христианском искусстве начиная с XII в. теофанические коннотации усложняются привнесением мотива Страстей и последующего Его Воскресения и Вознесения: художники акцентируют внимание на том, что Христос претерпел крестные муки, был распят³³⁷, однако победил смерть и воскрес, тем самым обеспечив спасение всем праведникам³³⁸. Образное выражение данной идеи

³³⁴ В истории этого образа важно обратить внимание на следующее: не всегда явление Христа во славе символизировало Страшный суд, но в центре Страшного суда всегда изображался Господь во славе (в различном окружении – апостолов, заступников, небесных сил), поскольку суд в конце времен должен свершиться Им по Его Второму Пришествию.

³³⁵ Такие примеры все же есть и относятся они ко второй половине XII – началу XIII в.: в нижней церкви в Ананьи, в аббатстве Тре Фонтане, в церкви Сан-Франческо Ветралла.

³³⁶ Например, в монастыре в Торчелло (XII в.) (ил. 107) или в капелле св. Сильвестра из Санти-Куаттро Коронати (XIII в.) (ил. 17).

³³⁷ Связь с темой распятия иногда усиливается заменой предстоящего Иоанна Предтечи в деисусном ядре св. Иоанном Богословом. На это же указывает и изображение креста в руке Спасителя. В целом в изображении Страшного суда установлена связь между Христом и крестом начиная еще с X в., но именно на южном портале Шартра (ок. 1210 г.) он начал приобретать особый смысл. Angheben M. *Christus Victor, Sacerdos et Judex. The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines // Sacred Scripture / Sacred Space: the Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* / ed. by T. Frese, W.E. Keil, Kristina Krüger. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P.100).

³³⁸ Еще один смысл такого сочетания мотивов в единовременном отражении разновременных событий – прошлого (мученичество и распятие, а затем Его воскресение), настоящего (незамедлительный или частный суд души по

получают в том, что Он изображается еще и как триумфатор (с крестом) и (или) со следами ран на ладонях и ступнях. Что касается происхождения иконографии с раной на боку, то, по-видимому, она восходит к схеме Восстания от гроба, когда Спаситель изображен в ризах, с полуобнаженным торсом и ранами. Так, в некоторых манускриптах, например, в Библии св. Женевьевы (1225 г.) эти две композиции («Восстание от гроба» и «Страшный суд») даже расположены на соседних страницах, что подчеркивает связь между ними (ил. 115). Еще одним изобразительным источником такой композиции для Каваллини могла стать ватиканская икона «Страшный суд», происходящая из римской церкви Григория Назианзина, датируемая первой половиной XII в. (ил. 116). На ней Спаситель изображен дважды – в верхнем регистре в мандорле в образе Христа-Судии по типу *Maiestas Domini*, и уровнем ниже, в иконографии Восстания от гроба. Нижние регистры иконы заняты элементами, характерными для сцены Страшного суда. Данный тип иконографии Спасителя изображен во фреске в Санта-Куатро Коронати (ок. 1246 г.) (ил. 17). В редуцированной композиции Страшного суда Христос изображен также восседающим на троне, со следами страстей на ладонях и стопах и с раной на обнаженном боку. Это – самое ближайшее к фреске Пьетро Каваллини по хронологии и территориально монументальное произведение, и очевидно, что данный тип был художнику хорошо известен.

3.6. Оглавное изображение Христа из Кампосанто Тевтонико:

Спас Нерукотворный в римской типологии

Один из самых ранних иконографических типов Иисуса Христа — Пантократор (Вседержитель), Тот, кто вмещает в Себе всё, и по воле Которого всё сотворено³³⁹. Чаще всего это поясное или тронное изображение Спасителя с

упокоению, этой теме средневековое богословие уделяло много внимания) и будущего (Второе Пришествие, Всеобщее Воскресение и Окончательный Суд в конце времен).

³³⁹ Пантократор или Господь Всемогущий – образ, в котором реализуется идея Вневременного бытия, Вселенского вечного присутствия Бога: Бог-Отец являет себя миру, воплотившись в Сыне. Andaloro M. *Dal ritratto all'icona. // Andaloro M. Romano S. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. Milano: Jaca Book, 2018. P. 48-52.*

благословляющей десницей и раскрытым Евангелием. В типе Пантократора была создана одна из ранних римских икон византийского происхождения — Ахеропита (*Acheropiita*, нерукотворный образ Христа) (ил. 117), по преданию начатая евангелистом Лукой и законченная ангелами, датируемая VI–VII вв. и присутствующая в литургическом пространстве Рима уже с VIII в.³⁴⁰ «Истинность» или «достоверность» ранних изображений Христа связывалась с их «нерукотворностью», то есть, в первую очередь, с чудесным появлением этих образов³⁴¹, этот же фактор обеспечивал реликвии ее чудотворность. Однако данное свойство Ахеропиты было связано не только с легендой о ее создании, но и с ее функцией в общественной жизни Рима — охранительной, защитной. Такое служение римской иконы начинается в 752 г., когда ее использовали в ритуальном шествии для защиты от нападения лангобардов, и возобновляется веком позднее в подобном священнодействии против эпидемии чумы. С X в. реликвия уже прочно входит в городской литургический контекст, когда, наряду с другими чудотворными мариологическими римскими образами, становится еще и важной участницей ежегодных августовских литаний – процессий по поводу праздника Успения Богородицы. Ахеропита была задействована в августовском ночном шествии, направлявшемся от Латерана к главной марианской базилике Рима – Санта-Мария Маджоре, во время которого процессия делала несколько остановок у подножия различных церквей, посвященных Деве Марии, где икона Христа «встречалась» и прославлялась вместе с разными богородичными иконами³⁴².

³⁴⁰ Традиционно эта икона считается греческой, однако Йозеф Вильперт считал, что едва заметные сохранившиеся на образе латинские буквы (N, EL), а также материал панели (орех) могут говорить и о римском ее происхождении. Zchomelidze N. The aura of the numinous and its reproduction: Medieval paintings of the Savior in Rome and Latium. P. 221. История ее появления, а также время и место ее создания до сих пор остаются проблемой для историков искусства. Существует, например, легенда о том, что икона была привезена императором Титом (Тит Флавий Веспасиан, правил в 79–81 г. н.э.) из Иерусалима. Krautheimer R. Rome: profile of a city, 312-1308. P. 130-131. Ханс Бельтинг ее датирует ок. 600 г. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. С. 85, 89.

³⁴¹ Вера в сверхъестественное происхождение культовых изображений уходит корнями еще в языческие времена, когда эти образы считались «брошенными Зевсом» (*Diipetis*) и служили палладиями. Zchomelidze N. The aura of the numinous and its reproduction: Medieval paintings of the Savior in Rome and Latium. *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2000, Vol. 55. P. 223.

³⁴² Parlato E. Le icone in processione // Andaloro M., Romano S. *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*. P. 74-76.

Чудотворность и охранительная функция, как считалось, могли передаваться и спискам, поэтому образ активно копировался, в особенности в окружающем Рим регионе Лацио³⁴³ в период с XII до конца XV столетия³⁴⁴.

Ахеропита – икона, выполненная на ткани, наклеенной на доску. В X в. были предприняты консервативные реставрационные действия, степень вмешательства которых в оригинальную живопись установить невозможно. Считается, что лик был написан заново, во что нетрудно поверить, поскольку кажущаяся преднамеренной двухмерность изображения действительно может быть более поздним её «приобретением» в связи с возросшим интересом византийских императоров к Мандилиону («отпечатку истинного лика Иисуса Христа») в X в. Как утверждал Йозеф Вильперт, видевший икону без оклада, почти полностью закрывшего видимую часть (оставив на обозрение лишь лик и ступни) на рубеже XI–XII вв., Спаситель был изображен на богато украшенном троне на красной подушке, с благословляющим жестом десницы и со свитком в левой руке³⁴⁵. В подобной иконографической схеме икона повторялась и далее, но иногда, как в образе из Сан-Бьяджо а Палобмара Сабина (нач. XIV в.) (ил. 121), изображался только лик и имитировался драгоценный оклад, усыпанный звездами. К данной группе копийных памятников можно отнести и главный образ Христа из Кампосанто (ил. 63) Тевтонико, выполненный приблизительно в то же время (около 1300 г.) римским мастером круга Пьетро Каваллини или самим художником. По некоторым предположениям данная икона изначально являлась изображением Спасителя на троне, а впоследствии утратила свою основную часть, сохранив только лик³⁴⁶. Эта гипотеза представляется весьма правдоподобной, поскольку в истории зафиксированы отдельные случаи такой практики бытования не полностью сохранившихся икон – например, датированная 1280-м г. икона

³⁴³ Среди сохранившихся примеров можно привести следующие: центральные части триптихов из Сан-Лоренцо в Тиволи (ил. 118), из Санта-Мария Нуова в Витербо, датируемые началом XII в., списки Ахеропиты из собора Санта-Мария Ассунта в Сутри (ил. 119) и Санта-Мария Маджоре в Чивита Каstellана, относящиеся к началу XIII в.

³⁴⁴ Последняя в этом ряду копия (1495) авторства Антонио Романо находится в мадридском музее Прадо (ил. 120).

³⁴⁵ Обозримыми остались, помимо лика, лишь ступни Христа за створками оклада, открывавшимися для целования или торжественного омовения в литургических церемониях. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. С. 85-86.

³⁴⁶ Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288–1431. С. 219-221.

Богоматери с Младенцем из Метрополитен Музея в Нью-Йорке (ил. 122), работы Мастера Магдалины, от которой остался лишь образ Марии и благословляющая десница Младенца. С другой стороны, можно предложить и альтернативную версию: Каваллини и его школа были первыми, кто разрабатывал в иконе новый тип нерукотворного Спаса — Веронику (*Vera Icona*).

С момента появления в Константинополе священной реликвии из Эдессы³⁴⁷, отпечатка лика Христа на плате или Мандилиона, этот Божественный символ в основном использовался византийскими правителями в политических целях — для укрепления авторитета императорской власти.

Известных нерукотворных образов-отпечатков лика Христа на ткани в византийском культурном пространстве существовало множество, каждый из которых претендовал на аутентичность. Самые известные: Мандилион (утрачен в 1204 г. в результате разграбления Константинополя), Камулиана (утрачена в пред-или в иконоборческий период в VIII в.), Вероника (её следы теряются в Риме, после нападения на город в 1527 г., но на сегодняшний день в соборе Св. Петра в Риме есть идентичная реликвия, с не до конца известным провенансом) и Лик из Манопелло (единственный сохранившийся образ)³⁴⁸.

В конце XII столетия, когда в очередной раз возрастают политические амбиции понтификов и возникает потребность в утверждении верховенства власти папской, церковной, в Риме «материализуется» западная альтернатива восточного Мандилиона — Вероника, *Vera Icona* или Истинный лик Христа, отпечатанный на плате³⁴⁹. Начиная с XIII в., с периода понтификата Иннокентия III (1198-1216), эта

³⁴⁷ Одно из первых упоминаний Мандилиона связывается с использованием его в качестве палладия в греко-персидской войне 602-628 гг. в анатолийской провинции. Van Dijk A. The Veronica, the Vultus Cristi and the veneration of icons in the Medieval Rome // *Old Saint Peter's, Rome* / Ed. McKitterick R. P. 230-235. Что касается пребывания реликвии в Константинополе, то зафиксирована дата 944 г. см. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. С. 241-243; Hand J. O. *Salve sancta facies: Some Thoughts on the Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus* // *Metropolitan Museum Journal: Essays in Memory of Guy C. Bauman*. 1992, Vol. 27. P. 14; Zchomelidze N. The aura of the numinous and its reproduction: Medieval paintings of the Savior in Rome and Latium. P. 224.

³⁴⁸ Zchomelidze N. The aura of the numinous and its reproduction: Medieval paintings of the Savior in Rome and Latium. P. 224-232.

³⁴⁹ Вероника впервые упоминается в канонических книгах собора Св. Петра в третьей четверти XII в. (Van Dijk A. The Veronica, the Vultus Cristi and the veneration of icons in the Medieval Rome. P. 245), а затем в *Liber Pontificalis* в 1198 г., при описании визита французского короля Филиппа Августа в Рим, однако есть исследования, указывающие на «присутствие» *sudarium* (реликвии, плата) в римской городской жизни уже в IX в. (Kessler H. L., Zacharias J. *Rome 1300: On the path of the pilgrim*. P. 16).

реликвия постепенно начинает доминировать и вытеснять Ахеропиту с места главной святыни Рима, становясь как бы выше её по рангу, по нескольким причинам. Во-первых, ее появление (в противовес нарративному происхождению Ахеропиты) было «контактным», то есть произошедшим в результате священного контакта. Контакт обуславливал двойную верификацию реликвии: соприкосновение со святыней придало истинность лику, изображению, и наоборот, отпечаток обеспечил аутентичность самой ткани³⁵⁰. Во-вторых, авторитет Вероники еще больше возрастает благодаря объявленной Иннокентием III индульгенции тем паломникам, которые придут поклониться ковчегу со святыней, и прочтут специально к этому событию сочиненную понтификом молитву — *Salve Sancta Facies*³⁵¹. Таким образом, в сознании мирян Вероника постепенно начинает обретать чудодейственную силу, которая ранее принадлежала лишь Ахеропите, и, по исторической аналогии, чудотворными мыслятся и списки (точнее, иллюстрации, поскольку реликвия была на ткани, и она изображалась художниками в другой технике – иконе и книжной миниатюре) Вероники³⁵².

Сначала изображается только отпечаток лика на плате, однако уже с середины XIII в., как, например, в манускрипте Матфея Парижского (ок. 1250)³⁵³ (ил. 123) или Псалтыри Бонмонт³⁵⁴, образ включает изображение шеи и плеч Спасителя. Одно из первых иконических изображений Вероники на доске историки связывают с именем Жака Панталеона, отправившего священный «портрет» своей сестре Сибилле, аббатисе Монтрё-ле-Дам в 1249 г. Позднее, с начала XV в., после работы Яна ван Эйка 1436 г. (утраченной, но почти сразу же разошедшейся во множестве копий, находящихся сейчас в разных музеях и частных коллекциях) (ил. 124)

³⁵⁰ Wolf G. Dal volto all'immagine, dall'immagine al volto // Il volto di Cristo / A cura di Morello G., Wolf G. Milano: Electa. 2000. P. 21-22.

³⁵¹ Первоначальный краткий вариант молитвы авторства Иннокентия выглядел так:

*Salve sancta facies nostri redemptoris,
in qua nitet species divini splendoris
Impressa panniculo nivea candoris,
dataque Veronice signum ob amoris.*

Веком позднее, папой Иоанном XXII (1316–1334) этот текст был расширен, и впоследствии, уже в таком виде, он вошел в европейские иллюминированные молитвенники.

³⁵² Kessler H. The Literary Warp and Artistic Wet of Veronica's Cloth // The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium and the Mediterranean. 2000. P. 19.

³⁵³ Mathew Paris, Cronica Majora, Ms. 16 fol. 53v, Corpus Cristi College, Cambridge.

³⁵⁴ Germany, 1260, Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 54, fol. 18r.

«Истинный лик» Христа будет массово воспроизводиться в нидерландской и итальянской живописи, развиваясь и трансформируясь в иконографические типы Христа в терновом венце (ил. 125) и Спасителя Мира (*Salvator Mundi*) (ил. 126)³⁵⁵.

Таким образом, представляется, что лик Христа из Кампосанто Тевтонико, датируемый рубежом XIII-XIV вв., мог быть одним из ранних вариантов иконографического типа «*Vera Icona*», выполненного на доске. Данная гипотеза кажется нам более вероятной, чем предположение об утрате нижних частей большой иконы, выполненной изначально по типу Пантократора, в первую очередь потому, что следом за Каваллини подобный образ выполняется мастерами его круга. Похожая икона «Лик Христа» хранится в Палаццо Венеция (ил. 127) и представляет собой памятник, идентичный по иконографии, но отличный от Каваллини в части стилистических характеристик, поэтому приписываемый другому автору³⁵⁶.

³⁵⁵ Подробней об этом см. нашу статью Голубева И.В. От Христа Пантократора к *Salvator Mundi*: развитие иконографии Спасителя в итальянской станковой живописи XIII-XV вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского Государственного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. Вып. 51. С. 54-67.

³⁵⁶ Из произведений на досках ему же атрибутируется т.н. Мадонна Альтиери (ок. 1300), икона Богоматери с Младенцем из частной коллекции, обнаружение которой на аукционе Сотбис в 1990 г. произвело мощный эффект и активизировало дискуссию о ключевых римских художниках рубежа XIII-XIV вв. (ил. 128).

Глава 4. Искусство Проторенессанса: актуальные аспекты исследования

Хронология творческого пути Каваллини по-прежнему не выстроена с достаточной определенностью и оставляет открытыми много вопросов, среди которых самым проблемным является возможное участие художника в создании фресковой декорации в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (и в особенности, в житийном цикле св. Франциска)³⁵⁷. Положительный ответ на этот вопрос мог бы дать еще один дополнительный штрих к портрету римского мастера, представив его как идейного вдохновителя и талантливую руководителя целой плеяды ярких художников своего времени, включая мастеров флорентийской школы, которая вышла на новый виток своего развития именно после ассизского проекта. Однако фактических данных для такого утверждения на сегодняшний день не хватает.

Ассизский аспект «проблемы Каваллини» теснейшим образом соприкасается с «проблемой Джотто», чье участие в масштабной декорации Сан-Франческо также до сих пор остается предметом обширных дискуссий. Многие современные исследователи творчества Джотто, давно отринув гипотезу о его бытности учителем Каваллини, все более склоняются к мысли о значительном воздействии римской школы и непосредственно римского мастера на формирование художественной личности Джотто, произошедшее в Риме и в Ассизи. Без изучения этих связей мы не сможем в должной мере раскрыть глубину процессов, зародившихся на рубеже XIII-XIV столетий, в эпоху, называемую периодом Проторенессанса.

Но прежде всего, необходимо внести терминологическую ясность, связанную с самим понятием «Проторенессанс», трактовавшимся в разное время по-разному.

4.1. Понятие «Проторенессанс» в периодизации истории искусств

³⁵⁷ Гипотеза об участии Каваллини в росписях Верхней церкви Сан-Франческо была рассмотрена выше, в главе 2.

Этот термин зародился внутри исторической науки, впервые появившись в эпохальном труде Якоба Буркхардта (*Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, 1860), однако применительно к архитектуре Тосканы XI-XIII в., которую обычно относят к «инкрустационному стилю»³⁵⁸. Западные ученые на протяжении почти столетия вели споры о временных границах Ренессанса, уводя его истоки то в XII в. (вслед за Я. Буркхардтом, термин «Проторенессанс» применительно к искусству XII в. использовали Г. Вейзе, М. Дворжак, К. Бурдах и Э. Панофский)³⁵⁹, то во вторую половину XIII в. (А. Смарт, Дж. Уайт, не выделяя отдельно фазу зарождения Ренессанса)³⁶⁰, то приближая его к границам XIII-XIV вв. (Ч. Фергюсон, П. О. Кристеллер)³⁶¹. Итальянские исследователи (А. Вентури, П. Тоэска, Р. Лонги)³⁶² в этой дискуссии занимали особую позицию, предпочитая условное деление на вековые «дученто», «треченто» и т.д., а некоторые и вовсе предпочитали «фиксировать» рождение нового искусства в творчестве отдельных художников – Никколо Пизано, Джотто, Дуччо, Мастера Исаака (Б. Бернсон, Р. Ван Марль, М. Майс, И. Пешке)³⁶³, либо в памятниках – базилике Сан-Франческо в Ассизи, Капелле Скровеньи в Падуе (М. Майс, Ч. Ньюди)³⁶⁴. Кульминация полемики относительно границ Ренессанса и его истоков пришлась на середину XX в., когда теоретическая наука решила пересмотреть взгляды ее основоположника Якоба Буркхардта в различных конференциях, сборниках статей и отдельных

³⁵⁸ Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения. // Типология и периодизация культуры Возрождения/ АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры. Под ред. В.И. Рутенбурга. Москва: Наука, 1978. С. 213. Позднее, в рамках 10-томного собрания сочинений Буркхардта, выходящего частями с 1955-1959 гг., одна из глав книги, посвященной архитектуре Возрождения носила название «Проторенессанс и Готика».

³⁵⁹ Burdah K. *Reformation, Renaissance, Humanismus: zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*. Berlin: Gebrüder Paetel, 1926; Weise G. *Die Geistige Welt der Gotik und Ihre Bedeutung für Italien*. Halle: Salle, M. Niemeyer, 1939; Panofsky E. *Renaissance and Renascences*. *Kenyon Review*. 1944. №6; Dvorák M. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. München: R. Piper & Co, 1927.

³⁶⁰ Smart A. *The dawn of Italian painting*. New York: Phaidon Press, 1978; White J. *Art and architecture in Italy 1250-1400*. London: Yale university press, 1993.

³⁶¹ Kristeller P.O. *Renaissance thought: The classic, scholastic, humanist strains*. New York: Harper & Row, 1961. Ferguson W.K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1948.

³⁶² Venturi A. *Storia dell'arte Italiana*. Vol. V. Milano, 1907; Longhi R. *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale // I proporzioni*, II, 1948. P. 5-54; Toesca P. *Il trecento*. Utet, 1964.

³⁶³ Van Marle R. *The development of the Italian schools of painting*. Vol.1.1923; Berenson B. *The study and criticism of Italian art*. 1901; Meiss M. Tintori L. *The painting of the life of St. Francis in Assisi*. 1962; Пешке И. *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400*, 2003.

³⁶⁴ Gnudi C. *Giotto*. Milano, 1958. Meiss M. Tintori L. *The painting of the life of St. Francis in Assisi*. 1962.

публикациях³⁶⁵. В своих исследованиях ученые главным образом были сосредоточены на определении предпосылок Ренессанса, общей проблемой выделения которых стало большое разнообразие предлагаемых критериев: от экономических и политических факторов (Ч. Фергюсон, Х. Барон), до социокультурных (П.О. Кристеллер) и религиозных (Г. Тоде). Новым критерием, предложенным Эрвином Панофским и описанным им в вышедшем в 1960 г. труде «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада», стало «отношение к античности», что еще более усложнило дискурс.

В осознании того, что многие ренессансные «мотивы» уходили корнями в Средневековье, рождались тенденции к «медиевизации» Возрождения, впервые появившиеся в трудах Й. Хейзинги³⁶⁶. Обратная ситуация отразилась в статьях Э. Ренана, считавшего, что в Италии вообще не было Средневековья, а присутствовала только классическая античность в различных формах и следом – Возрождение, начавшееся, однако в начале XIII в. после IV крестового похода³⁶⁷. Далее, в свете продолжающейся дискуссии о влиянии готики на культуру Европы в западном искусствознании стали возникать идеи о «готицизации» раннего периода Возрождения, многие исследователи склонялись к тому, что все искусство Италии от XIII до XV в. было готическим³⁶⁸. В итоге, со второй половины XX в. научная концепция Возрождения настолько разветвилась, что западное искусствознание практически отказалось заниматься вопросами определения периодов внутри эпохи Ренессанса, и как следствие определять это в терминах, поэтому сегодня в зарубежных публикациях понятие «Проторенессанс» практически не встречается.

³⁶⁵ The Renaissance. A reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age. T. Helton (ed.). Madison, 1964; Il Rinascimento. Significato e limiti. Atti del III Convegno internazionale sul Rinascimento, 1952. Firenze, 1953; Sanford E.M. The Twelfth Century--Renaissance or Proto-Renaissance? // *Speculum*. Vol. 26, No. 4. 1951. P. 635-642; Ferguson W.K. The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis. // *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4. 1951. P. 483-495; Baron H. Review: The First History of the Historical Concept of the Renaissance. // *Journal of the History of Ideas*, Vol. 11, No. 4. 1950. P. 493-510.

³⁶⁶ Huizinga, Johan. *Herfsttij der Middeleeuwen*. (рус. «Осень средневековья»), первая публикация в 1919 г.

³⁶⁷ Monfasani J. The rise and fall of Renaissance Italy. // *Aevum*. №. 3. 2015. P. 466.

³⁶⁸ Baron H. *The crisis of the early Renaissance civic humanism and republican liberty in the age of classicism and tyranny*. Princeton: Princeton University Press, 1955.

Российская и советская наука XX в. отличалась большим единством, предлагая более четкую структуру периодизации. Так, М.А. Гуковский в своих работах указывал точку отсчета Ренессанса как 1250 г., хотя и называл период с 1250 по 1380 гг. Ранним Возрождением, тогда как И.Н. Голенищев-Кутузов именовал его «Предвозрождением».³⁶⁹ Большой убедительностью, подкрепленной теоретическим обоснованием, отличались позиции Б.Р. Виппера³⁷⁰ и В.Н. Лазарева³⁷¹, первый из которых определил искусство Проторенессанса в границах второй половины XIII-начала XV в., а второй – разделил этот период на собственно Проторенессанс (до 1320 гг.) и Треченто (1320-1400 гг.). Схожих взглядов придерживался и М.В. Алпатов, уводя, однако верхнюю границу эпохи Возрождения к началу XVII в. и именуя позднюю ренессансную фазу «маньеризмом»³⁷². Явно назревшая необходимость в освещении проблем периодизации привела к выходу статьи В.Н. Гращенкова «О принципах и системе периодизации искусства Возрождения» (1978), в которой была произведена попытка обоснования терминов и определения их временных рамок, и которая стала основополагающим трудом для ученых последующих поколений.

Таким образом, с конца 1970-х гг. российской наукой принято выделять 4 периода в искусстве Возрождения: Проторенессанс (конец XIII-начало XV вв. или, по Гращенкову, 1260/1280 - 1410/1425), Раннее Возрождение (XV в. или 1410/1425 - ок. 1500), Высокое или Зрелое Возрождение (начало XVI в. или 1500 - 1520/1540) и Позднее Возрождение (оставшийся промежуток до конца XVI в. или 1520/1540 - 1560/1590)³⁷³. Данную периодизацию можно встретить и в современной российской литературе по искусству³⁷⁴, она актуальна и по сей день, однако разделение первого периода на две части (Проторенессанс – 1280-1320 и Треченто

³⁶⁹ См. Гуковский М.В. Итальянское Возрождение. Том 1. Италия в 1250-1380-е годы. Л.: Издательство ЛГУ, 1947. - 340 с.; Голенищев-Кутузов И.Н. Данте и Предвозрождение. // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М.: Наука, 1967. С. 46-85.

³⁷⁰ Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Т.1. М: Искусство, 1977.

³⁷¹ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1 Искусство Проторенессанса. М: АН СССР, 1956. Т. 2. Искусство Треченто. М: АН СССР. 1959.

³⁷² Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М: 1976.

³⁷³ Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения. // Типология и периодизация культуры Возрождения/ АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры. Под ред. В.И. Рутенбурга. Москва: Наука, 1978. С. 212 - 232.

³⁷⁴ Лукичева К. Пожидаева А. Мировая живопись в шедеврах. М: Эксмо, 2009. С. 4-8.

– 1320-1410), предложенное В.Н. Лазаревым, на наш взгляд более точно отражает историческую действительность. В период с 1280 по 1320 гг. в центральной Италии были созданы произведения особого рода с точки зрения их изобразительных качеств. В этих памятниках слились несколько традиций, среди которых и византийская, и романская, и готическая занимали важное место, но определяющим было именно отношение к классической античности, которая, возродившись у Каваллини, дала художникам, включая Джотто, новые формулы, новый художественный язык. Приблизительно после 1320-х гг. мощная волна готики перекрыла эти достижения, но не уничтожила, а лишь «одела в изысканные золотые одежды», пока в начале XV в. в творчестве Мазаччо искусство снова не встало на ренессансный «путь», устремленный в Новое время.

В целом, подход, найденный в российской науке, нам кажется убедительным и правомерным, в первую очередь из-за понятных критериев, сводимых, в основном, к формально-стилистическим признакам памятников и оценке произведений с точки зрения их живописно-пластических ценностей, что больше свойственно области «чистого» искусствознания. Междисциплинарный путь исследований обогатил науку интереснейшими аспектами и снабдил гипотезы дополнительной аргументацией, но никак не способствовал развитию теории искусства, внося все большую путаницу в ее основы. В связи с чем, можно всецело поддержать М.В. Алпатова, считавшего, что «если сосредоточить все внимание на заимствованиях, влияниях, реминисценциях, предвосхищениях, то понимание творчества может исчезнуть»³⁷⁵ и таким образом можно окончательно уйти от постижения «общих задач» искусствознания. Дальнейшая проблематизация научных исследований в отношении памятников этого периода должна сфокусироваться на сущности искусства, на его творческом начале, на разностороннем анализе памятников с точки зрения их изобразительных характеристик и быть направлена, в первую очередь, на упорядочивание методики, систематизацию и структурирование уже полученного научного знания.

³⁷⁵ Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М: 1976. С. 13.

4.2. «Проблема Джотто» как метафора «проблемы Проторенессанса»

Историография творчества Джотто заслуживает отдельного диссертационного исследования: ее обширность, а также разнообразие применяемых методов, хотя и сравнимы с историографией Пьетро Каваллини по временной протяженности и накалу споров, в количественном отношении значительно превосходят все материалы в отношении любого из художников этого периода. Однако для целей настоящей работы нам необходимо отметить некоторые важные аспекты, характерные для всей истории изучения творчества Джотто, а также обозначить новые ракурсы, открывшиеся в последнее двадцатилетие искусствоведческого интереса к художнику.

Общим для всех исследователей, занимавшихся «проблемой Джотто», является, прежде всего, крайняя противоречивость в определениях стилевых характеристик его искусства: так, ученые в одно и то же время приписывали работам Джотто эпичность и драматизм, аллегоричность и символизм, новые пространственные решения и приверженность устойчивым схемам, глубину и плоскостность изображаемого, натуралистичность и реалистичность живописного языка, тяжеловесность, грузность фигур и их динамику и т.д.³⁷⁶ Сфокусировавшись на яркой персоналии художника, на его новаторстве и достижениях, ученые XX в. часто упускали из зоны своего внимания некоторые очевидные причины возникновения таких противоречий: во-первых, широкую практику заимствований, свойственную самому процессу работы над монументальными циклами (использование шаблонов, «книг моделей»³⁷⁷), во-вторых, активное

³⁷⁶ Необходимо отметить, что разного рода антитезы вообще свойственны оценкам проторенессансного искусства: так, располагая его «между Средневековьем и Возрождением» и определяя его как звено, одновременно связующее и разделяющее две разных культурных парадигмы, выделялись различные «связки» оппозиций, а именно «церковное-светское», «христианское-языческое», «божественное-человеческое» «отвлеченное и реальное», «реакционное и прогрессивное» и так далее. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М: 1976. С. 14.

³⁷⁷ Что касается «книг моделей» или «книг образцов», то в последние несколько лет разного рода способы трансмиссии живо обсуждаются в науке. Подробнее см. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. Москва: Новое литературное обозрение, 2021; The Use of Models in Medieval Book Painting. Ed. Monika E. Müller. Newcastle upon Tyne, 2014; Scheller R.W. Exemplum: Model-

участие помощников и мастеров «второго ряда» на масштабных проектах, в-третьих, огромное влияние на иконографическую программу декорации заказчика и/или идеолога проекта, в-четвертых, естественную эволюцию/трансформацию авторской манеры художника, находившего на пути собственного творческого развития оптимальные решения и отбрасывавшего устаревшие приемы и схемы.

Второй особенностью «джоттоведения» можно считать невероятную эмоциональную окрашенность исследований XX в., посвященных этому мастеру³⁷⁸. Так, «романтические» взгляды некоторых немецких ученых (например, Вильгельма Пэзелера или Генриха Тоде и его последователя Иоахима Пешке), а также сильное националистическое чувство итальянцев (Лионелло Вентури, Пьетро Тоэски, Роберто Лонги и др.) приводили к попыткам приписать Джотто самый широкий круг памятников и мешали подойти беспристрастно к определению его реального исторического места и оценке вклада в развитие искусства рассматриваемого периода. Итоги дискуссий второй половины – конца XX в. часто теряли в объективности ввиду повышенного градуса дебатов, в которых традиционные искусствоведческие методы (в первую очередь, формально-стилистический анализ) уступали место персональным оценочным взглядам, сформированным под впечатлением от масштаба личности Джотто. Обратный путь некоторых ученых (М. Бошковиц, В.Н. Лазарев), связанный с подчеркнуто высокой оценкой роли римских мастеров, в частности Каваллини, и нивелированием достижений флорентийцев и сиенцев, также оказался несостоятельным. Разрешение условной теоретической оппозиции «Джотто-Каваллини» в процессе последней научной конференции, посвященной данному вопросу, завершилось признанием ее, оппозиции, бесполезности и

Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (Ca. 900-Ca. 1470). Amsterdam University Press, 2000.

³⁷⁸ Часто критическое осмысление перемежалось следующего рода оценками: «Джотто решительно порывает со средневековой традицией» или работам мастера свойственно «глубокое понимание человеческого тела» (Макс Дворжак), «если не Джотто, то кто» (вольная трактовка известной цитаты Милларда Майса). Грешили такими формулировками и отечественные ученые: «Джотто смог пластикой выразить тайны человеческой души» (М.В. Алпатов), «искусство Джотто знаменовало собой... реформу, переворот» (Б.Р. Виппер). Как считает И.Д. Чечот, в начале XX в. немецкие ученые, связанные с процессом становления современного им искусства, «смотрели на Джотто сквозь сезанновские очки». Таким был, например, Ф.Ринтелен (Rintelen F. Giotto und die Giottoapokryphen. Müller, Leipzig 1912. Dante über Cimabue. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft Band 10, 1917, S. 97–113.).

бесперспективности. И тогда взгляды таких исследователей из англо-американской среды как Алистер Сمارт, Джон Уайт, Джулиан Гарднер вновь вышли на первый план ввиду их эмоциональной нейтральности и отвлеченной от личных оценок аргументации, а предложенные ими еще во второй половине XX в. гипотезы сегодня обретают всё больше сторонников, подкрепляясь итогами методического комплексного подхода, свойственного новейшему времени. Среди последних научных изысканий такого рода стал проект «Италия Джотто», начавшийся в 2009 г. масштабной выставкой «Джотто и Треченто», которая, в свою очередь, сопровождалась солидным томом статей (2010 г.) ведущих современных исследователей – Алессандро Томеи, Анджело Тартуфери, Серены Романо, Герберта Кесслера и др. В рамках этого проекта были определены основные направления развития научной мысли в отношении изучения искусства Джотто и его современников, а именно: уточнение объема художественного наследия мастера, хронология созданных им произведения и проблема генезиса персонального стиля, культурно-историческая контекстуализация важнейших памятников и географический ареал распространения творческого влияния.

Помимо традиционных проблем атрибуции, среди дискуссионных вопросов, роднящих исследования, посвященные Джотто, с изучением творчества всех мастеров этого периода, включая Каваллини, центральным является хронологическое выстраивание известных памятников в их условном поступательном развитии: т.е. фактическое определение места его ученичества и становления персональной манеры, отслеживание процесса наращивания индивидуальных авторских черт и, соответственно, распределение произведений по разным творческим периодам (ранний, зрелый, поздний). И здесь проблема генезиса стиля творцов Проторенессанса – самая трудноразрешимая. Традиционно мастер определяется по его зрелой фазе: либо в анналах истории остаются крупные проекты, в которых зафиксировано авторство состоявшегося ко времени их реализации художника, либо он постепенно оттачивает и закрепляет определенные формальные признаки своего индивидуального почерка, легко узнаваемые в более поздние периоды творчества. Тогда как атрибуции ранних произведений

художника почти всегда затруднительны. Ситуация осложняется тем, что автор на стадии становления скрыт за более крупной фигурой учителя: сам средневековый коллективный метод работы не предполагал фиксации имен всех привлекаемых молодых живописцев, и архивные книги содержат лишь записи о выплатах известным мастерам (Дуччо, Чимабуэ) «с учениками». Однако очевидно, что где-то должно было проходить их ремесленное и творческое обучение. Для Каваллини такими объектами, скорее всего, были Сан-Паоло фуори ле Мура и аббатство Гроттаферата (в рамках одной из гипотез), а в отношении Джотто в разное время назывались «мастерская Чимабуэ», базилика Сан-Франческо в Ассизи и – в самом общем смысле – Рим.

Рассказ Джорджо Вазари, связывающий имя Джотто с Чимабуэ и предполагающий его обучение совсем еще юным у флорентийского мастера, вошел в историографию, но не выдержал испытания критикой и со временем стал восприниматься как анекдот³⁷⁹. Даже первичный сравнительный стилистический анализ не позволяет установить родство между величественной репрезентативной манерой Чимабуэ, уходящей корнями в византийскую традицию, и новым художественным языком Джотто.

По поводу пребывания и работ Джотто в Сан-Франческо в Ассизи мнения сильно разделились. До относительно недавних пор не существовало никаких фактических подтверждений тому, что художник вообще когда-либо работал в этой базилике и ученые располагали лишь неопределенной информацией о росписи Джотто «почти всей нижней части» (*quasi tutta la parte di sotto*), данной Гиберти, которая воспринималась всегда двояко: то ли имелся ввиду нижний ярус циклов в Верхней церкви, то ли *вся* Нижняя церковь. Найденная в 1972 г. архивная запись о работе мастера в Ассизи в 1309 г.³⁸⁰, а также чуть позже появившаяся уверенность

³⁷⁹ Вместе с тем, данная версия все еще популярна, о чем подробнее см. анализ историографии в работах Майкла Виктора Шварца, например, Schwarz M.V. Giotto. Muenhen: Verlag, C.H. Beck, 2009.

³⁸⁰ Это записка художника Пальмерино да Гвидо о получении зарплаты за работу в этой церкви им и Джотто. Впервые документ опубликован в 1973 г. Martinelli V. Un document per Giotto ad Assisi. // Storia del Arte, No. 19, 1973. P. 193-200.

в том, что росписи Верхней церкви были завершены до конца XIII столетия³⁸¹, помогли отбросить нерелевантные гипотезы и сфокусироваться на дальнейшем направлении исследований: запись очевидно указывает на работу Джотто в Нижней церкви, которая произошла определенно после завершения фрескового комплекса в Падуе (1302/3-1305 гг.), всегда служившего эталоном и отправной точкой для остальных его атрибуций. Такое положение позволило укрепиться во мнении тем ученым, которые и до того были против отождествления Джотто с Мастером Исаака³⁸² и с одним из авторов цикла жития св. Франциска из Верхней церкви, однако не смогло поколебать уверенности большинства приверженцев данных теорий³⁸³. Поэтому на сегодняшний день, не смотря на их не достаточную убедительность, обе эти атрибуции по-прежнему широко распространены в научной литературе, не говоря уже об альбомах и путеводителях, посвященных фресковому ансамблю Верхней церкви, где почти всегда указано авторство Джотто. Не сходят со своих позиций, в основном, патристически настроенные итальянские ученые (А. Томеи, А. Тартуфери, Т. Стринати, С. Романо), желающие непременно видеть великого мастера среди участников грандиозного проекта.

Определенным консенсусом современного искусствознания в решении этой проблемы, на наш взгляд, является гипотеза о возможном привлечении молодого Джотто в качестве одного из художников второго ряда, работавших над житийным циклом св. Франциска, где, помимо него, творческое становление проходили и другие мастера³⁸⁴, но разумеется такое положение дел никогда не удовлетворит многих итальянских искусствоведов, для которых Джотто – «наше всё».

³⁸¹ Об истории создания фресковых циклов Верхней церкви Сан-Франческо и пространственной организации декоративного убранства подробно рассказывалось выше в гл. 2.

³⁸² Данной точки зрения (того, что Джотто – НЕ Мастер Исаака) придерживались, в основном, англо-американские ученые (А. Смарт, П. Гетерингтон, Дж. Уайт, Дж. Гарднер), российские исследователи (Б.Р. Виппер, В.Н. Лазарев). Аргументация была дополнена и обновленными рассуждениями Серены Романо, заключившей что безупречно выполненные композиции, завершенные за 6-7 световых дней каждая, могли быть созданы исключительно зрелым и опытным в техническом отношении мастером, коим не мог быть в 1290-е гг. родившийся в 1276 г. и непонятно где обучившийся к этому моменту Джотто. (Giotto e il trecento, 2009). Подробней см. выше в гл. 2.

³⁸³ Первым идею высказал Генри Тоде, с ним в разное время соглашались П. Тоэска (1927), Б. Бернсон (1932), Ч. Ньюди (1958), Ф. Болонья (1969), Л. Беллози (1983), С. Бистолетти (1989) и многие другие.

³⁸⁴ К этому склоняется и Бруно Дзанарди и некоторые другие исследователи, включая Г. Кесслера, аргументацию которого см. в следующем абзаце.

Главным пунктом в формально-стилистической оценке росписей Верхней церкви является римский характер этой живописи: с Римом циклы роднит не только детально изображенная архитектура и типичный орнамент, но и пространственная организация этих сцен. Если принять во внимание второй искусствоведческий постулат, касающийся технических особенностей живописи Джотто и говорящий о важном влиянии римской школы на его индивидуальную манеру, то становится весьма острым вопрос, сформулированный Гербертом Кесслером в 2009 г.: а где конкретно Джотто мог воспринять «столичное» искусство, в самом ли Риме (как традиционно считалось³⁸⁵, и что отрицает ученый) или это произошло опосредованно через римских коллег при совместной работе в Ассизи (на чем он настаивает)³⁸⁶. Среди римских памятников, приписываемых Джотто, в архивах зафиксированы только два: мозаика «Навичелла» из старой базилики Сан-Пьетро (рис. 129) и полиптих Стефанески (рис. 130) – оба произведения упоминаются в *Liber anniversarium* в 1361-62 гг., без указания даты их исполнения³⁸⁷. Остальные, когда-либо «всплывавшие» в истории искусств римские атрибуции, являются спорными: большинство из них, включая латеранскую фреску «Юбилей», было предложено Джорджо Вазари и не нашло фактологических подтверждений в дальнейшем. Кесслер предлагает пересмотреть традиционные датировки «Навичеллы» и полиптиха Стефанески и считать их выполненными после возвращения мастера из Авиньона, т.е. на рубеже 1320-1330 гг. Аргументация немецкого ученого довольно убедительна: во-первых, и тот и другой памятник отличает высочайший технический уровень исполнения (о «Навичелле» можно судить по множеству оставшихся рисунков и широкому копированию ее композиции в искусстве треченто, хотя сама мозаика не сохранилась), со сложными пространственными построениями и яркими портретными характеристиками изображенных персонажей, которые вряд ли мог

³⁸⁵ Подробно см. Matthiae G. Giotto a Roma. // Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. Roma: Palombi, 1987-1988. P. 229-235.

³⁸⁶ Kessler H.L. Giotto e Roma. // Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]. / Ed. By A. Tomei. Milano: Skira, 2009. P. 85-99.

³⁸⁷ Джулиан Гарднер ссылается на некие исторические записи 1620 г., говорившие о работе Джотто над навичеллой ок. 1298 г. (Gardner J. Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. Cambridge: Harvard University Press, Mass, 2011, P. 3.), однако, как и заметки Вазари, эти положения подвергаются обоснованным сомнениям.

выполнить молодой художник; далее, в Риме на рубеже XIII-XIV вв. работали такие крупные и востребованные мастера как Каваллини, Рузути и Торрити, и приглашение для работы в одной из главных папских базилик города молодого тосканского живописца не выглядит логичным; наконец, заказчиком обоих произведений выступил Якопо Стефанески, получивший большие полномочия и набравший свой политический вес в период «авиньонского пленения пап». Таким образом, Кесслер предлагает считать, что Джотто был приглашен в Рим кардиналом Стефанески в качестве зрелого, уже зарекомендовавшего себя мастера, из чего следует, что римскую школу Джотто прошел все-таки в Ассизи в Верхней церкви и тогда именно цикл св. Франциска (точнее, некоторые его сцены) может считаться первым и ранним этапом его карьеры, что мы всецело поддерживаем.

Обратимся теперь к ансамблю Нижней церкви, в которой с именем Джотто соотносились имена Мастера капеллы св. Николая (ок. 1306 г.), Мастера капеллы св. Магдалины (ок. 1309 г.), работавших в 1310-е гг. Мастера чудес св. Франциска и Мастера детства Иисуса (т.н. Родственника Джотто – несомненно «теоретической конструкции», не имеющей ничего общего с родством). В каждом из этих фресковых циклов отыскивали определенные характерные черты как почерка авторов житийного цикла св. Франциска из Верхней церкви, так и индивидуальной манеры Джотто, сравнивая их со стилем живописи из Капеллы Скровеньи или Капелл Барди (ок. 1317) и Перуцци (ок. 1319) в флорентийской францисканской церкви Санта-Кроче. Не вдаваясь подробно в аргументацию, основанную на формально-стилистическом, иконографическом и историографическом анализе этой живописи, отметим, что факт обнаружения архивной записи, о котором сказано выше, основательно подкрепил гипотезу о работе (в той или иной форме, под тем или иным именем) Джотто в Нижней церкви. Вместе с тем, становится все более очевидным, что контрибуции всех участвовавших в росписях упомянутых капелл художников настолько велики, что признать среди них безусловным лидером и новатором одного только Джотто будет ошибкой. Исполнители фресок, завершающих цикл жития св. Франциска в Верхней церкви (среди них были как минимум Мастер св. Чечилии – флорентиец или флорентийская артель, и Мастер

Похорон св. Франциска – группа художников, по всей видимости, сиенского происхождения), затем «спустились» в Нижнюю церковь и, продолжая работу там, в значительной мере внесли свой вклад в процесс становления нового художественного языка. И с этой точки зрения Джотто, величайший мастер своего времени, является лишь первым среди равных.

Самым значительным из списка «претендентов» на имя Джотто среди мастеров Нижней церкви является Мастер Парусов, автор росписей свода средокрестия трансепта (рис. 131), состоящего из четырех парусов с сюжетами «Апофеоз св. Франциска» (рис. 132), «Аллегория Бедности» (рис. 133), «Аллегория Послушания» (рис. 134), «Аллегория Целомудрия» (рис. 135). Этот изысканно расписанный свод стал точкой концентрации триумфальных идей всего обширного декоративного комплекса и в прямом смысле слова центральной местом в данной базилике. Он расположен над главным алтарем и гробницей св. Франциска и предназначался для литургии самих братьев, членов францисканского ордена, то есть для избранных, просвещенных и подготовленных зрителей. Программа росписи парусов семантически насыщена и сложна: ни в одной из частей живописного убранства Сан-Франческо не содержится столько текста, ни в одной из композиций обеих церквей не заложено столько различных смыслов (их дешифровке посвятил одно из своих исследований Ханс Бельтинг, оставив, однако, большой простор для дальнейшей экзегезы). В одном можно быть уверенным: основанная на францисканском ученом богословии иконографическая программа, уникальная по своему эпическому и поэтическому наполнению, насыщенная сложными аллегорическими образами и мастерски исполненная, не могла бы сложиться благодаря гению лишь одного художника: у программы был идеолог, а у Мастера Парусов (или, как считается, Джотто³⁸⁸) были солидные помощники.

Произведенный учеными образно-стилистический анализ росписи парусов³⁸⁹, выявил довольно близкие формальные решения с живописью Джотто из капеллы

³⁸⁸ У данной гипотезы намного больше сторонников, чем у тех, кто идентифицировал Джотто с другими мастерами из Сан-Франческо. Автор настоящего исследования поддерживает это мнение, однако с учетом всех особенностей артельной работы, на что постоянно обращается внимание в тексте диссертации.

³⁸⁹ Подробней см. Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. С. 110-114.

Скровеньи (рис. 136) и капеллы Барди (рис. 137), даже было высказано мнение о широком привлечении одних и тех же книг моделей и образцов на этих объектах³⁹⁰. Очевидная схожесть некоторых ликов и лиц (по соотношению их частей, характеру моделировки формы, другим физиогномическим особенностям), наблюдающаяся во множестве фрагментов в Парусах из Ассизи и работах Джотто в Падуе и Флоренции, может говорить о том, что мастер с большой вероятностью участвовал в росписи в Ассизи – собственноручно, либо был автором использованных на этом объекте лекал или шаблонов.

В том, что касается вопроса шаблонов, то обсуждения вариантов использования образцов по отношению к памятникам данного периода идут довольно длительное время³⁹¹. Помимо уже упоминавшегося специалиста, посвятившего Ассизи множество исследований – Бруно Дзанарди³⁹², другими учеными также было установлено (и подкреплено техническими исследованиями), что художники на объектах в Риме и Ассизи применяли шаблоны или лекала (*sagome* или *patroni*, итальянский термин, основанный на французском «patron», шаблон)³⁹³. О том, лично ли мастера перемещали с одних объектов на другие эти шаблоны или предоставляли их в пользование своим коллегам и подмастерьям (ученикам) сегодня трудно сделать однозначные выводы. Но несомненно, данный фактор необходимо принимать во внимание в дискуссии об атрибуциях.

Техническим, иконографическим и богословским аспектам декорации свода средокрестия трансепта Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи уделено немало

³⁹⁰ Gardner J. Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. P. 106.

³⁹¹ См. сборник статей, выпущенный по итогам конференции 1999 г. Medioevo: i modelli. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999), a cura di A.C. Quintavalle. Milano, 2002, в особенности статьи Andaloro M. Archetipo, modelli, sagome a Bisanzio. P. 567-574; P. Pogliani. Strumenti per le sagome. P. 575-577; M. Viscontini. Il computer per l'individuazione delle sagome. P. 578-580.

³⁹² Отдельные работы Б.Дзанарди по данной теме, не вошедшие в упоминаемую выше в гл. 2 монографию по базилике Сан-Франческо: Zanardi B. Relazione di restauro. // Battistero di Parma. Parma, 1993. P. 224-225; Zanardi B. Così i magistri replicavano le icone. // Il Sole 24 ore, Vol. 9. 1994. P. 33; Zanardi B. Relazione di restauro della decorazione della cappella del Sancta Sanctorum. Appendice prima. Il problema dell'uso di sagome nella trasposizione del disegno preparatorio. // Sancta Sanctorum. Milano, 1995. P. 249-258.

³⁹³ В частности, это можно отнести к ликам Христа и Богоматери из Верхней церкви в Ассизи, которые идентичны святым ликам из Сан-Джованни ин Латерано и Санта-Мария Маджоре в Риме, выполненным Якопо Торрити. См. Andaloro M. Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine. // L'artista mediavale. Atti del Convegno internazionale di studi Modena, 17-19 novembre 1999. / A cura di M. Donato. P. 145-156.

внимания в различных исследованиях, авторы которых, за редким исключением³⁹⁴, однако, так не пришли к следующему очевидному умозаключению: представленные в парусах аллегорические образы уже не должны рассматриваться только как самостоятельное художественное явление в истории искусства, а становятся важным отражением культурных тенденций эпохи³⁹⁵. Фигуры Джотто, олицетворявшие в Капелле Скровеньи темные и светлые качества человеческой природы и бытия (рис. 138), должны были натолкнуть его и его последователей на мысль о способности передать через аллегорию важную идею, доступную к пониманию лишь узким кругом избранных, что становится характерной чертой новой ренессансной живописи, постепенно отказывающейся от ясного, универсального и цельно-постигаемого средневекового символизма. И именно в этом безусловно передовой характер рассматриваемых композиций. Посредством гения Мастера Парусов или Джотто во фресках парусов Нижней церкви Сан-Франческо рождается новое интеллектуальное искусство, развитие которого было продолжено далее, в первой половине треченто, такими художниками как Амброджо Лоренцетти³⁹⁶ («Аллегория доброго и дурного правления» в Палаццо Публико Сиены), Буонамико Буффольмако («Триумф смерти» в пизанском Кампосанто), Андреа Буонайути («Триумф Фомы Аквинского» в Испанской капелле Санта-Мария Новелла) и другими.

Далее, попробуем определить в чем еще было новаторство Джотто в истории искусства, обратившись к его главному атрибутированному монументальному произведению. Освещению вопросов создания падуанских фресок и всестороннему анализу декоративной программы капеллы Скровеньи (1302/3-1305 гг.) посвящено множество исследований, но нам бы хотелось, в связи с обозначенным в начале данной главы подходом к оценке искусства

³⁹⁴ Впервые об этом в 2017 г.: Schwarz M. V. Giotto di Bondone. // Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. P. 221-225.

³⁹⁵ Несмотря на то, что подобные аллегории появлялись и раньше – в средневековых скульптурных композициях (западный центральный портал Нотр-Дам, ок. 1220 г.) или у самого Джотто (Капелла Скровеньи, ок. 1305 г.), в Ассизи они обретают другие коннотации.

³⁹⁶ Существует гипотеза, что под именем Мастера капеллы св. Магдалины и Мастера св. Николая вместе с Джотто над сводом средокрестия Нижней церкви работал Амброджо Лоренцетти. Tomei A. La decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca. // Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]. Ed. A. Tomei. Milano: Skira, 2009. P. 45.

Проторенессанса, сфокусироваться главным образом на изобразительных особенностях памятника, на оригинальном творческом решении живописно-пластических задач, поставленных перед Джотто, и провести их обзор в свете актуальных западных публикаций последних лет.

Как отмечал Джулиан Гарднер, «то, что представил Джотто в Падуе не было новым ни в искусстве, ни в Италии»³⁹⁷. Можно было бы оспорить это заявление как минимум в том, что цикл жития Девы Марии, к которому в конце XIII в. был проявлен необычайный интерес в монументальной живописи (мариологические повествовательные сцены появились последовательно в алтарных пространствах Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (1280-е), Санта-Мария Маджоре (1295) и Санта-Мария ин Трастевере (конец 1290-х) в Риме), впервые был представлен настолько обширно (и даже количественно соотнесен с христологическим в равной мере) именно в капелле дель Арена в Падуе. Литературной основой марианского нарратива стала «Золотая легенда» Якова Ворагинского, вошедшая в оборот во второй половине XIII в. Наиболее важным в оценке декоративного убранства, выполненного Джотто, является, однако не то, *что* он изобразил, а то *как* он это представил, какими средствами обеспечил синтетический облик ансамбля и что хотел подчеркнуть – и это для своего времени стало безусловно самым передовым.

Размещение фресковых циклов в капелле Скровеньи было осуществлено согласно комбинированной системе: мариологические и христологические сцены расположились по типу ленточного размещения, по часовой стрелке (согласно типологии М. Аронберг Лавин «*wraparound-clockwise*», или «оберточный вариант»), а нижние ярусы с аллегориями христианских добродетелей и грехов двумя параллелями от алтаря ко входу³⁹⁸. Комбинированная система расположения сюжетов в одном пространстве до Джотто была использована только однажды – в Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, где ветхозаветный и новозаветный

³⁹⁷ Gardner C. Giotto: first of the moderns or last of the ancients? // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Vol. 44, No. 1. Online: 8.01.2019. Available at: <https://www.vr-elibrary.de/doi/epdf/10.7767/wjk.1991.44.1.63>. (Accessed 8.11.2023).

³⁹⁸ Терминология дается по методу М. Аронберг Лавин, представленному в книге Aronberg Lavin M. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. Chicago, 1990, где она подробно рассмотрела, сгруппировала и систематизировала более 280 монументальных живописных ансамблей итальянских церквей и дала наименование девяти основным схемам размещения фресковых нарративных циклов.

циклы представлены в сдвоенных параллелях, а житийный цикл св. Франциска чуть ниже в ленточном (или «оберточном» по Аронберг Лавин) варианте. Оберточное размещение очевидно было связано с литургической практикой, тогда как выстраивание аллегорий в параллелях несло в себе и назидательный смысл: так как в капелле Скровеньи на стене со входом находился Страшный суд, Джотто расставляет фигуры, олицетворяющие пороки и добродетели, по мере усиления их качеств (грехи от самого легкого к самому страшному – отчаянию, добродетели – наоборот, «улучшаются» по направлению к алтарю)³⁹⁹. Не только эти, но и иные новаторские интеллектуальные решения нашли отражение в ансамбле капеллы. То, чем мог руководствоваться Джотто при создании и воплощении иконографической программы, стало предметом большой дискуссии, в результате которой в 2008 г. вышло три новых объемных монографии⁴⁰⁰, посвященных росписям капеллы Скровеньи. Каждое из этих исследований открывало новый аспект в творчестве и в самой личности мастера.

Эндрю Ладис уделил много внимания изучению характера самого Джотто, его личности. Еще в 1986 г. он выступал с идеей о том, что именно юмор и интеллект художника повлияли на то, какие акценты были расставлены в живописи капеллы⁴⁰¹. Автор оценивал источники, оставившие потомкам характеристику Джотто как остроумца (это утверждали Бокаччо, Саккетти, Вазари и другие авторы) и, переходя с анализом от одного панно к другому, выявляя в них то сарказм, то иронию, то насмешку, то светлую улыбку, Ладис придал образу любимого им мастера человечности. На наш взгляд здесь важнее иное: юмор Джотто свидетельствует скорее о зарождении традиции жанризма в живописи, что открывает совершенно новую страницу в истории искусства.

³⁹⁹ Aronberg Lavin M. Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections // *Artibus et Historiae*. No. 83, 2021. P. 9-26.

⁴⁰⁰ Derbes A., Sandona M. *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008; Jacobus L. *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture & Experience*. Harvey Miller Publishers, 2008; Ladis A. *Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*. University Park: Penn State University Press, 2008.

⁴⁰¹ Ladis A. *The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel*. // *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 4. 1986. P. 581-596.

Лаура Якобус подошла к вопросу трактовки программы с конструктивных позиций. Исходя из идеи «Джотто-архитектор» (а считается, что художник сам спроектировал здание капеллы, еще одно документальное подтверждение чему дает автор монографии) исследовательница отыскала в архивах множество схем, рисунков, планов в разных проекциях и других подобных документов с тем, чтобы оценить проект в целом и осмыслить воздействие, которое должна была оказывать на зрителя живопись в синтезе с архитектурой. Далее, Якобус помещает изучаемый памятник в актуальный исторический контекст: капелла была посвящена Богородице Милосердия (*Madonna della Carità*) и предназначалась для городских литургических шествий. Уже в документах 1277-1288 гг. упоминалось о процессии на праздник Благовещения, в которой должны были быть задействованы многие городские церковные здания⁴⁰². Якобус располагает информацией и об отдельной папской булле 1304 г., изданной Бенедиктом XI, которая давала индульгенции тем, кто посетит вновь построенную капеллу на праздник Благовещения. В связи с чем, кажется весьма вероятным, что особый акцент на Благовещении, сделанный Джотто в композиции триумфальной арки, который был подчеркнут двумя противоположными по смыслу сценами чуть ниже изображенных архангела Гавриила и Девы Марии – Встречей Марии и Елизаветы и, в пандан, сценой предательства Иуды, имеет под собой еще и важную историческую основу (рис. 139)⁴⁰³.

Анн Дербс и Марк Сандона раскрывают источники иконографии и стиля Джотто в капелле дель Арена в совершенно ином ключе. В своем исследовании ученые исходят из того, что фрески не могут быть верно истолкованы, если не рассматривать их в свете желания Энрико Скровеньи получить прощение за свое ростовщическое прошлое⁴⁰⁴. В этой связи ученые воспроизводят биографию заказчика и дают обзор политического, религиозного и интеллектуального климата

⁴⁰² Schwartz M.V. Padua, its Arena and the Arena Chapel: a liturgical ensemble. // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 73. 2010. P. 39.

⁴⁰³ Jacobus L. Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua. // The Art Bulletin. Vol. 81, No. 1. 1999. P. 93-107.

⁴⁰⁴ Первой на эту идею указала Урсула Шлегель в своей статье 1969 г. Schlegel, U. 'On the Picture Program of the Arena Chapel' // Giotto: The Arena Chapel Frescoes. / Ed. J.H. Stubblebine. N.Y. & London, 1969. P. 188.

Падуи рубежа XIII-XIV вв. Из документов, в частности, приводится завещание, в котором Скровеньи предписывает возместить после своей смерти все несправедливые доходы тем, на ком он обогатился. Далее, анализируя размещение отдельных сцен нарративного цикла в их системе, авторы прослеживают и выделяют в них темы ростовщичества (жадности, наживы), благочестия (щедрости, доброты) и покаяния. Покаяние становится лейтмотивом всего ансамбля, и поскольку, согласно заповедям Григория Великого, оно должно совершаться публично, посещение прихожанами капеллы со сценами, обличающими несправедную жизнь, обеспечивает продолжительное публичное покаяние Энрико Скровеньи, и, тем самым дает ему искупление его греха⁴⁰⁵.

Важным штрихом к личности заказчика является его вероятное участие в деятельности местного религиозного братства *Cavalieri Gaudenti*, которому по некоторым данным и был адресован Скровеньи этот искупительный дар⁴⁰⁶. В уставе этого братства, утвержденном в 1261 г. Урбаном IV, было зафиксировано два главных постулата: посвящение деятельности его членов Деве Марии и участие их в искоренении ростовщичества. Согласно одной из гипотез, Энрико сам лично принадлежал к одной из ветвей братства, членам которой позволялось жить с супругами, однако, в полном целомудрии. И эти мотивы также можно встретить в марианском нарративном цикле капеллы – например, весьма необычна трактовка сцены «Брак в Кане», где супруги сидят поодаль друг от друга (рис. 140). Версия связи с орденом кажется убедительной еще и потому, что с ее помощью становится легче объяснить включение некоего коленопреклоненного монаха рядом с заказчиком Энрико Скровеньи в сцену преподнесения капеллы в дар Богородице⁴⁰⁷.

Все эти исследования смогли объемно и всесторонне продемонстрировать в чем именно заключалось новаторство Джотто. В первую очередь, в реализации сложной интеллектуальной иконографической программы, насыщенной

⁴⁰⁵ Derbes A., Sandona M., Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua. *The Art Bulletin*. Vol. 80, No. 2. 1998. P. 274-291.

⁴⁰⁶ Rough R. H. Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua. *The Art Bulletin*. Vol. 62, No. 1. 1980. P. 24.

⁴⁰⁷ Rough R. H. Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti, and the Arena Chapel in Padua. *The Art Bulletin*. Vol. 62, No. 1. 1980. P. 24-35.

различными смыслами, и подчиненной разным задачам. Во-вторых, в очень высоком техническом уровне исполнения: Джотто отобрал из всего доступного для его изучения материала самые сильные композиционные и пластические решения, опробованные чуть ранее в Риме и в Ассизи, добавил свои находки, а затем виртуозно синтезировал все это в одном пространстве. Наконец, в лапидарности и выразительности самих художественных средств: как справедливо отмечал А.В. Степанов, искусство Джотто в капелле дель Арена, прежде всего, поражает своей лаконичностью, каждая из сцен не перегружена деталями, она содержит только то, что необходимо для уяснения ее смысла и не более того⁴⁰⁸, еще и поэтому декор капеллы Скровеньи оказывает такое сильное воздействие на зрителя.

В том, что касается вообще творческого процесса создания монументальных циклов Проторенессанса, включая работы Джотто, нужно еще раз подчеркнуть один важный аспект интересующей нас проблемы. Мы не можем называть «творцами Проторенессанса» исключительно художников, «мастеров кисти и резца». Иконографическая программа любого произведения искусства этого периода, а монументального живописного цикла в особенности – это продукт совместной работы трех равноправных участников: заказчика, идеолога (или разработчика программы) и художника. Иногда двое из них могли быть одной личностью, а иногда в качестве личности могла выступать группа лиц⁴⁰⁹. Все памятники, которые мы рассматривали в настоящем исследовании, приписываемые авторству Каваллини, Торрити, Джотто и мастерам из Ассизи, создавались именно в такой парадигме. В таком случае самым трудноразрешимым вопросом искусства Проторенессанса по-прежнему является «*Qui fecit?*» (кто сделал?). Принимаясь за исследования этих произведений и вынося им оценки, всегда следует помнить о том, *как* это искусство создавалось и *как* воспринималось в то время, когда оно было создано. Мало кто говорил тогда «мозаики Торрити» или «фрески Джотто», чаще можно было услышать «мозаики Николая IV» или

⁴⁰⁸ Степанов А.В. Искусство Италии эпохи Возрождения: очерки о художниках. СПб: Изд-во Института им. И.Е. Репина, 2016. С. 103.

⁴⁰⁹ Aronberg Lavin M. Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections // *Artibus et Historiae*. No. 83, 2021. P. 9-26.

«фрески Скровеньи», что не означает того, что роль исполнителя произведения сознательно умялась, однако это авторство имело под собой нечто иное, чем подразумевается сейчас. Поэтому в том, что касается ансамбля капеллы Скровеньи, очевидно одно: его безусловно передовой характер был обеспечен яркой индивидуальностью художника в слиянии с яркой индивидуальностью заказчика и автора программы, которых можно считать новаторами в равной с Джотто мере.

Наконец, необходимо осветить еще один аспект «проблемы Джотто», также касающийся творческого процесса данной эпохи. Итальянские живописцы, архитекторы и скульпторы второй половины XIII в. активно перемещались по регионам, оставляя память о себе в каждом из них. Однако Джотто был первым проторенессансным художником с таким широким географическим ареалом творческого влияния: его присутствие отмечено в Ассизи, в Падуе, во Флоренции, в Болонье, в Риме, в Авиньоне, в Пизе, в Неаполе, в Римини. Помимо церковных заказов, Джотто создал значительное количество светских произведений монументального искусства и везде, где он жил и творил, он привлекал помощников и порождal последователей, его индивидуальная манера приживалась, копировалась и распространялась. Поэтому, вероятно, именно его воздействие на последующее поколение художников по всей Италии, оказалось таким обширным и устойчивым. В связи с этим, одним из принципиальных выводов, которые мы хотим предложить здесь, является признание того факта, что творчество Джотто не принадлежит собственно флорентийской школе ни в фазе своего становления⁴¹⁰, о чем подробно говорилось выше в связи с римским влиянием, ни в его зрелой фазе, когда отдельные черты джоттовской манеры стали проявляться в произведениях мастеров по всей Италии. И в этом смысле, «проблему Джотто», так же как и «проблему Каваллини» можно рассматривать в виде метафоры всего проторенессансного искусства, в основном состоящего из такого рода «проблем», связанных с широким перемещением этих художников и их взаимных влияний по территории современной Италии. И, следовательно,

⁴¹⁰ Еще В.Н. Лазарев писал, что во флорентийской среде искусство Джотто не могло зародиться. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.1 Искусство Проторенессанса. М: АН СССР, 1956. С. 159.

Джотто внутри исторического контекста является одновременно и новатором, и продолжателем традиции. Его место в ряду других мастеров Проторенессанса, безусловно, важное, но он не совершил, по справедливому замечанию Джона Уайта, переворот «в одну ночь»⁴¹¹, а внес свой существенный вклад в общую линию развития, начатую от технически и стилистически обновленной римской художественной образности, рожденной гением Каваллини, и продолженную в треченто мастерами нового поколения из центральной Италии (Сиены, Пизы, Флоренции).

4.3. Римская школа монументальной живописи и творчество Пьетро Каваллини в истории искусства

Предшествующее «эпохе Джотто» столетие сыграло исключительно важную роль в развитии европейской культуры, что зафиксировано обилием созданных в этот период уникальных памятников искусства, хотя многие из них и были впоследствии утрачены. На мировой художественной сцене как никогда ранее органично происходило диалектическое взаимодействие великих культурных компонентов тысячелетней восточно-христианской и молодой западно-христианской традиций, и Италия была ареной самых активных событий, провозвестником и проводником самых актуальных тенденций.

Уже в первой половине XIII в. в различных центрах и регионах итальянская живопись не столько апроприировала, сколько ассимилировала и развивала во все более мощных и оригинальных формах культуру христианского Востока, оставаясь в то же время открытой для более тесных контактов и обмена с Западом. Этот процесс начиная с середины столетия происходит в Италии с ускорением и большей интенсивностью и подготавливает появление во второй половине XIII в. новой фигуративной цивилизации, основанной на иной картине мира, выраженной в иных пластических формах и говорящей на ином художественном языке.

⁴¹¹ White J. Art and architecture in Italy 1250-1400. P. 343.

Молодое готическое искусство берет на себя ведущую роль в духовном обновлении и радикальном преобразовании западной культуры, стимулируя творческое развитие в самых различных направлениях. Византийская образность в Италии XIII в. транскрибировалась новым эмоциональным, драматическим языком, который ей не противоречил, а органично раскрывал ее с новой стороны. Вместе с тем, необходимо помнить, что т.н. западное искусство не родилось *ex nihilo*. Восточная составляющая была постоянно присутствующим элементом в формировании любого стиля Запада на протяжении всей истории европейского искусства, от каролингской до оттоновской и романской эпох, и также сыграла значительную роль в формировании протоготической скульптуры (от бургундской романики Отена и Везле, богатой византийскими формулами, до ранних скульптурных декораций Шартра), а затем в оформлении соборов Парижа и Амьена в начале XIII в. Таким образом, язык западной культуры всегда был полон воспоминаниями о восточнохристианском наследии, в особенности в части иконографии, а новым для XIII в. было взаимное воздействие этих традиций, их активный равноправный диалог, предопределивший рождение иного, сильного и яркого художественного языка. Мощнее и раньше всего эти процессы проявились в книжной миниатюре и в произведениях прикладного искусства, где были впервые найдены и опробованы новые формальные решения, однако их последующий переход со страниц манускриптов на стены был предопределен.

Большую роль в развитии новых форм в живописи сыграли отдельные крупные художественные центры Италии – Болонья, Пиза, Флоренция, однако Рим всегда занимал особое место, являлся своеобразным плавильным котлом самых разных традиций, точкой пересечения настоящего и прошлого. Город не ограничивался собственной географией, его культурное влияние распространялось и на ближайшие окрестности региона Лацио – Ананьи, Гроттаферата, Тиволи, и на более отдаленные регионы (Умбрия, Кампания) которые порой становились пространством для самых смелых экспериментов. Сотрудничество местных мастеров, неизбежно привлекаемых для реализации больших проектов, со вновь прибывшими приглашенными, обращение к различным книгам образцов

христианского Востока, а также надзор просвещенных церковных заказчиков, внимательно следивших за составлением и воплощением в жизнь декоративной программы, позволили создать памятники одновременно оригинальные, высокохудожественные и семантически необычайно насыщенные. Таким образом появление Каваллини как мастера-новатора именно в римской среде отнюдь не случайное обстоятельство.

Однако не только место сыграло важную роль в этих процессах, но и время. Оригинальный римский «культурный компонент» кристаллизовался в искусстве в последнее десятилетие XIII в. в результате безудержной активности, превратившей город в подобие огромной строительной площадки под открытым небом. С точки зрения художественной и богословской, Рим конца дученто становится большим сложным «трактатом»: до отъезда папского престола в Авиньон в начале следующего столетия понтифики соревнуются друг с другом в глубине и новаторстве проводимых идей, в великолепии их реализации. Вслед за церковными патронами, желавшими вписать свое имя в историю и поместить свое изображение в заказанное им произведение, художники все чаще начинают осознавать всю важность авторской роли и подписывать свои творения. Самосознание мастеров как со-творцов произведений искусства, ставшее неотъемлемой характерной чертой эпохи Ренессанса, диктует необходимость оставить свой «автограф в вечности». Хотя данная традиция не нова, подписи встречались и ранее, равно как она не сразу становится общей и повсеместной (еще в треченто жили и работали многие «безымянные» художники), но на рубеже XIII-XIV вв. можно отметить оформление и усиление тенденций зафиксировать индивидуальные творческие достижения, что впервые в таком объеме проявилось у творцов римской школы монументальной живописи, включая Пьетро Каваллини.

Заключение

Формулируя итоги настоящего исследования поэтапно и располагая их в соответствии с выстроенной по главам структурой диссертации, можно резюмировать следующее.

1. Историография творчества Пьетро Каваллини, насчитывающая несколько веков, складывается из значительного корпуса литературы, написанной, в основном, на иностранных языках. В русскоязычной научной среде впервые была произведена попытка создания объемного исследования, освещающего его творческое наследие и определяющего место в художественном контексте времени, а также влияние творчества Каваллини на современников и последующие поколения мастеров. Особое внимание в работе было уделено меняющейся методологии науки, оценке влияния применяемых учеными подходов на результат и даже на постановку вопросов в целом.

Периодическая актуализация «проблемы Каваллини» в западной научной среде на протяжении последних ста с лишним лет происходила благодаря нескольким факторам: открытию новых памятников и вытекающей из этого необходимости их атрибутировать и вписать в историю искусства; разработке и применению новых методов исследования, связанных с выделением специальной отрасли научного знания – искусствоведения и выработкой его методологии; расширению материально-технического инструментария, применяемого в процессе реставраций памятников с устойчивой атрибуцией и вновь появляющихся в гипотетическом поле произведений с неустановленным авторством; смене научной парадигмы и фокуса исследований с локальных и потенциально неразрешимых проблем в сторону более широкого изучения контекста, взаимосвязей и различных культурных процессов.

Многочисленные научные конгрессы и специализированные выставки, прошедшие на рубеже XX-XXI вв., дали пищу для новых размышлений и публикаций. Разработка этого материала активно продолжается, также как до сих

пор длится и дискуссия по поводу главных произведений римского художника, пережившая последний активный всплеск в 2000-х гг. Научная мысль обогатилась несколькими новыми гипотезами, но, как уже не раз было отмечено, за прошедшее столетие практически полностью сменился сам подход к изучению искусства этого периода и корректная обоснованная постановка «проблемы Каваллини» становится более интересной и актуальной задачей, чем потенциальная возможность ее разрешения. Сегодня предметом исследования выступает уже не наследие одного мастера и даже не одной школы, а целые художественные пласты и общий культурный контекст эпохи со всеми её особенностями и уникальным достоянием.

2. Новаторство римского художника проявилось как в его стиле, так и технике. Важным шагом в продолжении начатой XIII столетием тенденции к натуралистическому естественному изображению – тому, что стало неотъемлемой чертой искусства Ренессанса, было предпринятое Каваллини переосмысление традиций прежде всего с точки зрения его как живописца. Он сумел использовать византийские иконографические схемы для выполнения поставленной задачи через классический образный язык, что выражалось в необходимости рационализировать то, что восточная традиция только предполагала и намечала, путем адаптации пропорций между человеческой фигурой и архитектурой, а также выстраивания тонких соотношений между человеческой фигурой и окружающим пространством. Византийское видение заключало образы в плотный и застывший золотой фон, в неопределенное пространство, где в иератической и духовной неподвижности выделялась человеческая фигура, утонченная почти до предела чувственного восприятия и призванная указывать на повествовательную предметность. Развитие искусства сделало мощный шаг вперед благодаря открытию цвета как инструмента монументальной характеристики скульптурных масс. В восточной традиции эта живопись получила максимально изысканное воплощение в т.н. «палеологовском ренессансе», тогда как на Западе это случилось благодаря вновь обратившемуся к античности Каваллини и, в первую очередь, проявилось в его мозаичных композициях мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере.

Каваллини работал в технике мозаики «по законам» фресковой живописи, с использованием небольших стеклянных и керамических тессер, как это было опробовано (и затем забыто) в античном искусстве: ряды получили непрерывность мазка, а фрагменты стали более мелкими, что позволило мастеру, в соответствии с выразительными потребностями, изобрести собственные приемы моделирования ликов, фигур, элементов иллюзорной архитектуры. Цвет явился главным живописным инструментом Каваллини, который раскладывал цветовую палитру под воздействием источника света на оттенки с самыми тонкими градациями так, что переход между одним элементом и другим становился плавным и размытым, и, таким образом, традиционная византийская хроматическая система претерпела в руках римского мастера решительную трансформацию.

Его отношение к фигуре в пространстве, вдохновленное неозеллинистической традицией, одновременно оказалось восприимчивым и к современным, новейшим тенденциям. Выверенность отношений между фрагментами пространства и сокращение повествования за счет тесного взаимодействия между главными героями, придающее спокойную выразительность каждой сцене и скрытую внутреннюю силу каждому жесту, явились результатом разумного переосмысления античности в современном ключе через возможное посредничество нового готически ориентированного искусства Арнольфо ди Камбио. Можно сказать, что флорентийский художник в определенном смысле помог Каваллини оторваться от античной традиции: в выборе единого источника света, очерчивающего светотень, в скульптурной изоляции фигур и в свежей округлости ликов, а также в найденных римским мастером новых композиционных решениях.

Оригинальная техника исполнения Каваллини как мозаичных, так и фресковых работ, ориентированная на использование приемов светотеневой моделировки и насыщенного цветового «дивизионизма», была обнаружена не только в атрибутируемых ему римских произведениях, но и за пределами Рима – в Неаполе, в Ассизи, в Римини. В зрелом треченто, конечно, уже сиенские и флорентийские мастера будут диктовать свою линию развития искусства, но нельзя забывать, что, дав импульс к переосмыслению традиций, к новым творческим

решениям, к личному авторскому прочтению наследия прошлого, работы именно римских мастеров, и в частности, Пьетро Каваллини проложили им путь к Ренессансу.

3. В римской художественной среде конца XIII - начала XIV вв. имя Пьетро Каваллини было, несомненно, значительным и весомым. Среди «столичных» мастеров, пользовавшихся поддержкой папства и богатых семей (Якопо Торрити и Филппо Рузути), Каваллини больше других был обеспечен солидными заказами. Несколько крупных объектов, среди которых две титулярные базилики (Сан-Паоло фуори ле Мура, Санта-Мария ин Трастевере), главные францисканские (Санта-Мария ин Арачели, Сан-Франческо а Рипа) и другие церкви (Санта-Чечилия ин Трастевере) обнаруживают прочную связь Каваллини с влиятельнейшими патронами своего времени (семьей Стефанески, папой Николаем IV, генералами францисканского ордена). Эти покровители, так же как и в случае с Торрити и Рузути, во многом определяли иконографическую программу в заказанных ими памятниках. Так, декоративное переустройство двух из трех римских папских церквей – Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано, было выполнено в консервативном вкусе главы курии. Крупнейшие мозаичные комплексы с традиционной византийской иконографией, переработанной, однако, в соответствии с веяниями времени и запросами на увековечивание личности патрона в памятнике и в истории, были оформлены по папским заказам мастерами в роскошной, но уже отживающей манере. В этих произведениях, вместе с тем, отразились и необычайный уровень технического мастерства, которого достигла римская мозаичная школа к концу XIII столетия, и сильная творческая индивидуальность их создателей, чьи имена (вопреки преобладавшей средневековой традиции) были на них запечатлены. Пьетро Каваллини, в свою очередь, пользуясь большей свободой выражения и благодаря разнообразию контактов с просвещенными кардиналами и руководителями нищенствующих монашеских орденов, обучаясь на раннехристианских, античных и готических моделях, а также находясь в тесном взаимодействии с передовыми творцами эпохи (в первую очередь, с Арнольфо ди Камбио) и обладая личным оригинальным

вкусом и талантом, создал произведения не просто выдающиеся, а уникальные. Под его трансформирующим взглядом оказались самые разнообразные традиции Востока и Запада. Опираясь на богатое художественное наследие, из которого он черпал общую схему или тот или иной паттерн, он превращал заимствование во что-то абсолютно новое по форме.

Типы образа Богоматери, как житийные (Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Успение), так и теофанические (Богоматерь на троне с Младенцем), воплощены в духе самых актуальных тенденций времени и связаны с римской литургической историей. Авторское осмысление коснулось и текстуальных источников иконографии (богословских сочинений и богослужебных книг) и изобразительных (иконы, манускрипты, монументальные произведения центрального региона Италии).

В разработке иконографии Спасителя Каваллини выступил одновременно как проводник важных современных идей и как подлинный новатор. Опираясь на традиционные схемы *Traditio Legis* и Страшного суда, он привносит в трактовку образа Иисуса Христа различные дополнительные мотивы, возникшие благодаря развитию композиции «Господь во славе» и появлению в ней страстных коннотаций, выразившихся в акцентуации на ранах Господа и связи с темой Восстания от гроба. Также, весьма вероятно, что Каваллини первым воплотил второй тип нерукотворного образа – Веронику (*Vera Icona*) – на доске, дав старт разработке этой иконографии в станковом искусстве на многие столетия вперед.

В культурно-историческом контексте времени, среди других крупных мастеров римской школы, мариологические и христологические образы Каваллини являются самыми яркими и прогрессивными, дающими традиционным схемам оригинальную трактовку и свежие композиционно-пространственные решения. Иконографические находки Каваллини стали опорным материалом для последователей уже при его жизни, оживленные классические стилемы дали направление для развития новых приемов моделировки фигур и дальнейшего освоения живописного пространства следующими поколениями художников, среди которых и мастера школы Римини, и сиенцы и, конечно, Джотто и Джоттески.

4. Термин Проторенессанс представляется правомерным и актуальным в периодизации истории искусств по сей день. Памятники этого периода имеют отдельные характерные черты, проявившиеся исключительно в определенных временных границах. В связи с чем, невозможно отнести их ни к средневековым произведениям, ни к ренессансным. Аргументация, найденная в советском искусствознании по отношению к искусству Проторенессанса, на наш взгляд, наиболее точно определяет качественно отличную от других периодов художественную парадигму. Периодизация, данная В.Н. Лазаревым, выделяющая искусство Треченто в отдельную фазу, является наиболее оправданной и исторически верной.

В целом, исследование творчества художников конца XIII-XIV в. обречено на столкновение с различными трудностями. Так, до сих пор продолжаются попытки установить хронологию их деятельности (от ранних ученических опытов до руководства крупными проектами) и определить «вклад» той или иной традиции (глобальной, вроде византийской или готической, либо локальной, по принадлежности к художественному центру и вплоть до наставнической роли отдельных мастеров) в сложение их индивидуального стиля. Такие масштабные комплексы рубежа XIII-XIV вв. как Ассизи, привлекавшие художников не только из разных регионов, но и разных поколений, а также Рим, в самом широком смысле являющийся большой строительной площадкой во второй половине дученто, инициировали большой творческий подъем, основанный как на смешении традиций, так и на обмене личным опытом отдельных мастеров.

Известно, что декоративные работы на крупных проектах рубежа XIII-XIV вв. происходили в целом в рамках артельного подхода, разработанного еще в Средневековье. Разделение труда на площадках шло по типу разделения обязанностей в мастерской, где функции определялись в зависимости от уровня подготовки мастера, возраста, опыта и других факторов. Руководитель или главный мастер (*capo maestro*), отвечавший за исполнение подряда в целом, чаще всего и разрабатывал схему и писал отдельные важные элементы композиций (лики, руки), и таким образом можно было выявить определенную повторяющуюся манеру.

Однако современными исследователями и реставраторами было установлено широкое употребление в процессе росписи различных шаблонов, лекал, моделей, не обязательно лично их создателями, а возможно и помощниками, что породило новый круг атрибуционных проблем. Также важно учитывать и то, что работы над подрядом проводились относительно долгое время (от нескольких месяцев до лет), и тогда в рамках одного объекта художники могли как развивать (менять) свою собственную манеру, так и переходить со вторых ролей на первые. Признание данных положений определило окончательное изменение научного дискурса: атрибуционный вопрос, связанный с установлением авторства в крупных памятниках, стал не таким животрепещущим, каким он был на протяжении предыдущих столетий в истории искусства.

Нельзя забывать и о роли заказчика в декоративной программе памятника: так, выбор папской курии несомненно отличался от предпочтений анжуйского двора, а местная традиция часто диктовала вкусы либо предписывала оставаться в определенных рамках. Поэтому, например, во Флоренции Джотто работал как флорентиец, а в Риме творил как римский мастер. Это можно отметить и в масштабной мозаичной «Навичелле» с фасада Сан-Пьетро, созвучной и соразмерной папским амбициям, и в полиптихе Стефанески, иконография центральной части которого безоговорочно подчиняется римской традиции тронных изображений Спасителя, идущей еще от Нерукотворного образа Христа (Ахеропиты) из Санкта-Санкторум. Стилистический «прогресс», или, лучше сказать, яркость отдельных памятников, выделенность их из общего русла современных им произведений, вроде капеллы Скровеньи или Свода Парусов в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, обеспечивались прежде всего «прогрессивными» установками патронов этих проектов. Одновременно с этим и консервативные взгляды заказчиков регулировали художественный рынок довольно долго, вплоть до середины XV столетия, поэтому рождение нового образного языка и дальнейшее освоение живописного пространства не шли единым поступательным движением, а переживали различного рода паузы и откаты.

Лидерство индивидуальной манеры Джотто в обозначенных процессах бесспорно, однако лишь со 2-го десятилетия XIV в., тогда как до этого «правил бал» Рим и Каваллини. Также, на наш взгляд, нельзя умалять и вклад других больших мастеров «эпохи Джотто», и более справедливым представляется рассматривать всё посткаваллиниевское искусство треченто, базирующееся на достижениях сообщества римских художников конца дученто, не только как историю ярких личностей в их персональной деятельности, а как великий поток, в котором происходит слияние, симбиоз, взаимопроникновение и взаимодействие различных новаторских черт, и который привел к созданию нового художественного языка в истории искусства.

Завершая настоящую работу, попробуем представить теоретически-обобщающее обоснование «Проблемы Каваллини» в искусствознании и обозначить дальнейшие перспективы исследования.

История изучения вопроса о Каваллини довольно заметно распадается на два больших периода. Первый связан с господством немецкой (в истоках – итальянской ренессансной) по происхождению парадигмы «всеобщей истории искусства», в рамках которой происходят поиски происхождения современного искусства – XVI в. в ренессансной Италии, XIX и нач. XX в. в более поздний период. Главными вопросами здесь являются крупная периодизация и столь же крупная типология, а также проблемы их объяснения с опорой на различные основания – историю образования и культуры, в особенности в рамках той или иной страны и национальной культуры, на политическую и экономическую историю, на «историю духа». Казус Каваллини явился осложнением для этой традиции, у которой были свои главные категории и символические фигуры: Ренессанс и его протоформы, Джотто как первый художник новой традиции, Рафаэль и Микеландело как два противоположных символа и направления, определяющие дальнейшее развитие.

Второй период связан с охлаждением к монументальным понятиям традиционной истории искусства, с отказом от «большого нарратива». История искусства, во-первых, перестала рассматривать себя как средство обоснования

более позднего состояния художественного творчества, современного искусства, во-вторых, она испытала сильнейшее влияние новой волны позитивизма и прагматизма как идеологий. Подход сверху, дедуктивный по природе, от общих понятий об искусстве и эпохах, сменился подходом, отталкивающимся от фактов, критики источников (и легенд), исторических обстоятельств и вообще от бесконечного многообразия связей и отношений, характеризующих любую историческую действительность. Вопросы типа «это средневековое или уже ренессансное» перестают привлекать, сами общие понятия Средневековья, античности, Ренессанса перестают быть инструментальными, их выяснение привлекает все меньше умов. Также меняется само представление о том, кто такой художник. Вазари, индивидуальный мастер флорентийской школы, искал предшественников, конструировал предысторию школы и скорее всего мыслил Джотто по своей собственной мерке. К Каваллини также сначала прилагали масштабы более позднего времени: считали, что у него должна была быть своя творческая личность, своя манера, своя судьба. Отсюда проистекали причины бесконечных поисков его руки в тех или иных памятниках, что породило богатейшую литературу, но также и известное разочарование (как в отношении Каваллини, так и Джотто) в том, что вопрос о собственноручности, как и вопрос о том, «кто именно придумал» (иконографическое решение, атрибут, надпись) является первостепенным. Авторство стало постепенно пониматься иначе, не столь монолитно, как это было в культуре XIX - первой половины XX в. Искусствознание второй половины XX в. перешло к масштабным исследованиям художественной культуры прошлого, к сочетанию микро-подхода с контекстуализацией и с макро-вопросами о сложности в строении культуры как таковой, при осознании которой разделение дисциплин об искусстве неплодотворно. Все это говорит о том, что современность уже достаточно равнодушна к противопоставлению Ренессанса и Средних веков, не относит себя ни к той, ни к другой партии, не борется за высокий статус индивидуального художника как идеал. Практика, связи, контекст, наложения многих слоев коллективной деятельности, удовлетворение конкретных запросов заказчиков – все это с современной точки зрения составляет ткань

художественного производства как в прошлом, так и настоящем. Взгляд на искусство теряет патетику, становится более прозаическим, но и более реалистичным.

В обозначенном дискурсе исследовательские разработки «проблемы Каваллини» имеют, на наш взгляд, два направления развития. Первое – это дальнейшие попытки теоретизации общих процессов, свойственных искусству данного периода, где целью является осмысление характера проторенессансного художественного творчества в целом. Второе предполагает рассмотрение каждого из причисляемых римскому мастеру памятников с самых разнообразных ракурсов: в связи с другими памятниками данной эпохи, с личностью заказчика, с личностью автора и так далее (по типу недавних исследований, проведенных в отношении фрескового ансамбля Джотто в капелле Скровеньи). Разработки в указанных двух направлениях могут идти как параллельным курсом, так и переплетаться между собой, что в конечном итоге должно привести к появлению новой объемной и созданной с учетом всех самых актуальных научных тенденций монографии, посвященной Пьетро Каваллини, которой гениальный мастер безусловно достоин.

Список литературы

1. Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области ранневизантийского искусства // Записки Императорского Русского археологического общества. Новая серия. – СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1901. – Т. XII. – Вып. 3-4. – С. 1-224.
2. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1976. – 287 с.
3. Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто: истоки реализма в искусстве Западной Европы / М.В. Алпатов. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 224 с.
4. Арган Дж.К. История итальянского искусства: в 2 т. Т. 1: Античность. Средние века. Раннее Возрождение / Джулио Карло Арган; пер. с ит. под науч. ред. В.Д. Дажиной. – М.: Радуга, 1990. – 319 с.
5. Арсланов В.Г. История западного искусствознания XX века: учебное пособие для вузов / В.Г. Арсланов – М.: Академический проект, 2003. – 768 с.
6. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней / Жермен Базен; пер. с фр. К.А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц.Г. Арзаканяна. – Москва: Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.
7. Баксандалл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин / Майкл Баксандалл; пер. с англ. М. Соколова. – М.: ЮниПринт, 2003. – 182 с.
8. Баксандалл М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля / Майкл Баксандалл; пер. с англ. Н. Мазур, А. Форсиловой под ред. Н. Мазур. – М.: V-A-C Press, 2018. – 264 с.
9. Баткин Л.М. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности / Л.М. Баткин; отв. ред. С.А. Аверинцева. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
10. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди / Л.М. Баткин – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.

11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
12. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг; пер. с нем. К.А. Пигановича. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
13. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения / Бернард Бернсон; пер. с англ. Н.А. Белоусова, И.П. Теплякова. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2006. – 559 с.
14. Бицилли П.М. Элементы средневековой культуры / П.М. Бицилли. – Одесса: Гносис, 1919. – 167 с.
15. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / Джорджо Вазари; пер. с ит. и коммент. А.И. Венедиктова; ред. пер. А.Г. Габричевского – М.: Терра, 1996. – Т. 1. – 608 с.
16. Вёрман К. История искусства всех времен и народов: в 2 т. Т. 2: Европейское искусство средних веков / Карл Вёрман; пер. с нем. под ред. А.И. Сомова, Д.В. Айналова. – М.: АСТ, 2000. – 944 с.
17. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII-XVI века. Курс лекций по истории изобраз. искусства и архитектуры. В 2 т. / Б.Р. Виппер; Ин-т истории искусств. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 224 с.
18. Воскобойников О.С. Тысячелетнее царство (300-1300): очерк христианской культуры Запада / О.С. Воскобойников. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 568 с.
19. Гене Б. История и историческая культура средневекового Запада / Бернар Гене; пер. с фр. Е.В. Баевской, Э.М. Береговской; отв. ред. И.И. Соколова. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 494 с.
20. Гиберти Л. *Commentarii*: Записки об итальянском искусстве / Лоренцо Гиберти; пер., прим. и вступит. статья А. Губера. – М.: Изогиз, 1938. – 104 с.
21. Голенищев-Кутузов И.Н. Данте и Предвозрождение // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М.: Наука, 1967. – С. 46-85.
22. Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения / В.П. Головин. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 288 с.

23. Головин В.П. Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник / отв. ред. И.И. Тучков, Е.Д. Федотова – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – Вып. 4. – С. 27-40.
24. Голубева И.В. Иконография Страшного суда в монументальной живописи Центральной Италии XIII-XIV веков: географическая и стилистическая «трансмиссия» // География искусства: новые ракурсы. – М.: ГИТР, 2020. – С. 324-346.
25. Голубева И.В. «Коронование Богородицы» Якопо Торрити в апсиде Санта-Мария-Маджоре (1292–1296). К вопросу о заказчиках и художниках в Риме в конце XIII века // Вестник ПСТГУ. Серия V: Проблемы истории и теории христианского искусства. – 2021. – Вып. 43. – С. 9-25.
26. Голубева И.В. Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в. // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. – 2023. – № 3. – С. 38-49.
27. Голубева И.В. Методика музейной атрибуции: из практики изучения памятника итальянского Возрождения в собрании Музея христианской культуры // Общество. Среда. Развитие. – 2023. – №4. (в печати).
28. Голубева И.В. От Христа Пантократора к Salvator Mundi: развитие иконографии Спасителя в итальянской станковой живописи XIII-XV вв. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2023. – Вып. 51. – С. 54-67.
29. Голубева И.В. Проблемы изучения творчества Пьетро Каваллини в зарубежном искусствознании первой половины XX века // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств: сб. ст. Вып. 65. Проблемы развития зарубежного искусства. – 2023. – С. 92-102.
30. Голубева И.В. Рим или Флоренция? Проблемы атрибуции фрескового цикла жития Святого Франциска в верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи в исследованиях XXI века // Научные труды: сб. ст. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Институт имени И.Е. Репина. – 2020. – С. 42-52.

31. Голубева И.В. Спорные атрибуции монументальных произведений Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Арачели: историографический аспект // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств: сб. ст. Вып. 57. Проблемы развития зарубежного искусства – 2021. – С. 45-60.
32. Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2021. – №5. – С. 126-147.
33. Голубева И.В. Участие римских художников в росписях Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Мастер Исаака: проблемы идентификации // Традиции и школы в мировом художественном пространстве: материалы науч. конф., посвящ. памяти М.В. Доброклонского (Санкт-Петербург, 24-26 апреля 2018г.) / Санкт-Петербургская академия художеств. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургской академии художеств, 2021. – С. 3-12.
34. Гомбрих Э. Символические образы: очерки по искусству Возрождения / Эрнст Гомбрих; пер. с англ. Е. Доброхотовой-Майковой; общ. ред. и вступит. статья В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя. Историческая книга, 2018. – 407 с.
35. Гращенков В.Н. Генрих Вёльфлин // История и историки искусства: статьи разных лет. – М.: КДУ, 2005. – С. 507-523.
36. Гращенков В.Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения: сб. статей / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры; под ред. В.И. Рутенбурга. – М.: Наука, 1978. – С. 201-247.
37. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение. Т. 1: Италия с 1250 по 1380 год / М.А. Гуковский; отв. ред. О.Л. Вайнштейн. – Л.: Издательство ЛГУ, 1947. – 340 с.
38. Гуревич А.Я. Индивид и социум на средневековом Западе / А.Я. Гуревич. – М.: РОССПЭН, 2005. – 424 с.
39. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников: (Exempla, XIII в.) / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1989. – 366 с.

40. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1981. – 359 с.
41. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А.Я. Гуревич. – М.: Искусство, 1990. – 395 с.
42. Данилова И.Е. "Исполнилась полнота времен...": размышления об искусстве: статьи, этюды, заметки / И.Е. Данилова; Рос. гос. гуманитар. университет. – М.: РГГУ, 2004. – 589 с.
43. Данилова И.Е. Искусство средних веков и Возрождения: Древняя Русь. Италия. Живопись, архитектура, скульптура. Искусство и зритель. Работы разных лет / И.Е. Данилова; вступ. ст. М.Я. Либман. – М.: Сов. художник, 1984. – 271 с.
44. Данилова И.Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение / И.Е. Данилова – М.: Искусство, 1970. – 256 с.
45. Данилова И.Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от средних веков до XX века / И.Е. Данилова // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 33 / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т высш. гуманитар. исслед. – М.: РГГУ, 2002. – 64 с.
46. Дюби Ж. Время соборов: искусство и общество. 980-1420 гг. / Жорж Дюби; пер. с фр. М.Ю. Рожновой, О.Е. Ивановой; коммент. Д.Э. Харитоновича. – М.: Ладомир, 2002. – 378 с.
47. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Ганс Зедльмайр; пер. с нем. Ю.Н. Попова; послесл. В.В. Бибихин. – СПб.: Аxioma, 2000. – 271 с.
48. Истоки францисканства. Святой Франциск Ассизский: писания и биографии. Святая Клара Ассизская: писания и биография / пер. с итал. О. Седакова, А. Топорова, Л. Сумм; вступ. стат. С.С. Аверинцев; общ. ред. А. Вичини, Я. Ан. – Ассизи (Италия): Movimento Francescano, 1996. – 1060 с.
49. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение. Учебник / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, Академия художеств РФ; под ред. Ц.Г. Нессельштраус. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Сварог и К, 2003. – 672 с.

50. Карсавин Л.П. Основы средневековой религиозности в XII-XIII веках, преимущественно в Италии / Л.П. Карсавин // Записки Историко-филологического факультета Императорского Петроградского университета – Петроград: Научное дело, 1915. – СХХV. – XVI, 360 с.
51. Кирпичников А.И. Деисус на востоке и западе и его литературные параллели / А.И. Кирпичников // Журнал Министерства народного просвещения. Шестое десятилетие. – СПб.: Типография В.С. Балашева и К., 1893. – ССХС. – №11. – 29 с.
52. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т. / Н.П. Кондаков – Репринт. изд. 1914-1915 гг. – М.: Elibron Classics, 2003. – 2 т.
53. Краутхаймер Р. Три христианские столицы. Топография и политика: Рим, Константинополь, Милан / Рихард Краутхаймер; пер. Л.А. Беляева, А.М. Беляевой; послесл. Л.А. Беляева. – М.: Общество историков архитектуры; СПб.: Алетейя, 2000. – 192 с.
54. Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи: сб. статей / Рос. акад. Наук, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. по культуре Возрождения; под ред. Л.М. Брагиной. – М.: Наука, 1997. – 224 с.
55. Лазарев В.Н. История Византийской живописи: в 2 т. / В.Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 2 т.
56. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 1: Искусство Проторенессанса / В.Н. Лазарев; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М: АН СССР, 1956. – 440 с.
57. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 2: Искусство Треченто / В.Н. Лазарев; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М: АН СССР, 1956. – 586 с.
58. Либман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя: на примере позднего Средневековья и Возрождения // Советское искусствознание'78. – 1979. – Вып. 2. – С. 226-238.
59. Личность – идея – текст в культуре Средневековья и Возрождения: Сб. науч. тр. в честь шестидесятилетия Н.В. Ревякиной / под ред. И.В. Кривушина и Е.С. Кривушиной. – Иваново: ИГУ, 2001. – 240 с.

60. Лиманская Л.Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: Исследования по теории и методологии искусствоведения / Л.Ю. Лиманская; Рос. гос. гуманитар. университет. – М.: РГГУ, 2004. – 222 с.
61. Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди / Роберто Лонги; пер. с ит. Г.П. Смирнова; под ред. Ю.А.Козловского; послесл. М.В. Алпатова, коммент. В.Д. Дажиной. – М.: Радуга, 1984. – 353 с.
62. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев; общ. ред. и подгот. текста А.А. Тахо-Годи. – М.: Академический проект; Культура, 2017. – 646 с.
63. Лукичева К., Пожидаева А. Мировая живопись в шедеврах / К. Лукичева, А. Пожидаева – М.: Эксмо, 2009. – 320 с.
64. Маль Э. Религиозное искусство XIII в. во Франции / Эмиль Маль; пер. с фр. А. Пожидаевой и Д. Харман под ред. Н. Веденеевой и др. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. – 552 с.
65. Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры: учебное пособие / ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. – 544 с.
66. Назарова О.А. Взгляд эпохи: как социальная история искусства изменила историю искусства итальянского Возрождения // Искусствознание. – 2019. – № 1. – С. 10-35.
67. Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего Средневековья / Ц.Г. Нессельштраус. – СПб.: Азбука, 2000. – 384 с. – (Серия «Новая история искусства» / Л.И. Акимова, д. иск. и др.).
68. Никитина И.П. Пространство мира и пространство искусства / И.П. Никитина; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М.: РГГУ, 2001. – 210 с.
69. От Средних веков к Возрождению: Сборник трудов в честь проф. Л.М. Брагиной / отв. ред. О.В. Дмитриева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 365 с.
70. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Эрвин Панофский; пер. с нем. И.В. Хмелевских, Е.Ю. Козиной; пер. с англ. Л.Н. Житковой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.

71. Панофский Э. Ренессанс и "ренессансы" в искусстве Запада / Эрвин Панофский; пер. с англ. А.Г. Габричевского под ред. В.Д. Дажиной. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 541 с.
72. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Эрвин Панофский; пер. с нем. Ю.Н. Попова – СПб.: АХИОМА, 1999. – 228 с.
73. Пападакис А. Христианский Восток и возвышение папства. Церковь в 1071-1453 гг. / А. Пападакис при участии прот. И. Мейендорфа; пер. с англ.: А.В. Левицкий и др. – М: Изд-во ПСТГУ, 2010. – 629 с.
74. Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400: Альбом / Текст ориг. нем. изд. Иоахима Пешке; Фот. Антонио Кваттроне и Гиго Роли; пер. О.Ю. Беляковой, Е.В. Трифионовой. – М.: Белый город, 2003. - 456 с.
75. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии / Анна Пожидаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 464 с.
76. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских / Н.В. Покровский; вступ. ст. Г. Вздорнова. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 564 с.
77. Свидерская М.И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков: учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению культурология: в 2 кн. / М.И. Свидерская; Мин-во культуры РФ, Мгу им. М.В. Ломоносова, Филос. фак., Гос. ин-т искусствознания. – М.: Галарт, 2010. – 928 с.
78. Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV-XV века / А.В. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 505 с. – (Серия «Новая история искусства» / Л.И. Акимова и др.).
79. Степанов А.В. Искусство Италии эпохи Возрождения. Очерки о художниках: учеб. пособие для студентов ФТИИ и творческих специальностей / А.В. Степанов; Мин-во культуры РФ, Санкт-Петербургский гос. акад. инст-т живописи,

- скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств. – СПб.: Изд-во Института им. И.Е. Репина, 2016. – 264 с.
80. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга / М.Ю. Торопыгина. – М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 366 с.
81. Фридлендер М. Об искусстве и знаточестве / Макс Фридлендер; пер. с нем. М.Ю. Кореневой. – СПб.: Андрей Наследников, 2001. – 205 с. – (Серия «Классика искусствознания»)
82. Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии: сб. стат. памяти Т. Чуковой / Рос. акад. наук, Ин-т истории матер. культуры; отв. ред. Е.Н. Носов, науч. ред.-сост. А.Е. Мусин. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2006. – 341 с.
83. Шестаков В.П. История истории искусства: от Плиния до наших дней: учеб. пособие для худож. и гум. вузов / В.П. Шестаков: Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ, Рос. ин-т культурологии. – 2-е изд., доп. – М: ЛЕНАНД, 2015. – 329 с.
84. Andaloro M. Dal ritratto all'icona // M. Andaloro, S. Romano. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. – Milano: Jaca Book, 2018. – P. 31-68.
85. Andaloro M. Note sui temi iconografici della Deesis e dell'Hagiosoritissa: l'icona dell'Hagiosoritissa di Palermo // Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. – 1970. – № 17. – P. 85-153.
86. Andaloro M. Iacopo Torriti. Il cantiere, l'artista, il percorso dell'immagine // L'artista mediavale: atti del Convegno internazionale di studi Modena, 17-19 novembre 1999 / a cura di M. Donato. – Pisa: Edizioni della Normale, 2003 [2008]. – P. 145-156.
87. Andaloro M., Romano S. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo / M. Andaloro, S. Romano. – Milano: Jaca Book, 2018. – 266 p.
88. Angheben M. Christus Victor, Sacerdos et Judex. The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines // Sacred Scripture / Sacred Space: the Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture / ed. by T. Frese, W.E. Keil, Kristina Krüger. – Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. – P. 85-108.

89. Andriola C. Maestranze cavalliniane a S. Cecilia in Trastevere // *Annali della Facoltà Lettere e Filosofia dell'Università di Bari* – 1959. – V. – P. 1-10.
90. Antal F. Florentine painting and its social background: the bourgeois republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries / Frederick Antal. – London: Kegan Paul, 1947. – 388 p.
91. Aronberg Lavin M. 'Avant-Garde' in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere // *Artibus et Historiae*. – 2016. – № 73. – P. 9-54.
92. Aronberg Lavin M. Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections // *Artibus et Historiae*. – 2021. – № 83. – P. 9-26.
93. Aronberg Lavin M. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600 / Marilyn Aronberg Lavin. – Chicago: University of Chicago Press, 1990. – 406 p.
94. Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare: atti del convegno internazionale di studi, Firenze-Colle di Val d'Elsa, 7-10 marzo 2006 / a cura di V. F. Pardo. – Roma: Viella, 2006. – 476 p.
95. Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005) / ed. by D. Friedman, J. Gardner, M. Haines. – Florence: Leo S. Olschki, 2009. – 338 p.
96. Art of the Christian World, A.D. 200-1500: a handbook of styles and forms / by Y. Christe, T. Velmans, H. Losowska, Roland Recht. – New York: Rizzoli, 1982. – 504 p.
97. Art, politics and civic religion in Central Italy, 1261-1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art / Courtauld Institute of Art; ed. by B. Williamson, J. Cannon // *Courtauld Research Papers*. №1. – Aldershot (Eng.); Brookfield (Vt.): Ashgate, 2000. – 317 p.
98. Bacci M. Epigoni orientali e occidentali dell'immagine di Cristo "non fatta da mano d'uomo" // *L'immagine di Cristo dall'acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all'età barocca* / a cura di C. L. Frommel, G. Wolf – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006. – P. 43–60.
99. Baglione G. Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello di Urbano VIII (Roma, 1649) / Giovanni Baglione / Ristampa arricchita

dell'Indice degli oggetti, dei luoghi e dei nomi (Velletri, 1924) / a cura di C. Gradara Pesci – Bologna: A. Forni, 1975-1976. – 2 vol.

100. Baldenucci F. Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quasi dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architetturalasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, sisiano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione: in 6 vol. / Filippo Baldenucci / Ristampa anast. [1681–1728]. – Torino: Stamperia Reale, 1768-1820. – 6 vol.

101. Bambach C. Drawing and painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and practice 1300-1600 / Carmen Bambach. – New York: Cambridge University Press, 1999. – 548 p.

102. Baxandall M. Giotto and the orators: humanist observers of painting in Italy and the discovery of the pictorial composition, 1350-1450 / Michael Baxandall. – Reprint. – Oxford: Clarendon Press, 1986. – 208 p.

103. Baron H. The crisis of the early Renaissance civic humanism and republican liberty in the age of classicism and tyranny / Hans Baron – 1st ed. – Princeton: Princeton University Press, 1955. – 2 vol.

104. Baron H. Review: The First History of the Historical Concept of the Renaissance // Journal of the History of Ideas. – 1950. – Vol. 11. – № 4. – P. 493-510.

105. Belting H. Papal Artistic Commissions as Definitions of the Medieval Church in Rome // Light on the Eternal city. Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome / ed. by H. Hager and S.S. Munshower. – University Park: Pennsylvania State University, 1987. – P. 13-30.

106. Belting H. Die Oberkirche von San Francesco in Assisi / Hans Belting. – Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1977. – 254 p.

107. Bellosi L. Cimabue / Luciano Bellosi; apparati a cura di Giovanna Ragionieri. – Milano: Motta, 2004. – 304 p.

108. Bellosi L. La pecora di Giotto / Luciano Bellosi. – Torino: G. Einaudi, 1985. – 219 p.

109. Bellosi L. Moda e cronologia. A) Gli affreschi della basilica inferior di Assisi // Prospettiva. – 1977. – № 10. – P. 21-31.

110. Benelli F. The architecture in Giotto's painting / Francesco Benelli. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012. – 276 p.
111. Berenson B. The study and criticism of Italian art / Bernard Berenson. – 1st ed. – London: George Bell and sons, 1901. – 152 p.
112. Berenson B. Italian pictures of the Renaissance / Bernard Berenson. – Oxford: Clarendon Press, 1932. – 723 p.
113. Bertaux E. Santa Maria Donnaregina e l'Arte senese a Napoli nel secolo XIV // Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane - Deputazione napoletana di storia patria; Nuova serie. Vol. 1. – Napoli: F. Giannini, 1899. – 174 p.
114. Bilotta M.A. Pontificali duecenteschi «secundum consuetudinem et usum romanae Curiae». Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del Papato nel Medioevo // *Arte Medievale*. Ser. NS. – 2008. – № 7 (1). – P. 55-80.
115. Binsky P. The patronage and date of the Legend of St. Francis in the Upper Church of St. Francis at Assisi // *The Burlington Magazine*. – 2009. – Vol. 151. – P. 663-665.
116. Black R. Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin schools from the twelfth to the fifteenth century / Robert Black. – Cambridge: Cambridge university press, 2001. – 1st ed. – 489 p.
117. Bolgia C. Ostentation, Power, and Family Competition in Late-Medieval Rome: The Earliest Chapels at S. Maria in Aracoeli // *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages* / ed. B. Bolton, C. Meek. – Turnhout: Brepols Publishers, 2007. – P. 73-106.
118. Bolgia C. Reclaiming the Roman Capitol: Santa Maria in Aracoeli from the Altar of Augustus to the Franciscans, c. 500-1400 / Claudia Bolgia. – 1st ed. – Basingstoke: Taylor & Francis Ltd, 2017. – 486 p.
119. Bologna F. I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414. – Rome: Ugo Bozzi Editore, 1969. – 398 p.
120. Bologna F. La pittura italiana delle origini / Ferdinando Bologna; a cura di F. Riuniti. – Roma: Editori Riuniti, 1962. – 255 p.

121. Bokody P. *Images-within-Images in Italian painting (1250-1350)*. – New York: Routledge, 2015. – 245 p.
122. Bonsanti G. Giotto? O solo un “parente”? Una discussione // *Arte Cristiana*. –1994. – LXXXII. – P. 299-306.
123. Bourdoua L. *The Franciscans and Art patronage in Late Medieval Italy*. – Cambridge: Cambridge university press, 2005. – 242 p.
124. Boskovits M. *Immagini da meditare: Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV / Miklós Boskovits*. – Milano: Vita e pensiero, 1994. – 460 p.
125. Boskovits M. *Proposte (e conferme) per Pietro Cavallini // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A.M. Romanini*. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 297-329.
126. Boskovits M. *Assisi e la pittura romana del secondo Duecento // Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi / a cura di G. Basile; P. Magro*. – Assisi: Casa Ed. Francescana, 2001. – P. 147-189.
127. Boskovits M. *Cimabue e i precursori di Giotto: affreschi, mosaici e tavole / Miklós Boskovits*. – Firenze: Scala, 1976. – 80 p.
128. Brandi C. *Disegno della pittura italiana / Cesare Brandi*. – Torino: Einaudi, 1980. – 596 p.
129. Brandi C. *Pietro Cavallini // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A.M. Romanini*. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 13-16.
130. Brenk B. *The Apse, the Image and the Icon: a Historical Perspective of the Apse as a Space for Images / Beat Brenk*. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010. – 132 p.
131. Brooke R. *The Image of Saint Francis: responses to sainthood in the thirteenth century / Rosalind B. Brooke*. – 1st ed. – Cambridge: Cambridge university press, 2006. – 527 p.
132. *Building the picture: architecture in Italian Renaissance Painting: online catalogue / ed. by A. Lillie* – London: National Gallery, 2014. Available at:

<https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-resources/exhibition-catalogues/building-the-picture> (accessed 15.09.2023)

133. Burdach K. Reformation, Renaissance, Humanismus: zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst / Konrad Burdach. – 2. Aufl. – Berlin: Gebrüder Paetel, 1926. – 207 s.
134. Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien: Ein Versuch / Jacob Burckhardt. – Basel, 1860. – 576 s.
135. Burckhardt J. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Wissenschaftliche Buchgemeinschaft / Jacob Burckhardt. – Darmstadt, 1955 - 1959. – 319 s.
136. Cambridge companion to Giotto / a cura di A. Derbes, M. Sindona. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 313 p.
137. Carocci S. Il nepotismo nel medioevo: Papi, cardinali e famiglie nobili. – Roma: Viella, 1999. – 240 p.
138. Castellani F. La chiesa della Theotokos Chalkoprateia e l'immagine della Vergine Haghiosoritissa: indagine sulla nascita di un tipo iconografico tra Costantinopoli e Roma // Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di laurea in Studi Storico Artistici. Cattedra di Storia dell'Arte bizantina (L-ART/01) (2015-2016). Available at: <https://anticabibliotecacoriglianorossano.it/wp-content/uploads/2019/11/Castellani-Francesca.-La-chiesa-della-Theotokos-Calkoprateia.pdf> (accessed 15.09.2023)
139. Cavallini-Giotto, Roma-Assisi: proposte e aggiornamenti. Atti del Convegno, 10-11 ottobre 2001, Aula Magna Liceo T. Tasso, Roma / a cura di Teresa Calvano. – Roma: Anisa, 2002. – 111 p.
140. Chambers D.S. Patrons and Artist in the Italian Renaissance. – London: Macmillan, 1970. – 220 p.
141. Christe Y. Il giudizio universale nell'arte del Medioevo. – Milano: Jaca book, 2000. – 372 p.
142. Cole B. The Renaissance artist at work: from Pisano to Titian. – New York: Harper & Row, 1983. – 216 p.

143. Conti A. Giotto e la pittura italiana nella prima metà del Trecento // L'arte medievale in Italia e nell'Occidente europeo / ed. L.C. Vegas. – Milano: Jaca Book, 1993. – P. 89-106.
144. Conti A. La miniature Bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340. – Bologna: Alfa, 1981. – 253 p.
145. Cook W.R. Images of St. Francis of Assisi: in painting, stone and glass from early images to ca. 1320 in Italy. Catalogue. – Florence: L.S. Olschki, 1996. – 320 p.
146. Cooper D., Robson J. The making of Assisi. – London: Yale University Press, 2013. – 296 p.
147. Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. A new history of painting in Italy. From the II to the XVI. Vol.1: Early Christian Art. Giotto and his followers. – London: J.M. Dent, 1908. – 456 p.
148. Cutler A. The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th-11th Centuries). – Princeton: Princeton University Press, 1994. – 293 p.
149. D'Achille A.M. Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio: studi sulla scultura a Roma nel Duecento. – Roma: Edizioni Sintesi Informazione, 2000. – 246 p.
150. D'Arcais F.F. Giotto. – Milano: Motta, 2000. – 383 p.
151. De Blaauw S. Cultus et Decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. – Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994. – 921 p.
152. Demus O. Romanesque mural painting. – London: Thames & Hudson, 1970. – 648 p.
153. Demus O. Byzantine Art and the West. – London: Weidenfeld & Nicolson, 1970. – 274 p.
154. De Giorgi M. Il transito della Vergine. Testi e immagini dall'Oriente al Mezzogiorno medievale. – Spoleto: Fondazione Italiano di studi sull'alto medioevo, 2016. – 227 p.
155. De Rossi G.B. Raccolta di iscrizioni romane relative as artisti e alle loro opera nel Meioevo, compilata alle fino del secolo XIV // Bulletino de arcaeologia Cristiana. Ser. 5. – 1891. – Vol. 2 – P. 73-102.

156. De Rossi G.B. *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese de Roma anteriori a secolo XV.* – Rome. 1872-1896. – 204 p.
157. Derbes A., Sandona M. *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni and the Arena Chapel in Padua.* – University Park: Pennsylvania State University Press, 2008. – 304 p.
158. Derbes A., Sandona M. *Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua // The Art Bulletin.* – 1998. – Vol. 80. – № 2. – P. 274-291.
159. Van Dijk A. *The Veronica, the Vultus Cristi and the veneration of icons in the Medieval Rome // Old Saint Peter's, Rome / ed. by R. McKitterick* –Cambridge: Cambridge University Press, 2013. – P. 229–256.
160. *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini / a cura di T. Strinati, A. Tartuferi.* – Milano: Electa, 2004. – 103 p.
161. Dodwell C.R. *The pictorial arts of the West, 800-1200.* – London: Yale university press, 1993. – 462 p.
162. Dvorák M. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance.* – München: R. Piper & Co, 1927. – 194 s.
163. Eisenbichler K. *A Short History of Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme // Renaissance and Reformation. Special issue: In Celebration of the Fiftieth Anniversary, 1964–2014 (Summer 2014).* – 2014. – Vol. 37. – №3 – P. 19-52.
164. Ferguson W.K. *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation.* – Boston: Houghton Mifflin Co., 1948. – 429 p.
165. Ferguson W.K. *The Interpretation of the Renaissance: Suggestions for a Synthesis // Journal of the History of Ideas.* – 1951. – Vol. 12. – № 4. – P. 483-495.
166. Field I. M. *Pietro Cavallini and his school. A study in style and iconography of the frescoes in Rome and Naples.* – Wisconsin: University of Wisconsin, 1953. – 324 p.
167. *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale. Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 19 ottobre 2018 - 18 novembre 2018) / a cura di S. Antellini, A. Tomei.* – Milano: Silvana, 2018. – 61 p.

168. Fischer R.M. Assisi, Padua and the boy in the tree // *The Art Bulletin*. – 1956. – Vol. 38. – № 1. – P. 47-52.
169. *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo / a cura di W. Angelelli, F. Pomarici* – Roma: Artemide, 2001. – 648 p.
170. Franchi A. Nicolaus papa IV 1288-1292 (Girolamo d'Ascoli). – Ascoli, Piceno: Porziuncola, 1990. – 294 p.
171. Frigoni A. La figura e l'opera del cardinal J. Stefaneschi (1270 c. -1343) // *Atti del Accademia Nazionale dei Lincei*. – Serie VIII. – 1950. – P. 397-424.
172. Frugoni C. *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore di Assisi*. – Torino: Einaudi, 2015. – 625 p.
173. Gandolfo F. *Aggiornamento scientifico e bibliografia // Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV / a cura di G. Matthiae*. – Roma: Fratelli Palombi Editore, 1988. – P. 245-382.
174. Gardner C. Giotto: first of the moderns or last of the ancients? // *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. – 1991. – Vol. 4. – №. 1. Available at: <https://www.vr-elibrary.de/doi/epdf/10.7767/wjk.1991.44.1.63> (accessed 15.09.2023)
175. Gardner J. *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*. – Cambridge: Harvard University Press, 2011. – 256 p.
176. Gardner J. *Saints' names and painters' names: anthroponymy and mediaeval Italian art // Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano. / a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tommasi*. – Roma: Viella, 2017. – P. 423-436.
177. Gardner J. *Patrons, painters and saints*. – Aldershot, Hampshire: Variorum, 1993. – 337 p.
178. Gardner J. *The influence of pope's and cardinal's patronage on the introduction of the gothic style into Rome. 1254-1305 / Ph.D. dissertation, Courtauld Institute*. – London, 1969.
179. Gardner J. *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304*. – München: Hirmer, 2013. – 516 p.
180. Gardner J. *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 320 p.

181. Gilbert F. *History: Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 120 p.
182. Gilbert C. *Italian art, 1400-1500. Sources and documentary*. – New Jersey: Northwestern University Press, 1980. – 227 p.
183. *Giotto e il suo tempo: Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, 24 settembre - 1 ottobre 1967, Assisi-Padova*. – Firenze. Roma: De Luca, 1971. – 659 p.
184. *Giotto e il Trecento: «Il più sovrano maestro stato in dipintura»*. Catalogo della Mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009): in 2 vol. / a cura di A. Tomei. – Milano: Skira, 2009. – 2 vol.
185. *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche / a cura di A. Tartuferi* – Florence: Giunti, 2000. – 240 p.
186. Glasser H. *Artist' contracts of the early Renaissance*. – New York: Garland Pub., 1977. – 417 p.
187. Gnudi C. *Giotto*. – Milano: Aldo Mortello, 1958. – 254 p.
188. Gnudi C. *Il ruolo dell'Italia nell Duecento // Il Medio Oriente el'Occidente nell'arte del XIII secolo / a cura di Hans Belting*. – Bologna, 1982. – P. 152-162.
189. Golahny A. *Italian Art and the North Exchanges, Critical Reception and Identity, 1400–1700 // A Companion to Renaissance and Baroque Art / ed. by B. Bohn, J.M. Saslow*. – New York: J. M. John Wiley & Sons, Inc., 2013. – P. 106–126.
190. Goldthwaite R.A. *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*. – London: John Hopkins University Press, 1995. – 280 p.
191. Gombrich E.H. *The uses of images: Studies in the social function of art visual communication*. – London: Phaidon, 2000. – 304 p.
192. Gombrich E.H. *The image and the eye: Further studies in the psychology of pictorial representation*. – Ithaca (N. Y.): Cornell university press, 1982. – 320 p.
193. Grabar A. *Christian Iconography. A study of its origins*. – Princeton: Princeton University press, 1992. – 400 p.

194. Guglielmi G. Appunti per una storia della critica sugli affreschi cavalliniani di S. Cecilia in Trastevere e S. Giorgio al Velabro // *Restauro degli affreschi del Cavallini a Roma*. – Roma: Palombi, 1987. – P. 73-104.
195. Hand J. O. *Salve sancta facies: Some Thoughts on the Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus* // *Metropolitan Museum Journal: Essays in Memory of Guy C.* – Bauman, 1992. – Vol. 27. – P. 7–19.
196. Haskins C.H. *The Renaissance of the Twelfth Century*. – Revised ed. – Harvard: Harvard University Press, 1971. – 439 p.
197. Hauser A. *The social history of art*. – London: Routledge & Kegan Paul, 1962. – Vol. 1. – 328 p.
198. Harley-McGowan F. *Salvator Mundi: Visualizing Divine Authority // Full of Your Glory: Liturgy, Cosmos, Creation. Papers from 5th Yale ISM Liturgy Conference (June 18–21, 2018)* / ed. by T. Berger – Collegeville (Minnesota): Liturgical Academic Press, 2018. – P. 88–115.
199. Hay D. *The Italian Renaissance in its historical background*. – London & New York: Cambridge University Press, 1973. – 218 p.
200. Hermanin F. *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*. – Roma, 1902. – 59 p.
201. Hetherington P. *Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome*. – London: The Saggiattarius press, 1974. – 186 p.
202. Holt E.G. *A documentary history of art*. – Princeton: Doubleday & Company, 1957. – Vol. 1. – 380 p.
203. Howard T.A. *Jacob Burckhardt, Religion and Histpriography of “crisis” and “transition”* // *Journal of History of Ideas*. – 1999. – Vol. 60/1. – P. 149-168.
204. Iacobini A. *Il mosaico in Italia dall'IX all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia // L'arte medievale nel contesto (300-1300) funzioni, iconografia, tecniche* / a cura di Paolo Piva. – Milano: Jaca Book, 2006. – P. 463-500.
205. *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi* / a cura di G. Basile; P. Magro. – Assisi: Casa Ed. Francescana, 2001. – 460 p.

206. Il Rinascimento. Significato e limiti. Atti del III Convegno internazionale sul Rinascimento, 1952. – Firenze: G.C. Sansoni, 1953. – 209 p.
207. Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions / ed. by W.Tronzo. – Bologna: Nuova Alfa, 1989. – 219 p.
208. Jacobus L. Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture & Experience. –London: Harvey Miller Publishers, 2008. – 447 p.
209. Jacobus L. Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua // *The Art Bulletin*. – 1999. – Vol. 81. – № 1. – P. 93-107.
210. Jacoff M. The Bible of Charles V and related works: Bologna, Byzantium and the West in the late 13th century / *Il Medio Oriente el'Occidente nell'arte del XIII secolo* / a cura di Hans Belting. – Bologna: Editrice CLUEB, 1982. – P. 163-172.
211. Jensen De L. The "Renaissance" in Recent Thought: Fifteen Years of Interpretation // *Brigham Young University Studies*. – 1964. – Vol. 6. – No. 1. – P. 3-23.
212. Kemp M. Behind the picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance. – New Haven: Yale University Press, 1997. – 314 p.
213. Kempers B. Painting, Power and Patronage: The Rise of the Professional Artist in the Italian Renaissance. – London: Penguin Books, 1994. – 401 p.
214. Kessler H. Poilpré A.-O. Spieser J.-M. Wolf G. Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident. *Debats // Perspective*. – 2009. – №1. – P. 82-90.
215. Kessler H.L. Giotto e Roma // *Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura. Cataloga della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009)* / a cura di A. Tomei. – Milano: Skira, 2009. – P. 85-99.
216. Kessler H. The Literary Warp and Artistic Wet of Veronica's Cloth. The European Fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages. Exchanges and Interactions in the Arts of Medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean // *Convivium Supplementum*. – 2017. – P. 12–31.
217. Kessler H.L. Seeing medieval art. – Canada: Broadview press, 2004. – 256 p.
218. Kessler H.L., Zacharias J. Rome 1300: On the path of the pilgrim. – London: Yale university press, 2000. – 237 p.

219. Kinney D. Patronage of Art and Architecture // Pope Innocent II (1130–43): the World vs the City / ed. by J. Doran and D. J. Smith. – London and New York: Routledge, 2016. – P. 353-388.
220. Kinney D. Communication in a visual mode: Papal Apse Mosaics // Journal of Medieval History. – 2018. – Vol. 44. – №3. – P. 311-332.
221. Kinney D. The Apse Mosaic of S. Maria in Trastevere // Reading Medieval Images. The art historian and the object / ed. by E. Sears, T.K. Thomas – Michigan: University of Michigan Press, 2002. – P. 19-26.
222. Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // The Art of Byzantium and The Medieval West: Selected Studies / ed. by W.E. Kleinbauer. – Bloomington: Indiana University Press, 1976. – 419 p.
223. Kitzinger E. The Arts as Aspect of the Renaissance. Rome and Italy // Renaissance and renewal in the twelfth century: Papers presented at a Conference marking the 50th anniversary of the publication of Charles Homer Haskins's "Renaissance of the twelfth century" (Cambridge, Nov. 26-29) / ed. by R.L. Benson, G. Constable, C.D. Lanham. – 1977. – Cambridge: Harvard University Press, 1982. – P. 637-670.
224. Krautheimer R. Early Christian and Byzantine architecture. – Baltimore, Maryland: Penguin books, 1965. – 390 p.
225. Krautheimer R. Rome: profile of a city, 312-1308. – Princeton: Princeton university press, 1980. – 389 p.
226. Krautheimer R. Three Christian capitals: Topography and politics. – Berkeley: University of California press, 1983. – 167 p.
227. Kristeller P.O. Renaissance thought: The classic, scholastic, humanist strains. – New York: Harper & Row, 1961. – 173 p.
228. Kristeller P.O. Renaissance concepts of man and other essays. – New York: Harper & Row, 1972. – 183 p.
229. Kristeller P.O. The contribution of religious orders to Renaissance thought and learning. – Durham (N.C.): Duke university press, 1974. – 158 p.
230. La basilica di San Francesco in Assisi / a cura di G. Bonsanti. – Modena, Franco Cosimo Panini e Treccani Editore, 2002. – 1974 p.

231. La capella degli Scrovegni / a cura di G. Basile. – Milano: Electa, 1992. – 388 p.
232. La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo / a cura di Mario D'Onofrio. – Roma: Viella, 2016. – 568 p.
233. Ladis A. Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel. – University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008. – 224 p.
234. Ladis A. The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel // The Art Bulletin. – 1986. – Vol. 68. – No. 4. – P. 581-596.
235. La Pittura medievale a Roma (321-1431). Vol. 5: Il Duecento e la cultura gotica: 1198-1287 ca. / a cura di S. Romano, M. Andaloro – Milano: Jaca Book, 2012. – 419 p.
236. La Pittura medievale a Roma (321-1431). Vol. 6: Apogeo e fine del Medioevo: 1288-1431. / a cura di S. Romano, M. Adaloro – Milano: Jaca Book, 2017. – 420 p.
237. Lavagnino E. Pietro Cavallini. – Roma: Palombi, 1953. – 72 p.
238. Lauria A. Un tema francescano nella Roma del Duecento: il "Lignum vitae" e un' ipotesi sull' Aracoeli // Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo / a cura di W. Angelelli e F. Pomarici. – Roma: Artemide, 2010. – P. 383-402.
239. Leone de Castris P. Cavallini: Napoli prima di Giotto. – Napoli: Arte'm, 2013. – 205 p.
240. Leone de Castris P. Giotto a Napoli. – Milano: Electa, 2007. – 264 p.
241. Lidova M. Maria Regina. Transformations of an Early Byzantine Image in Late Eighth-Century Rome // Convivium Supplementum. Rome on the Borders: Visual Cultures During the Carolingian Transition. – 2020. – P. 136-153.
242. Longhi R. Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. // I proporzioni, II. – 1948. – P. 5-54.
243. Lothrop S. Bibliographical guide to Cavallini and the Florentine painters. – Rome: La speranza, 1917. – 70 p.
244. Lothrop S. Pietro Cavallini // Memoirs of the American Academy in Rome. – 1918. – Vol. 2 – P. 77-98.

245. Lunghi E. Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. – Marsciano: Editrice La Rocca, 2012. – 496 p.
246. Maddalo S. I libri dei cardinali / Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte / a cura di Maddalo S. – Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. – P. 503-520.
247. Magginis H. Painting in the age of Giotto: a historical reevaluation. –University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997. – 368 p.
248. Magginis H. The world of early Sienese painter. – University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2001. – 440 p.
249. Mather F.J. The Isaac Master. A reconstruction of the work of Gaddo Gaddi // Princeton Monographs in art and archeology. XVIII. – Princeton, 1932. – 37 p.
250. Matthiae G. Pietro Cavallini. – Roma: De Luca, 1973. – 286 p.
251. Matthiae G. Pittura romana del Medioevo. – Roma: Palombi, 1987-1988. – Vol. 2. – 389 p.
252. Matthiae G. Pittura politica del Medioevo Romano. – Roma: Artistica editrice, 1964. – 95 p.
253. Margiotta A. Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina // Federico II e l'arte del Duecento italiano. – 1981. – P. 41-49.
254. Martinelli V. Un document per Giotto ad Assisi // Storia del Arte. – 1973 — No. 19. – P. 193-200.
255. Medioevo Natura e Figura. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 20-25 settembre 2011 / a cura di A. C. Quintavalle – Milano: Skira, 2015. – 821 p.
256. Meiss M. Giotto and Assisi. – New York: New York University Press, 1960. – 28 p.
257. Meiss M. Tintori L. The painting of the life of St. Francis in Assisi. – New York: New York University Press, 1962. – 205 p.
258. Menichella A. Pietro Cavallini: un contributo per un'ipotesi di committenza Orsini // Federico II e l'arte del Duecento italiano / a cura di A.M. Romanini. – Galatina: Congedo Editore, 1980 – Vol. 2. – P. 51-57.

259. Merrifield M. Ph. The art of fresco painting, as practiced by the old Italian and Spanish masters, with a preliminary inquiry into the nature of the colours used in fresco painting, with observations and notes. – London: A. Tiranti, 1952. – 134 p.
260. Milizia U.M. Struttura di una leggenda: La vita di San Francesco dipinta da Giotto ad Assisi / Umberto Maria Milizia. – 2-a ed. riv. e corr. con due app. - Roma: Artecrom, 2002. – 251 p.
261. Monfasani J. The rise and fall of Renaissance Italy // *Aevum*. – 2015 – N. 3. – P. 465-481.
262. Morey C.R. Lost mosaics and frescoes of Rome of the mediaeval period. – London: Humphrey Milford, 1915. – 70 p.
263. Morey C.R. Mediaeval art. – New York: W.W. Norton and Company Inc., 1942. – 412 p.
264. Morisani O. Pittura del Trecento a Napoli. – Napoli: Libreria Scientifica, 1947. – 254 p.
265. Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art / ed. Maria Vassilaki. – Milano: Skira, 2000. – 531 p.
266. Munoz A. Il restauro della basilica di San Giorgio in Velabro. – Roma: Società di trice d'Arte illustrate, 1926. – 46 p.
267. Nicholson A. The Roman school at Assisi // *Art bulletin*. – 1930. – XII. – P. 270-300.
268. Nimmo M. Proposta per un esame storico-tecnico del ciclo di Grottaferata // Roma anno 1300: atti della IV Settimana di studi di storia della arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A.M. Romanini. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 289-295.
269. Nessi S. La basilica di San Francesco in Assisi e la sua documentazione Storica. – Assisi: Casa editrice francescane, 1982. – 451 p.
270. Oakeshott W. The mosaics of Rome from third to fourteenth centuries. – London, Thames & Hudson, 1967. – 388 p.
271. Oertel R. Early Italian Painting to 1400. – London: Thames & Hudson, 1968. – 376 p.

272. Offner R. *A discerning eye: essays on early Italian painting.* – University Park: Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1998. – 320 p.
273. Offner R. *Giotto - non-Giotto // Burlington Magazine.* – 1939. – LXXIV. – P. 259–268.
274. Pace V. *Arte a Roma nel Medioevo: Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri.* – Napoli: Liguori Editore, 2000. – 509 p.
275. Pace V. *Il mosaico d'ingresso a Santa Maria in Aracoeli. Radici bizantine di un'immagine romana e di immagini devozionali del Duecento Italiano // Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolf / a cura di W. Angelelli e F. Pomarici – Artemide, Rende, 2010. – P. 377-382.*
276. Pace V. *Storia dell'arte e della miniature (Secoli V – XIV) / La Biblioteca Apostolica Vaticana luogo di ricerca al servizio degli studi, Atti del convegno (Roma, 11-13 novembre 2010) / a cura di M. Buonocore, M. Piazzoni // Studi e testi. – 2011. – Vol. 468. – P. 213-172.*
277. Pace V. *Un frammento e la sua percezione: il Giudizio universale di Santa Cecilia in Trastevere, dipinto da Pietro Cavallini // Imágenes y promotores en el arte medieval / a cura di J.Y. Luaces – Bellaterra: UniversitatAutonoma de Barcelona, 2001. – P. 575-584.*
278. Paniccia C. *Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: immagini scritte, scritture in imagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine // Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni / a cura di E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli – Roma: Gangemi Editore, 2016. – P. 44-56.*
279. Paniccia C. *Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle equips romane nel duecento // Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte / a cura di. Maddalo S. – Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. – P. 339-335.*
280. Paeseler W. *Cavallini e Giotto: aspetti cronologici // Giotto e il suo tempo: atti del Congresso internazionale per la celebrazione del 7. Centenario della nascita di Giotto: 24 settembre-1 ottobre 1967, Assisi-Padova-Firenze. – Roma: De Luca, 1971. – P. 35-44.*

281. Paravicini Bagliani A. *Il papato nel secolo XIII: cent'anni di bibliografia (1875-2009)*. – Firenze: Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2010. – 812 p.
282. Paravicini Bagliani A. *The Pope's Body*. Translated by D.S. Peterson. – Chicago: The University of Chicago press, 2000. – 352 p.
283. Parlato E. *La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum*. // *Il volto di Cristo*. A cura di G. Morello, G. Wolf. – Milano: Electa, 2000. – P. 51-52.
284. Parronchi A. *Cavallini "discepolo di Giotto"*. – Firenze: Polistampa, 1994. – 240 p.
285. *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* / ed. by F.W. Kent and P. Simons. – Canberra: Humanities Research Centre, 1987– 329 p.
286. *Patronage in the Renaissance Italy* / ed. by G. Fitchlytle and S. Orgel. – Princeton: Princeton University Press, 1981. – 389 p.
287. Pavan P. *A proposito di un documento utilizzato per la cronologia di Pietro Cavallini: il testamento di Matteo Orso di Napoleone di Giangaetano Orsini (12 gennaio 1279)* // *Archivio della Società Romana di Storia Patria*. – Roma, 2008. – Vol. 131. – P. 367-388.
288. Pesenti F.R. *Maestri arnolfiani ad Assisi* // *Studi della storia delle arti*. – 1977. – I. – P. 43-53.
289. Poeschke J. *Per la datazione dei mosaici di Cavallini in Santa-Maria in Trastevere* // *Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medieval di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980)* / a cura di A.M. Romanini. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 432-430.
290. Previtali G. *Giotto e la sua bottega*. – Milano: Fratelli Fabbri, 1967. – 403 p.
291. Previtali G. *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi. – Torino: Einaudi, 1997. – 292 p.
292. Ragionieri G. *Cronologia e committenza: Pietro Cavallini e gli Stefaneschi a Trastevere* // *Annali della Scuola Superiore di Pisa*. – 1981. – Serie III. – Vol. 11. – No. 2. – P. 447-467.
293. Ragionieri G. *Ipotesi per uno scriptorium: codici miniati a Roma per il cardinal Jacopo Stefaneschi* // *Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della*

- arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A.M. Romanini. – Roma: L’Erma di Bretschneider, 1983. – P. 393-402.
294. Ratté F. Picturing the city in medieval Italian painting. – London: McFarlan & Co, 2006. – 242 p.
295. Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. – Roma: Palombi, 1987. – 104 p.
296. Restauri in Francesco ad Assisi il cantiere dell utopia: studi, riserchee interventi sui dipinti murale e sulle vetrate dopo il sisma del 26 settembre 97 / a cura di G. Basile. – Perugia: Quattroemme, 2007. – 378 p.
297. Riccioni S. Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: ‘Exemplum’ della chiesa riformata. – Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto medioevo, 2006. – 134 p.
298. Riccioni S. Rewriting Antiquity, Renewing Rome. The Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the Mirabilia // Rome Re-Imagined: Twelfth-Century Jews, Christians and Muslims Encounter the Eternal City (special offprint of Medieval Encounters, vol. 17/4–5) / ed. by L.I. Hamilton, S. Riccioni. – Leiden; Boston: Brill, 2011. – P. 27-51.
299. Righetti Tosti-Croce M. Appunti sul architettura a Roma tra Due e Trecento. // Arte Medievale. – 1985. – II. – P. 183-193.
300. Righetti Tosti-Croce M. L’architettura tra il 1254 e 1308 // Roma nel duecento: l’arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII / a cura di A. M. Romanini. – Torino: Ed. Seat, 1994. – P. 73-143.
301. Rintelen F. Giotto und die Giotto-Apokryphe. – Basel: Schwabe, 1923 – 249 p.
302. Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377 / a cura di A. Tomei. – Torino: Seat, 1996. – 333 p.
303. Roma anno 1300: atti della IV Settimana di studi di storia della arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A.M. Romanini. – Roma: L’Erma di Bretschneider, 1983. – 877 p.
304. Roma nel duecento: l’arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII / a cura di A. M. Romanini. – Torino: Ed. Seat, 1994. – 445 p.

305. Romanini A. M. Arnolfo all'origine di Giotto: l' enigma del Maestro di Isacco. // Storia dell'arte. – 1989. – №65. – P. 5-26.
306. Romanini A.M. Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano. – Firenze: Sansoni, 1980. – 414 p.
307. Romanini A. M. “Stil novo” e “maniera greca” nella pittura italiana alla fine del Duecento // Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo / a cura di Hans Belting. – Bologna: Clueb, 1982. – P. 137-152.
308. Romano S. Alcuni fatti e qualche ipotesi su Santa Cecilia in Trastevere // Arte medievale. – 1988. – Serie 2, 2. – № 1. – P. 105-120.
309. Romano S. Giotto's “O”. – Roma: Viella, 2015. – 338 p.
310. Romano S. Il Cristo del Camposanto Teutonico. Roma circa 1300. Available at: [https://www.academia.edu/19563316/Il Cristo del Camposanto Teutonico Roma circa 1300](https://www.academia.edu/19563316/Il_Cristo_del_Camposanto_Teutonico_Roma_circa_1300) (access 8.11.2023).
311. Romano S. La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative. – Roma: Viella, 2001. – 348 p.
312. Romano S. La Madonna della Boccia // Fragmenta picta, Affreschi I mosaici staccato del Medioevo Romano, catalogo della mostra. – Roma, 1989. – P. 147-151.
313. Romano S. La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro Isaaco // Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005) / ed. D. Friedman, J. Gardner, M. Haines. – Florence: La casa editrice Olschki, 2009. – P. 47-68.
314. Romano S. Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi // Arte medievale. – 1984. – II. – P. 109-140.
315. Romano S. Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria / Convivium: exchanges and interactions in the arts of medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean. – 2016. – Vol. 3 (2) – P. 3-20.
316. Rome Across Time and Space: Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, C.500-1400 / ed. C. Bolgia, R. McKitterick, J. Osborne. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 351 p.

317. Rough R. H. Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua // *The Art Bulletin*. – 1980. – Vol. 62. – No. 1. – P. 24-35.
318. Rovigatti Spagnoletti-Zeuli P. Ricostruzione iconografica del Giudizio finale di S. Cecilia. Considerazioni dopo restauro // *Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Artist. e Stor. di Roma. Roma: Palombi, 1987. P. 44-49.
319. Roy Fisher M. Assisi, Padua and the boy in the tree // *The Art Bulletin*. – 1956. – Vol. 38. – № 1. – P. 47-52.
320. Ruf G. Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia. – Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. – 336 p.
321. Sanford E.M. The Twelfth Century--Renaissance or Proto-Renaissance? // *Speculum*. – 1951. – Vol. 26. – № 4. – P. 635-642.
322. Salvini R. Giotto-bibliografia. – Roma: Palombi, 1938. – 415 p.
323. Salvini R. Noterelle su Giotto a Roma // *Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medieval di Roma “La Sapienza” (19-24 maggio 1980) / a cura di A. M. Romanini*. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 175-185.
324. Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti / ed. G. Melzi. – Firenze: Stamperia di S.A.R., 1769. – Vol. 1. – 110 p.
325. Seroux D'Agicourt G.B.L.G. Storia dell'arte dimostrata coi monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo rinnovamento nel XVI: in 6 vol. – Prato: per i Frat. Giachetti, 1826-1829. – 6 vol.
326. Scheller R.W. Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (Ca. 900 - Ca. 1470). – 1st. ed. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000. – 434 p.
327. Schlegel, U. 'On the Picture Program of the Arena Chapel' // *Giotto: The Arena Chapel Frescoes / ed. by J.H. Stubblebine*. – New York & London: W.W. Norton & Co. Inc., 1969. – P. 188-211.
328. Schwarz M.V. Giotto. – Muenhen: Verlag, C.H. Beck, 2009. – 128 p.

329. Schwarz M.V. Giotto di Bondone // *Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste.* – Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. – P. 207-226.
330. Schwarz M.V. Padua, its Arena and the Arena Chapel: a liturgical ensemble. // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* – 2010. – Vol. 73. – P. 39-64.
331. Sindona E. Pietro Cavallini. – Milano: Istituti editorial le Italiano, 1958. – 52 p.
332. Simone F. Nuovi contribute alla storia del termine e del concetto di “Renaissance” // *Studi francesi.* – 1959. – Vol. 2. – P. 353-378.
333. Smart A. Santa Cecilia Master and his school in Assisi // *The Burlington Magazine.* – 1960. – Vol. 102. – P. 405-413, p. 430-437.
334. Smart A. The Assisi problem and the art of Giotto. – Oxford: Clarendon Press, 1971. – 310 p.
335. Smart A. The dawn of Italian painting. – New York: Phaidon Press, 1978. – 152 p.
336. Sperandeo G. Federico Zeri e la connoisseurship. Analisi e fortuna critica di alcune sue attribuzioni. Available at:
[//www.academia.edu/31565442/Federico_Zeri_e_la_connoisseurship_Analisi_e_fortuna_critica_di_alcune_sue_attribuzioni](http://www.academia.edu/31565442/Federico_Zeri_e_la_connoisseurship_Analisi_e_fortuna_critica_di_alcune_sue_attribuzioni) (access 8.11.2023).
337. Storia dei Giubilei. – Firenze: Giunti, 1997. – Vol. 1. – 366 p.
338. Strinati C. Alternative sulla attribuzione al Cavallini dell’affresco di San Giorgio in Velabro // *Restauri agli affreschi del Cavallini a Roma.* – Roma: Palombi, 1987. – P. 63-70.
339. Strinati T. Aracoeli. Gli affreschi ritrovati. – Milano: Skira, 2004. – 167 p.
340. Strinati T., Tartuferi A. Dipinti romani tra Giotto e Cavallini. – Roma: Electa, 2004. – 103 p.
341. *Survivals, revivals, rinascenze: studi in onore di Serena Romano / a cura di N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi.* – Roma: Viella, 2017. – 540 p.
342. Swanson R.N. The twelfth-century renaissance. – Manchester: Manchester University Press, 1999. – 256 p.
343. Tartuferi A. La nuova visione pittorica di Giotto a Firenze e in Toscana: giotteschi, non-giotteschi // *Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: mostra*

- (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009): in 2 vol. / a cura di A. Tomei. – Milano: Skira, 2009. – Vol. 1. – P. 73-83.
344. Tartuferi A. Prima della rivoluzione: i predecessori di Giotto e i modelli bizantini // *Art e dossier*. – 2011. – Vol. 26. – P. 70-75.
345. *The Apocalypse in the Middle Ages* / ed. by R.K. Emmerson and B. McGinn. – New York: Cornell University Press, 1992. – 428 p.
346. *The Arena Chapel and the genius of Giotto* / ed. by A. T. Ladis. – New York: Garland Pub, 1998 – 416 p.
347. *The Art of the Franciscan Order in Italy* / ed. by W.R. Cook. // *Medieval Franciscans*. Vol. 1. – Leiden/Boston: Brill, 2005. – 297 p.
348. *The Renaissance. A reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age* / ed. by Helton T. – Madison: University of Wisconsin Press, 1964. – 160 p.
349. *The Use of Models in Medieval Book Painting* / ed. by M.E. Müller – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. – 235 p.
350. *The world of St. Francis of Assisi. Essays in honor of William R. Cook.* / ed. by B.R. Franco, B.A. Mulvaney. – Leiden/Boston: Brill, 2015. – 247 p.
351. Themelly A. Immagini di Maria nella pittura e nei mosaici romani dalla crisi monotelita agli inizi della seconda iconoclastia (640-819) // *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*. Vol 21. (7). – 2017. – P. 107-138.
352. Thode H. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. – Berlin: G. Grote, 1885. – 573 p.
353. Thunø E. *The Apse Mosaic in Early Medieval. – Rome: Time, Network, and Repetition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. – 325 p.
354. Tiberia V. *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi*. – Todi: Ediart, 1996. – 230 p.
355. Titi F. *Nuovo studio di pittura, scultura ed architettura nelle Chiese di Roma, Forni*. – Bologna: A.Forni, 1974. – 528 p.
356. Toesca P. *Giotto / Pietro Toesca*. – 1st ed. – Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1941– 194 p.
357. Toesca P. *Pietro Cavallini / Pietro Toesca*. – Milano: A.Pizzi, 1959. – 18 p.

358. Toesca P. *Il trecento* / Pietro Toesca. – Torino: Utet, 1964. – 979 p.
359. Todini F. *Un'opera Romana di Giotto* // *Studi di storia dell'arte*. – 1992. – III. – P. 9-44.
360. Toker F. *Arnolfo di Cambio and the beginning of artistic identity* // *Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26-27, 2005)* / ed. D. Friedman, J. Gardner, M. Haines. – Florence: La casa editrice Olschki, 2009. – P. 11-33.
361. Tomei A. *La decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca* // *Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]* / a cura di A. Tomei. – Milano: Skira, 2009. – P. 31-49.
362. Tomei A. *Arnolfo di Cambio* / Alessandro Tomei. – Firenze: Giunti, 2006. – 50 p.
363. Tomei A. *Iacobus Torriti pictor: Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano* / Alessandro Tomei. – Rome: Argos, 1990. – 323 p.
364. Tomei A. *Pietro Cavallini* / Alessandro Tomei. – Milano: Silvana, 2000. – 175 p.
365. Tomei A. *La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio* // *Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle: les programmes picturaux. Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2 - 4 avril 2009*. – Paris: Picard, 2012. – P. 197-214.
366. Tomei A. *La pittura romana intorno al 1300* // *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*. – Milano: Mondadori, 1984. – P. 317-320.
367. Tomei A. *Un nome per il Maestro di San Saba* // *Rivista d'arte*. – Ser. 5. – 2017. – Vol. 7. – P. 13-23.
368. Tronzo W. *Apse decoration, the Liturgy and the perception of Art in medieval Rome: Santa Maria in Trastevere and Santa Maria Maggiore* // *Italian church decoration of the Middle Age and Early Renaissance*. – Bologna, 1989. – P. 167-193.
369. Tronzo W. *Between Icon and monumental decoration of a church* // *Icon*. / Ed. Vikan G. – Baltimore: Walters Art Gallery, 1988. – P. 36-47.
370. Van Marle R. *The development of the Italian schools of painting*. – Vol.1. – The Hauge: Martinus Nijhoff, 1923. – 582 p.

371. Venturi A. Storia dell'arte Italiana. Vol.V: La Pittura del Trecento e le Sue Origini / Adolfo Venturi. – Milano: Hoepli, 1907. – 1094 p.
372. Venturi A. Pietro Cavallini a Napoli // L'arte. – 1906. – IX. – P. 117-124.
373. Venturi L. Storia della critica d'arte / Lionello Venturi. – Torino: G. Einaudi, 1964. – 388 p.
374. Volpe C. La formazione di Giotto nella cultura di Assisi // Giotto e giotteschi in Assisi / a cura di G. Palumbo. – Roma, 1969. – P. 15-59.
375. Wechsler J.G. A change in the iconography of the Songs of the songs in 12th and 13th centuries Latin Bibles // Texts and Responses: Studies Presented to Nahum N. Glatzer on the Occasion of His Seventieth Birthday by His Students. – Leiden: E.J. Brill, 1975. – P. 73-93.
376. Weise G. Die Geistige Welt der Gotik und Ihre Bedeutung für Italien. – Halle: Salle, M. Niemeyer, 1939. – 502 p.
377. White J. Art and architecture in Italy 1250-1400. – London: Yale university press, 1993. – 684 p.
378. White J. Cavallini and the lost frescoes in S. Paolo // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. – 1956. – Vol. 19. – P. 84-95.
379. White J. The date of The "Legend of St. Francis" at Assisi // The Burlington Magazine. – 1956. – XCVIII. – P. 344-351.
380. White J. The birth and rebirth of pictorial space. – London: Faber and Faber, 1967. – 289 p.
381. Wolf G. Dal volto all'immagine, dall'immagine al volto // Il volto di Cristo: catalogo della Mostra (Rome, Palazzo delle Esposizioni, 9 December 2000 - 16 April 2001) / a cura di G. Morello, G. Wolf. – Milano, Electa, 2000. – P. 19-25.
382. Wollesen Jens T. Perduto e ritrovato: una riconsiderazione della pittura romana nell'ambiente del papato di Niccolò III (1277-1280) // Roma anno 1300: atti della IV settimana di studi di storia della arte medieval di Roma "La Sapienza" (19-24 maggio 1980) / a cura di A. M. Romanini. – Roma: L'Erma di Bretschneider, 1983. – P. 343-353.

383. Wollesen Jens T. Pictures and reality. Monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300. – New York: Peter Lang, 1998. – 432 p.
384. Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. – Milano: Skira, 2002. – 296 p.
385. Zanardi B. Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi // *The Cambridge Companion to Giotto* / ed. by A. Derbes, M. Sandona. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – P. 32-62.
386. Zanardi B. Il cantiere di Giotto: le storie di San Francesco ad Assisi / B. Zanardi, C. Frugoni, F. Zeri. – Milano: Skira, 1996. – 413 p.
387. Zeri F. Due appunti su Giotto I: la cuspide centrale del "Polittico Baroncelli"; II: la cimasa del crocefisso del Tempio Malatestiano // *Paragone*. – 1957. – VIII. - № 85. – P. 75-87.
388. Zeri F. Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento. – Torino: Allemandi, 1992. – Vol. 3. – P. 504.
389. Zchomelidze N. The aura of the numinous and its reproduction: Medieval paintings of the Savior in Rome and Latium // *Memoirs of the American Academy in Rome*. – 2010. – Vol. 55. – P. 221–263.

Приложение



Рис.1. Мозаичный декор апсиды и триумфальной арки Санта-Мария ин Трастевере, Рим, XII–XIII вв.



Рис.2. Якопо Торрити. Мозаичный декор апсиды, Санта-Мария Маджоре, Рим. 1295-1296 гг.

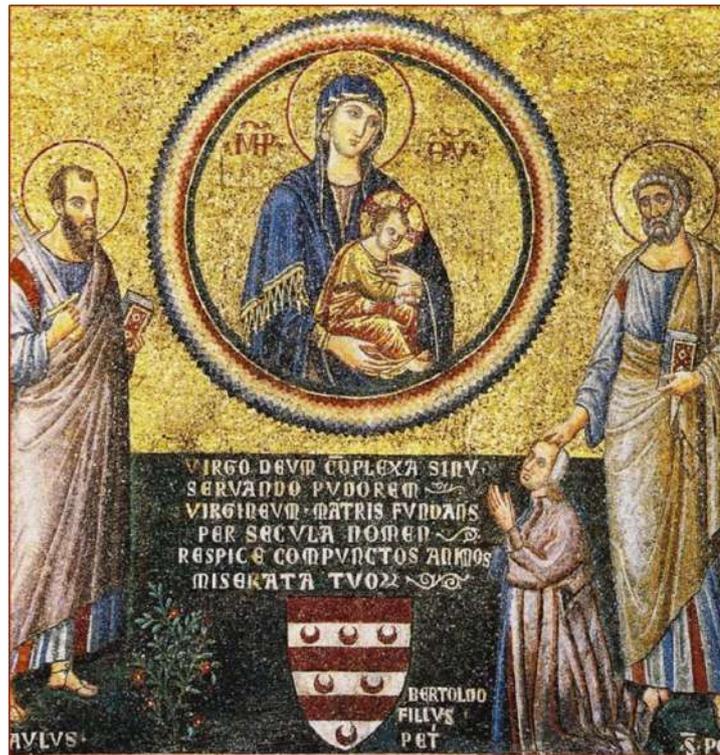


Рис.3.Пьетро Каваллини. Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.



Рис.4.Пьетро Каваллини. Христос с предстоящими святыми. Фреска, Сан-Джорджо ин Велабро, Рим, конец 1280-х гг либо рубеж XIII-XIV вв.



Рис.5.Пьетро Каваллини. Благовещение, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.

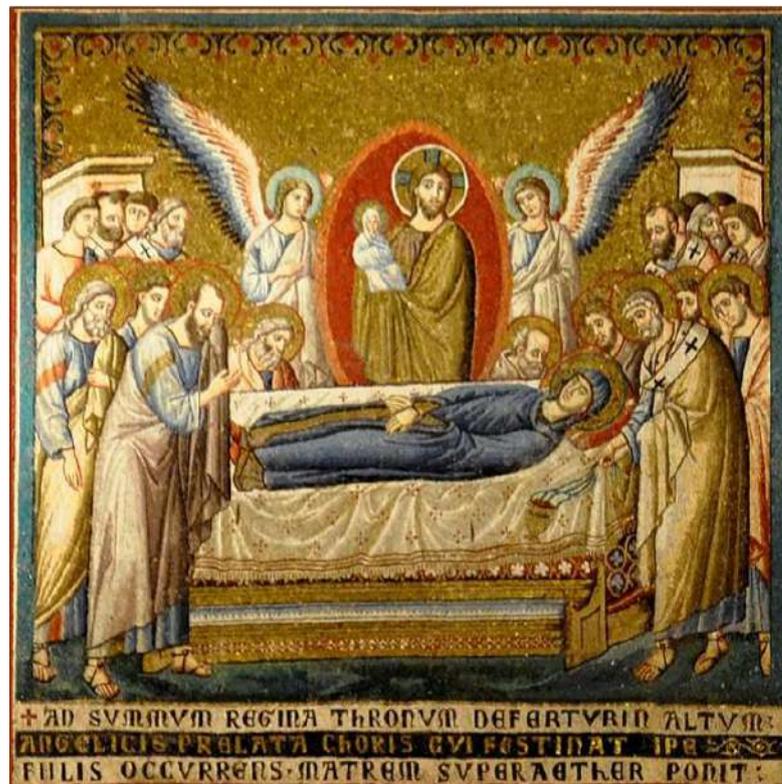


Рис.6.Пьетро Каваллини. Успение Богоматери, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.



Рис.7.Пьетро Каваллини. Рождество Христово, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.



Рис.8.Пьетро Каваллини. Рождение Марии, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.



Рис.9. Пьетро Каваллини. Сретение, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим.
Конец 1290-х гг.



Рис.10. Пьетро Каваллини. Поклонение волхвов, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим. Конец 1290-х гг.



Рис.11. Пьетро Каваллини. Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми, мозаика. Сан-Кризогоно, Рим. Конец 1280-х гг.



Рис.12. Филиппо Рузути. Спаситель, мозаика. Фасад Санта-Мария Маджоре, Рим. Ок. 1296 г.



Рис.13. Пьетро Каваллини. Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми, фреска. Надгробие кардинала Маттео д'Акваспарта, Санта-Мария ин Арачели, Рим. Ок. 1302-1303 гг.

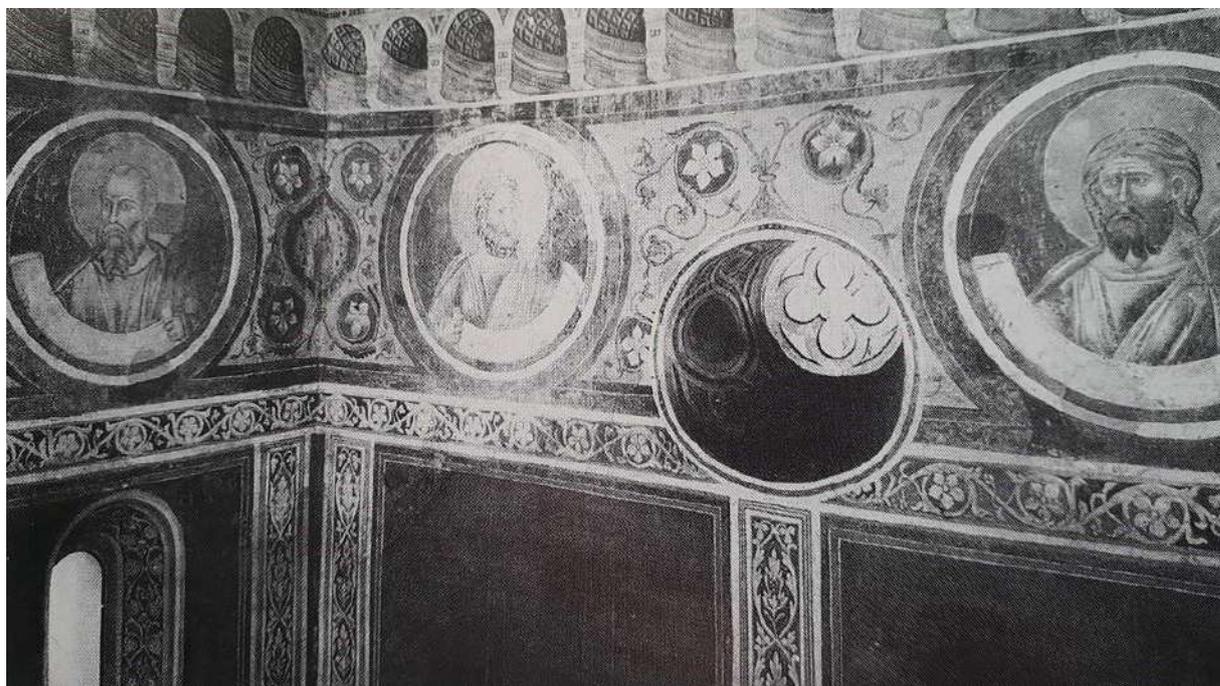


Рис.14. Римская школа. Пророки и праотцы, фреска. Трансепт, Санта-Мария Маджоре, Рим. 1290-е гг.



Рис.15. Пьетро Каваллини. Страшный суд (реконструкция композиции), фреска, Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.16. Страшный суд, фреска. Сант-Анджело ин Формис, Казерта, Кампания. XII в.



Рис.17. Страшный суд, фреска. Капелла св. Сильвестра, Санти-Куатро Коронати, Рим. Середина-вторая половина XIII в.



Рис.18. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, центральная часть), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.

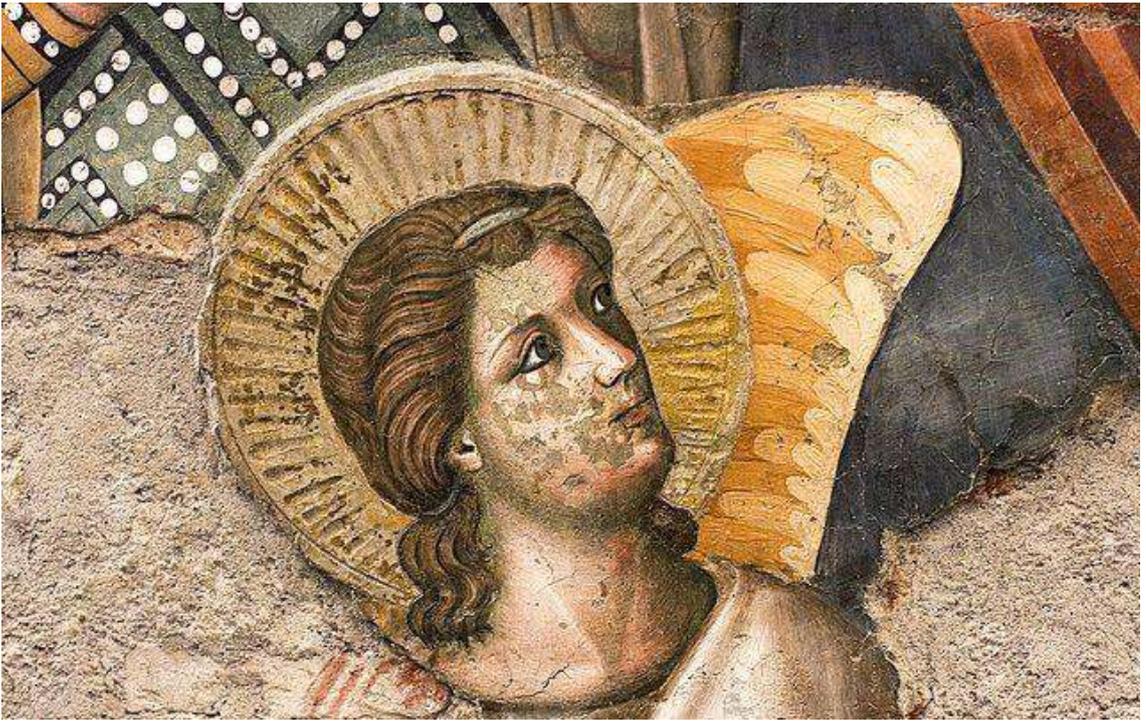


Рис.19. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, ангел), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.20. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, Богоматерь), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.21. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, Иоанн Креститель), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.22. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, апостолы Петр и Иоанн), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.23. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, апостолы), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.24. Апостолы. Скульптурное оформление западного портала Собора Нотр-Дам, Амьен, Франция. Третья четверть XIII в.



Рис.25. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, трубящий ангел), фреска.
Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.26. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, праведники), фреска.
Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.27. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, грешники), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.



Рис.28. Римская школа. Богоматерь с Младенцем и предстоящими святыми., фреска. Капелла Сан-Паскуале де Байлон, Санта-Мария ин Арачели, рубеж XIII-XIV вв.



Рис.29. Мастер Конксолус. Богоматерь с Младенцем, фреска. Монастырь Сан-Бенедетто. Церковь Сакро Спеко, Субиако (Лацио). Вторая половина XIII в.



Рис.30. Римская школа. Богоматерь с Младенцем и предстоящим св. Саввой (Мадонна Сан-Саба), фреска. Крипта Сан-Саба, Рим, 1290-е гг.

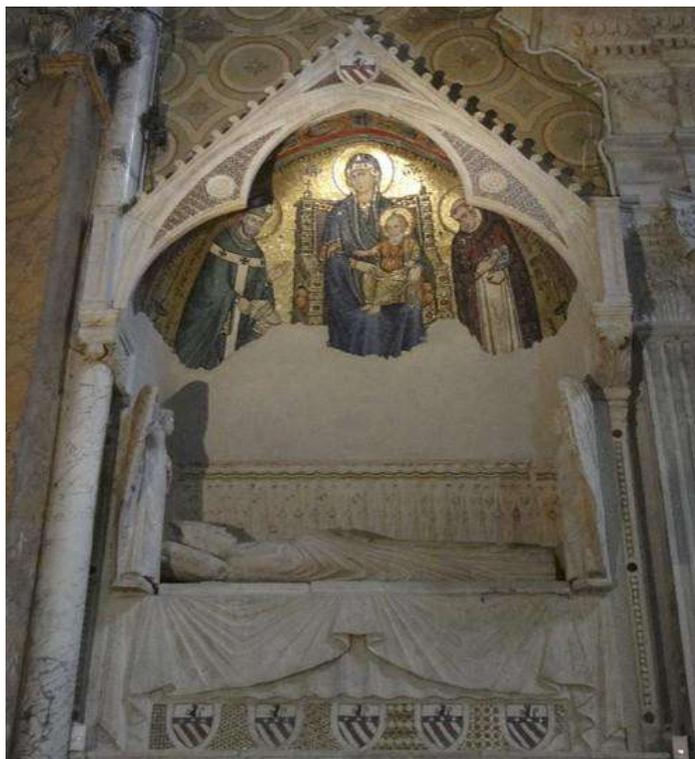


Рис.31. Джованни Космати. Надгробие кардинала Гульельмо Дюранда, мозаика, мрамор. Санта-Мария ин Сопра Минерва, Рим. 2-я половина XIII в.



Рис.32. Верхняя церковь СФ в Ассизи, общий вид нефа.



Рис.33. Мастер Исаака. Исаак и Иаков, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (Умбрия). Начало 1290-х гг.

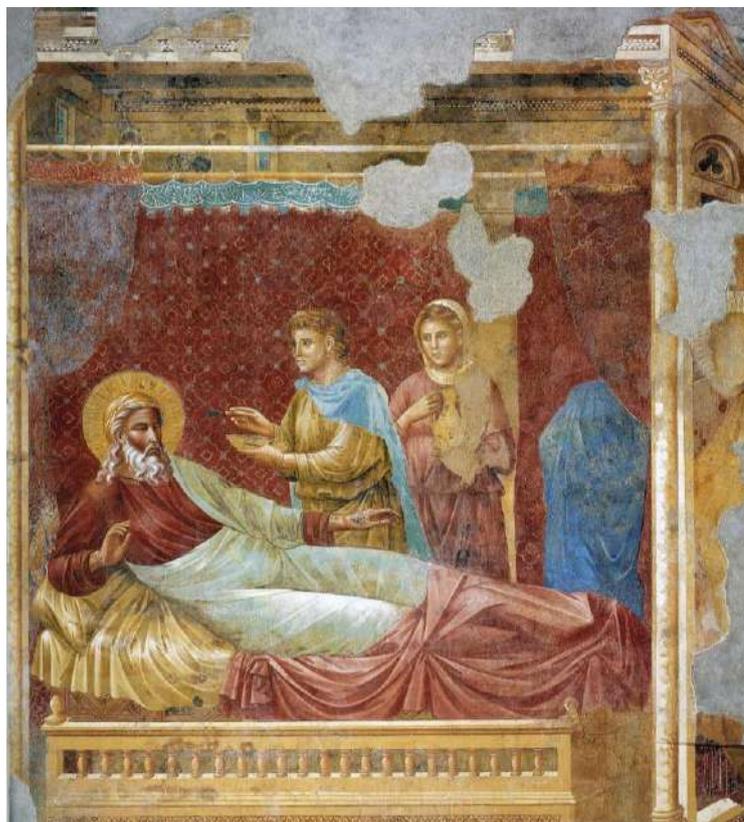


Рис.34. Мастер Исаака. Исаак и Исав, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (Умбрия). Начало 1290-х гг.



Рис.35. Мастер св. Франциска. Стигматы св. Франциска, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (Умбрия). Начало 1290-х гг.



Рис.36. Джотто. Стигматы св. Франциска, дерево, темпера. Лувр, Париж. Первая четверть XIV в. (датировка музея Лувр).



Рис.37. Мастер Исаака (?). Вознесение, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи. Конец 1280-х – начало 1290-х гг.



Рис.38. Джотто. Вознесение, фреска. Капелла Скровеньи, Падуя. 1302-1305 гг.



Рис.39. Мастер Исаака (?). Учителя Церкви, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи. Начало 1290-х гг.

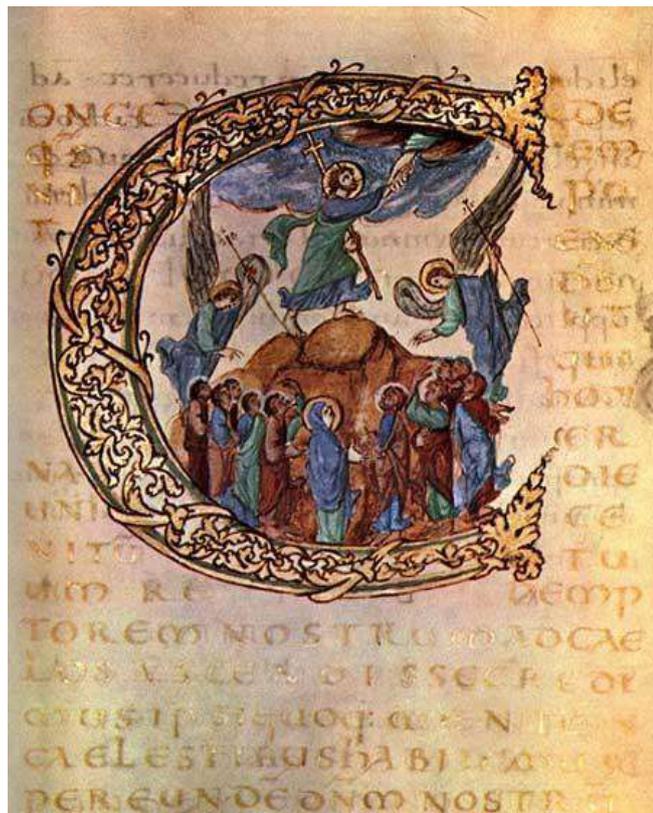


Рис.40. Вознесение, миниатюра. Сакраментарий епископа Дрого. BNF, Paris, MS Lat. 9428, ок. 850 г.

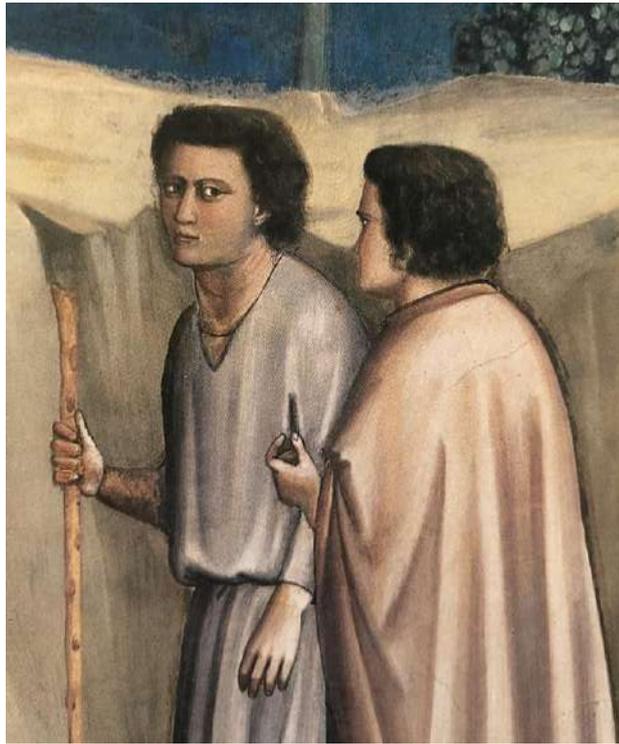


Рис.41. Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам, фреска (фрагмент). Капелла Скровеньи, Падуа. 1302-1305 гг.

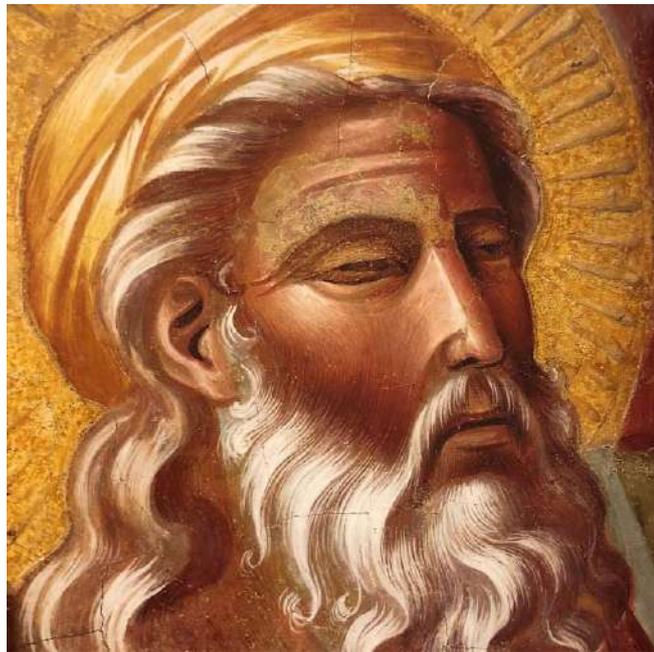


Рис.42. Мастер Исаака. Исаак и Исав, фреска (фрагмент). Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (Умбрия). Начало 1290-х гг.



Рис.43. Коллаж фрагментов (служанки) композиции Исаак и Исав Мастера Исаака и Рождество Богоматери Пьетро Каваллини.

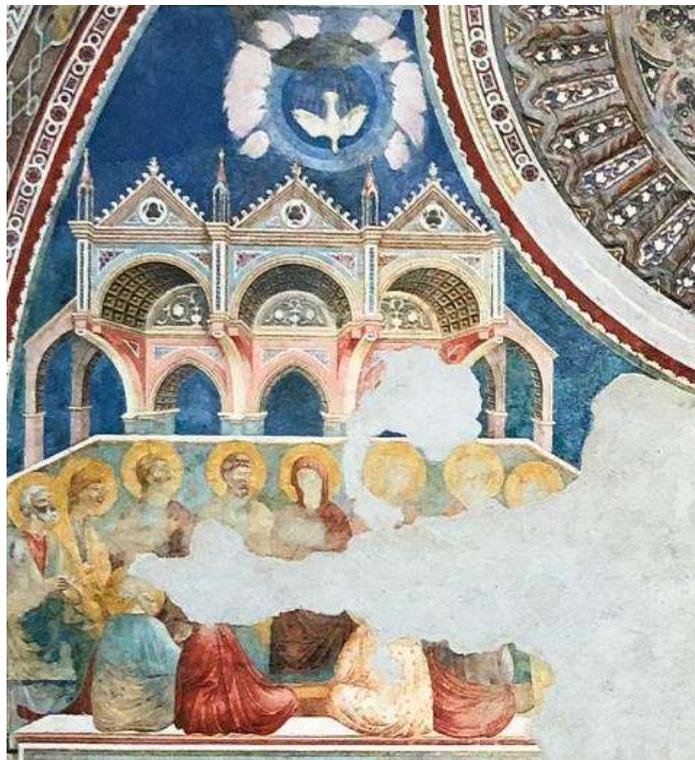


Рис.44. Мастер Исаака (?). Пятидесятница, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (Умбрия). Конец 1280-х – начало 1290-х гг.



Рис.45. Арнольфо ди Камбио. Киворий, мрамор. Сан-Паоло фуори ле Мура, Рим, 1285 г.



Рис.46. Арнольфо ди Камбио. Киворий, мрамор. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим, 1293 г.



Рис.47. Мастер св. Франциска. Проповедь птицам. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи. 1290-е гг.

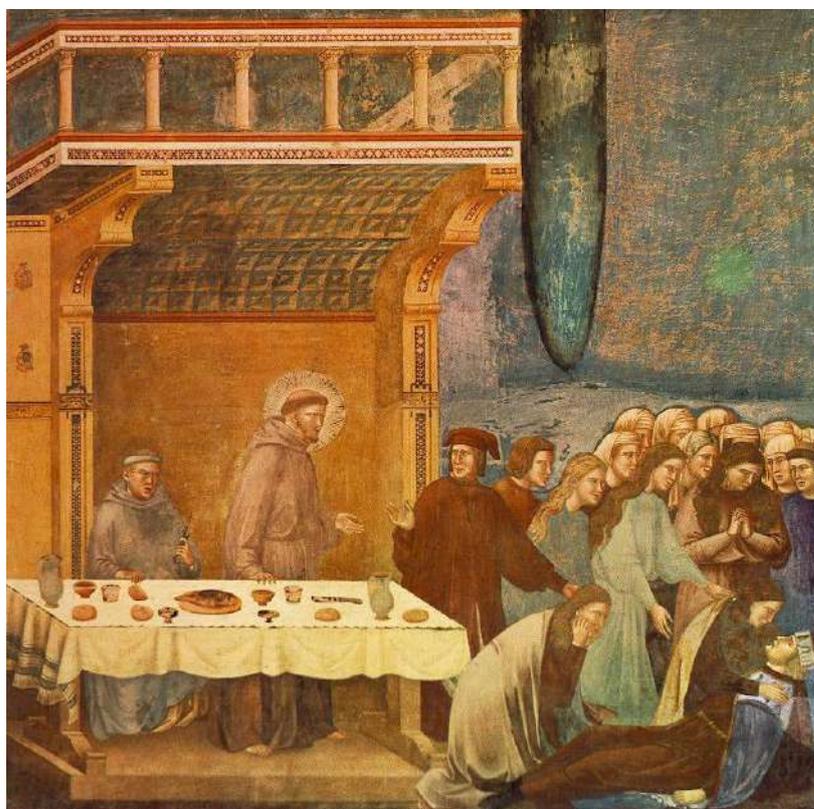


Рис.48. Четвертый мастер цикла св. Франциска. Смерть рыцаря из Челано, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.



Рис.49. Мастер св. Чечилии. Исцеление больного из Лериды, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.



Рис.50. Мастер св. Чечилии. Алтарь св. Чечилии, дерево, темпера. Уффици, Флоренция, начало XIV в.



Рис.51. Мастер Похорон св. Франциска. Сцена похорон св. Франциска, фреска.
Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.

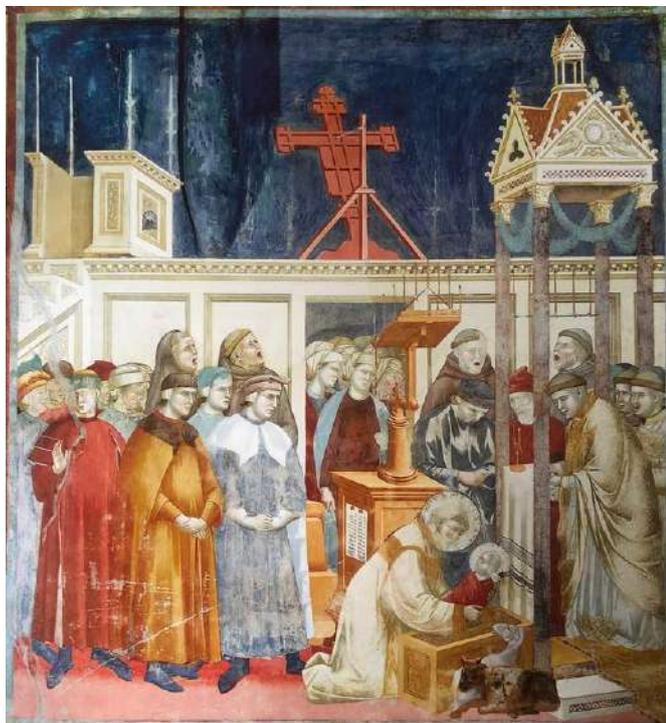


Рис.52. Четвертый мастер цикла св. Франциска. Рождество в Греччо, фреска.
Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.



Рис.53. Четвертый мастер цикла св. Франциска. Св. Франциск перед султаном, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.



Рис.54. Мастер св. Чечилии. Поклонение простого человека, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи, 1290-е гг.



Рис.55. Пьетро Каваллини. Св. Иоанн. Фреска, фрагмент. Санта-Мария Доннареджина Веккиа, Неаполь. 1310-е гг.



Рис.56. Пьетро Каваллини и мастерская. Страшный суд, фреска. Санта-Мария Доннареджина Веккиа. Неаполь, 1310-е гг.



Рис.57. Пьетро Каваллини. Пророк Давид. Фреска, фрагмент. Санта-Мария Доннареджина Веккиа, Неаполь. 1310-е гг.

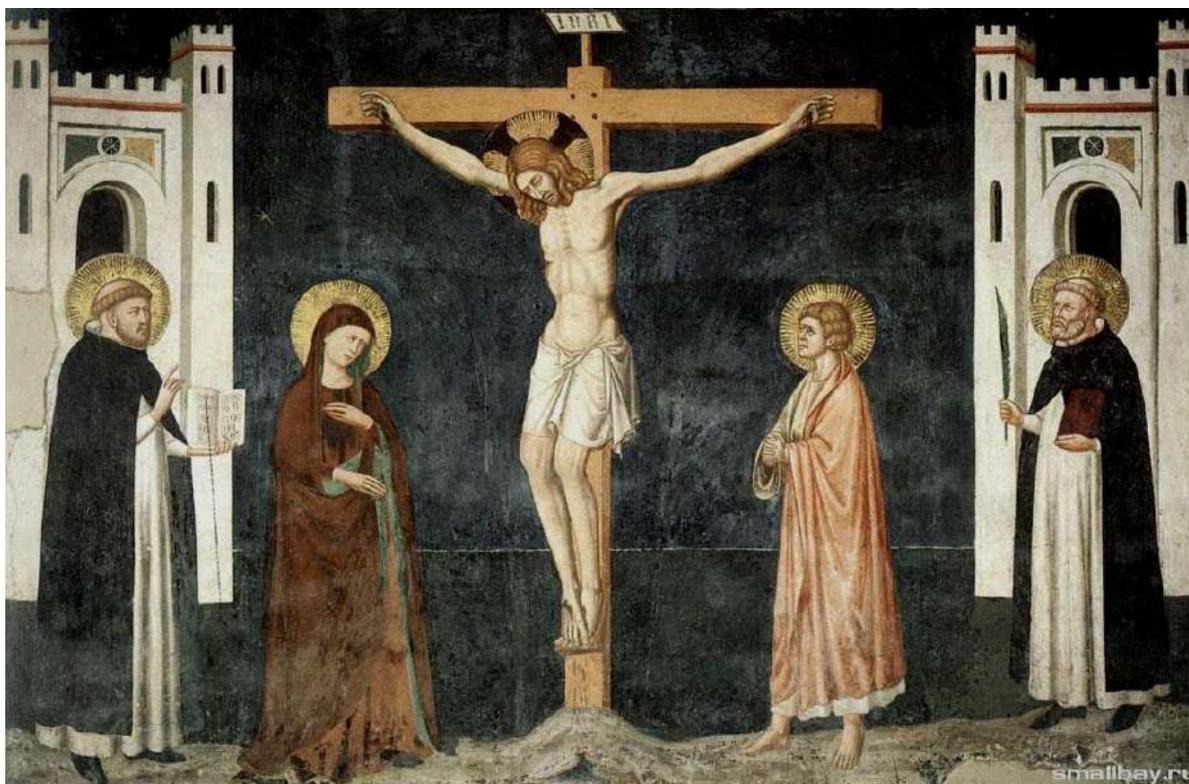


Рис.58. Школа Каваллини. Распятие, фреска. Капелла Бранкаччо, Сан-Доменико Маджоре, Неаполь, 1310-е гг.



Рис.59. Школа Каваллини. *Noli me tangere*, фреска, фрагмент. Капелла Бранкаччо, Сан-Доменико. Неаполь, 1310-е гг.



Рис.60. Школа Каваллини. Св. Филипп, фреска. Капелла Сант-Аспрено, Дуомо, Неаполь. 1310-е гг.



Рис.61. Лелло да Орвието. Древо Иессеево, фреска. Капелла Прославленных, Дуомо, Неаполь. Ок. 1315 г.



Рис.62. Пьетро Каваллини. Страшный суд (фрагмент, Богоматерь), фреска. Санта-Чечилия ин Трастевере, Рим. Ок. 1293 г.

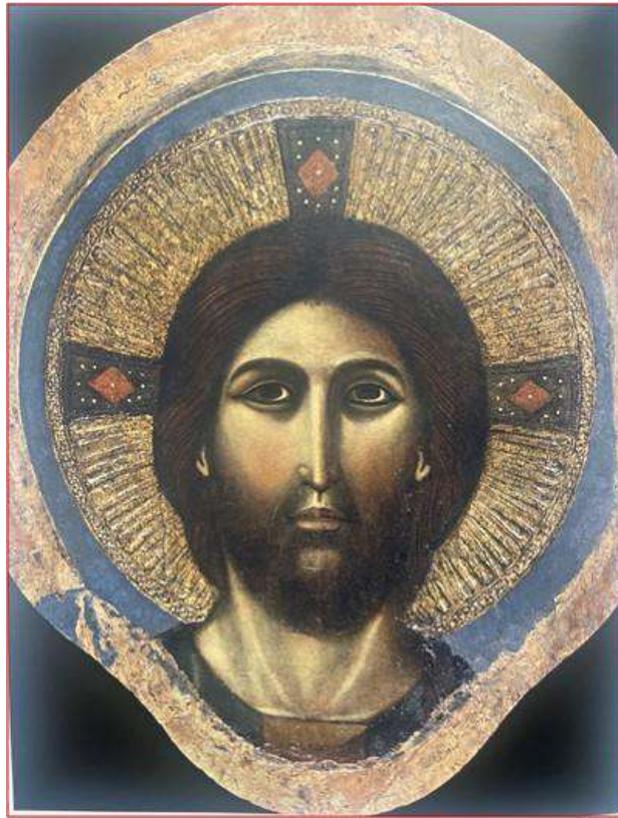


Рис.63. Пьетро Каваллини. Спаситель, дерево, темпера. Кампосанто Гевтонико, Ватикан. Ок. 1300 г.



Рис.64. Сопрестоліе Христа и Богоматери, мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, ок. 1143 г.



Рис.65. Якопо Торрити. Коронование Богоматери, мозаика. Санта-Мария Маджоре 1295-1296 гг.



Рис.66. Пьетро Каваллини. Успение Богоматери (фрагмент, титул), мозаика. Санта-Мария ин Трастевере, Рим, конец 1290-х гг.

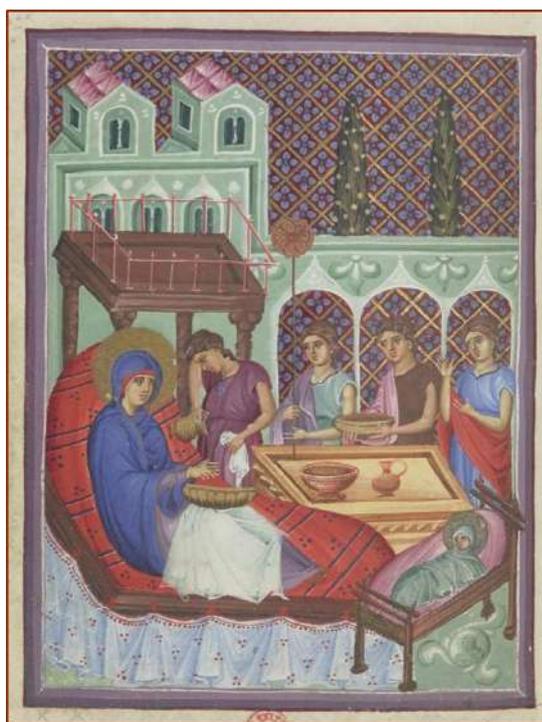


Рис.67. Рождение Марии. Псалтирь, Италия, начало XIV в. Paris, BNF. Ms. Smith-Lesouëf 21, fol. 13 v.



Рис.68. Благовещение, миниатюра. Трапезундское Евангелие. Музей искусств Уолтерса, Балтимор, США, 1140-1160 гг.



Рис.69. Якопо Торрити. Благовещение, мозаика. Санта-Мария Маджоре, Рим, 1295-1296 гг.



Рис.70. Якопо Торрити. Мозаичная композиция конхи апсиды Сан-Джованни ин Латерано (фрагмент, Спаситель), Рим, ок. 1291-х гг.



Рис.71. Книга Часов, Франция (Thérouanne), ок. 1300. Morgan Library and Museum, ms. M 60, fol.1r.



Рис.72. Богоматерь с Младенцем (*Salus Populi Romani*), дерево, темпера. Санта-Мария Маджоре, Рим, VI (?) в.



Рис.73. Рождество Христово, мозаика. Собор рождества Богоматери, Монреале, Сицилия. XII в.

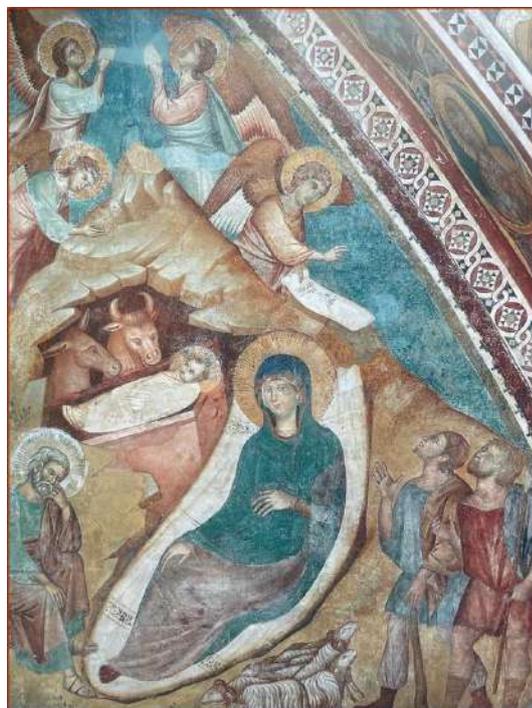


Рис.74. Рождество Христово, фреска. Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, конец 1280-х гг.

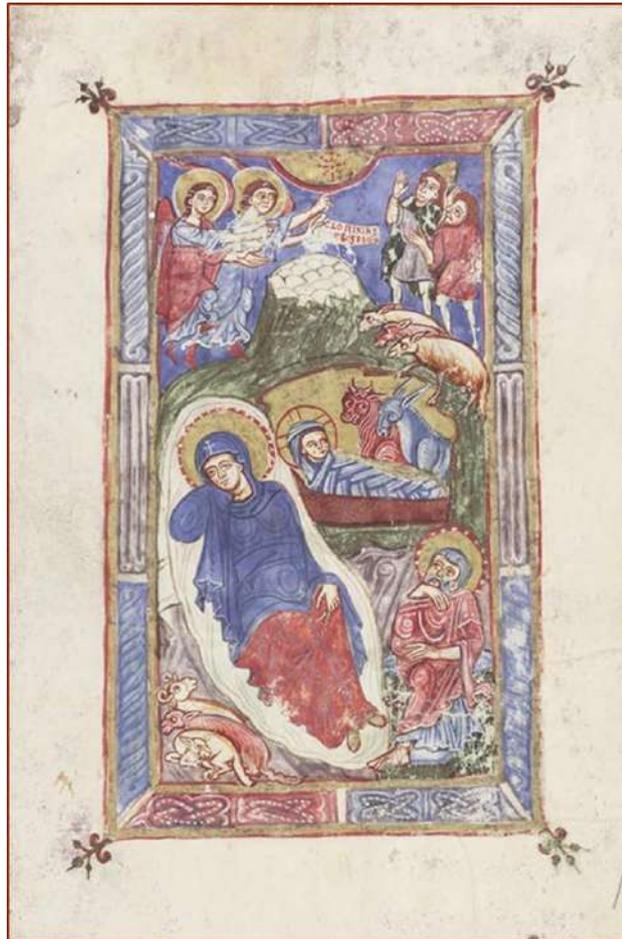


Рис.75. Первый мастер Ананьи. Рождество, миниатюра. Сакраментарий Ананьи, Ms. Arch. Cap. S. Pietro, F.13, f. 12r, BAV, Ватикан. 2-я четв. XIII в.(?).



Рис.76. Гвидо да Сиена. Рождество, дерево, темпера. Лувр, Париж, Франция, ок. 1275-1280 гг.



Рис.77. Поклонение волхвов, мозаика. Санта-Мария Маджоре (триумфальная арка), Рим, IV в.



Рис.78. Якопо Торрити. Поклонение волхвов, мозаика. Санта-Мария Маджоре (апсида), Рим, 1295-1296 гг.



Рис.79. Поклонение волхвов, миниатюра. Верденский саκραментарий, BNF, Paris, Ms. Lat 18005, Германия (школа Райхенау), XI в.



Рис.80. Поклонение волхвов, фреска. Новая церковь Токали Килисе, Каппадокия (Турция), X в.



Рис.81. Поклонение волхвов, миниатюра. Кодекс Эгберта. Городская библиотека Трира, Ms. 24, fol. 17 r., ок. 985 г.



Рис.82. Поклонение волхвов, мозаика. Ораторий папы Иоанна VII, Санта-Мария ин Космедин, Рим, нач. VIII в.



Рис.83. Шествие волхвов, мозаика. Сант-Аполлинаре Нуово, Равенна, ок. VI в.



Рис.84. Поклонение волхвов, миниатюра. Минологий Василия II (Ватиканский минологий), ВAV, Vat. gr. 1613. 1001-1016 гг.



Рис.85. Никколо Пизано. Поклонение волхвов, мрамор. Кафедра Пизанского баптистерия, Пиза, ок. 1260 г.

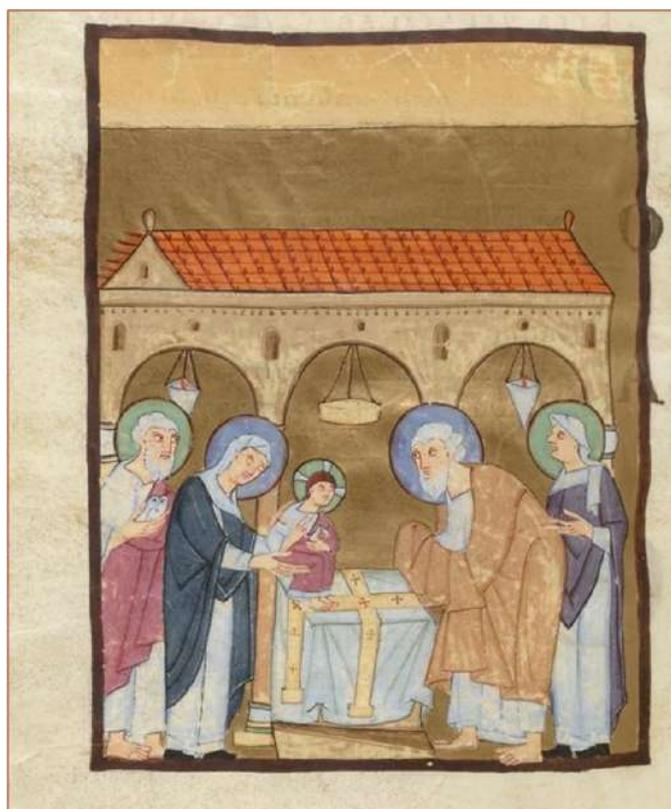


Рис.86. Сретение, миниатюра. Верденский сакраментарий, BNF, Paris, Ms. Lat 18005, Германия (школа Райхенау), XI в.



Рис.87. Сретение, фреска. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря, Псков, 40-е годы XII в.

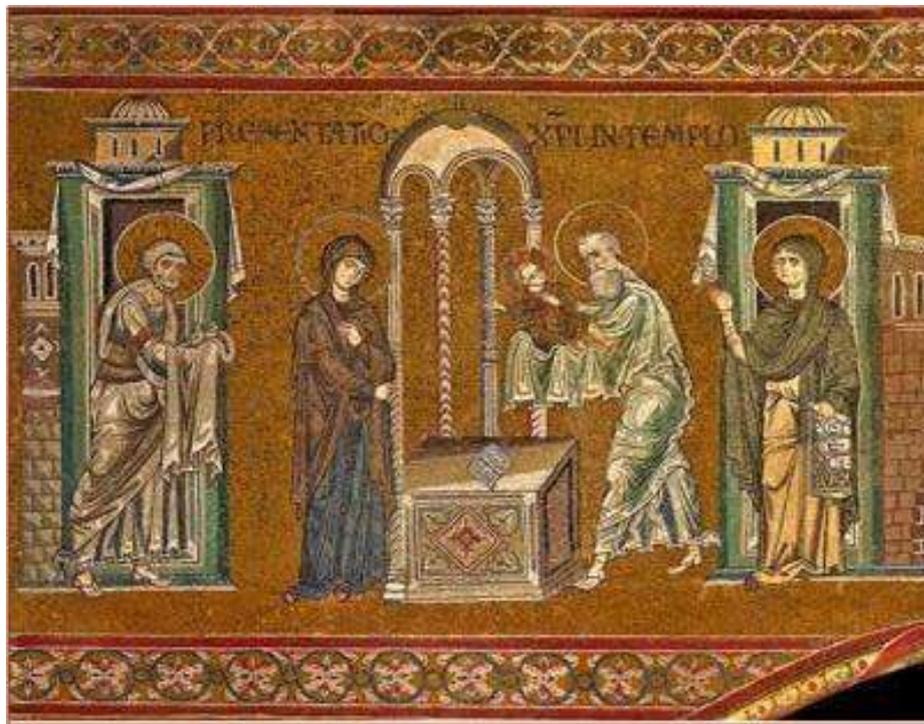


Рис.88. Сретение, мозаика. Собор рождества Богоматери, Монреале, Сицилия. XII в.



Рис.89. Мастер Жиронской библии. Успение, миниатюра. Градуал Ms. 526.
Болонский городской музей средневекового искусства, Болонья, конец XIII-
нач. XIV вв.



Рис.90. Распятие. Успение Богоматери. Гипсовый декор крипты, Сан-Пьетро
аль Монте, Чивате, Италия, рубеж X-XI вв.

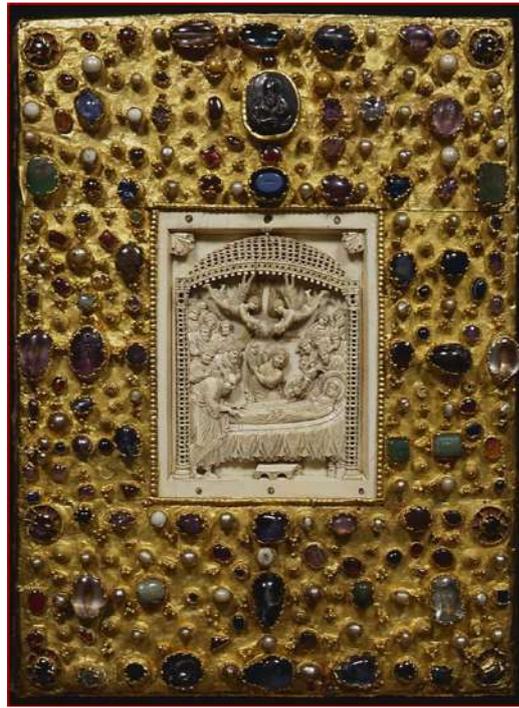


Рис.91. Успение Богоматери, слоновая кость. Декор оклада Евангелиария Оттона III, BSB Clm 4453, Мюнхен, Баварская библиотека, миниатюры - Германия (школа Рейхенау), ок. 1000 г.

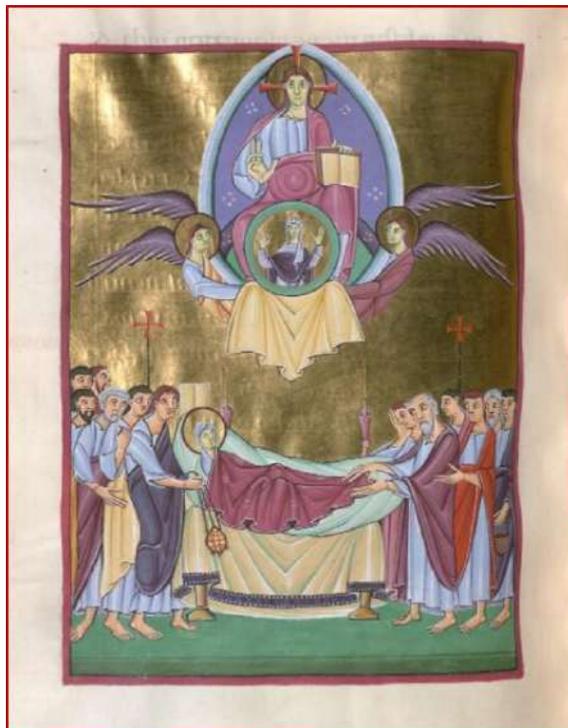


Рис.92. Успение Богоматери, миниатюра. Германия, школа Райхенау. Евангелиарий Генриха II, Clm 4452, fol. 161v, Мюнхен, Баварская библиотека, 1007-1012 гг.



Рис.93. Успение Богоматери, миниатюра. Гомилиярий, Аббатство Монтекассино, ms. 98 р. 186, Архивы Аббатства, 1058-1087 гг.

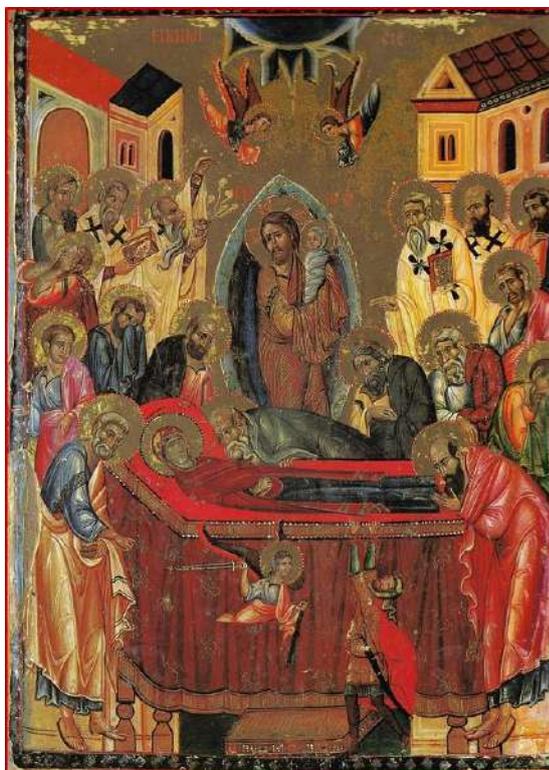


Рис.94. Успение Богоматери, дерево, темпера. Византия. Монастырь св. Екатерины, Синай, XIII в.

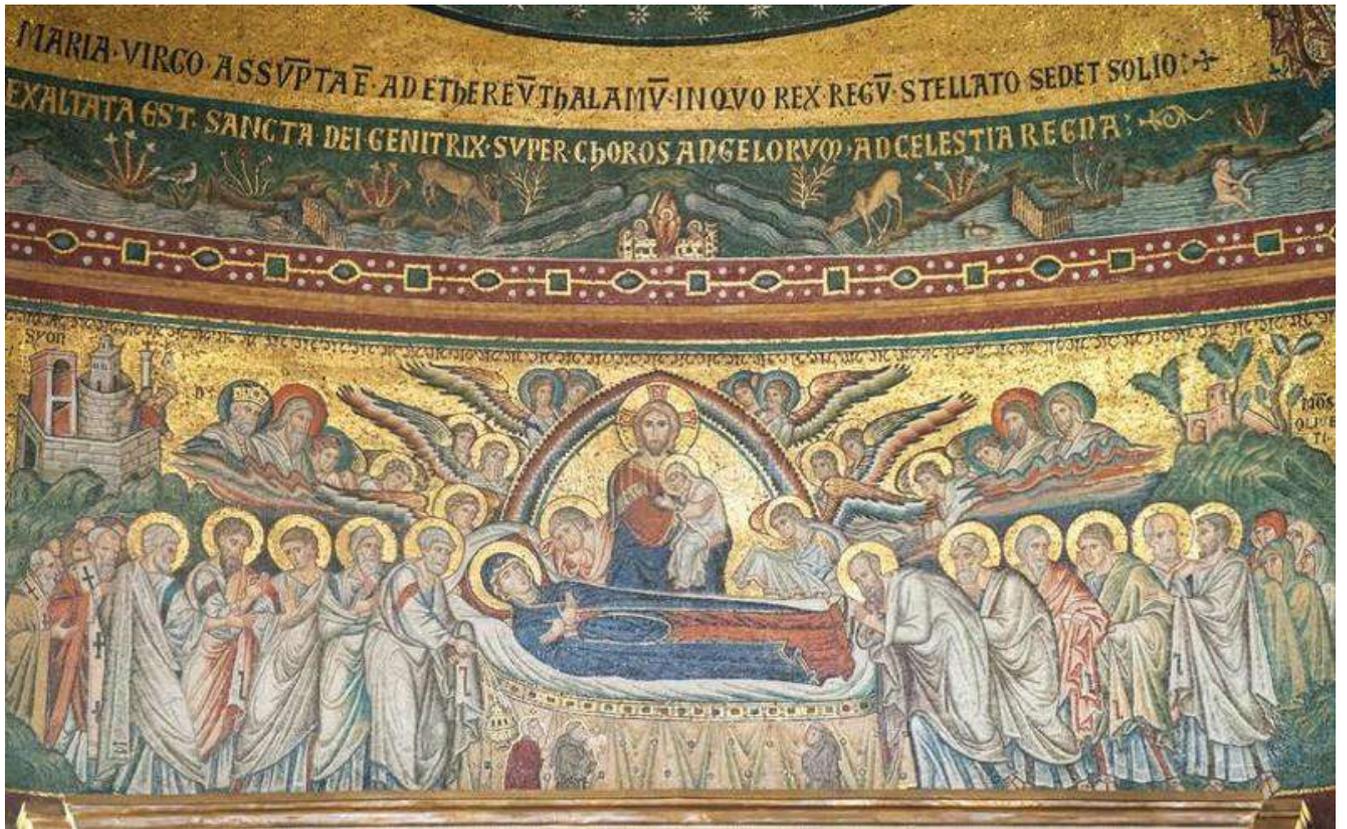


Рис.95. Якопо Торрити. Успение Богоматери, мозаика. Санта-Мария Маджоре, Рим, 1295-1296 гг.



Рис.96. Джакомо Гримальди. Рисунок донаторской мозаики надгробия Бонифация VIII в Сан-Пьетро (не сохранилась, выполнена в 1295-96 гг.), Ms. Barb. lat. 2733, с. 7v., нач. XVI в.



Рис.97. Филиппо Рузути (?). Богоматерь с Младенцем, мозаика. Композиции фасада Санта-Мария Маджоре, ок. 1297 г.



Рис.98. Римская школа. Богоматерь с Младенцем, мозаика. Фасад Санта-Мария ин Арачели, рубеж XIII-XIV вв.



Рис.99. Богоматерь с Младенцем на троне, фреска. Санта-Мария ин Космедин, Рим, XIII в.

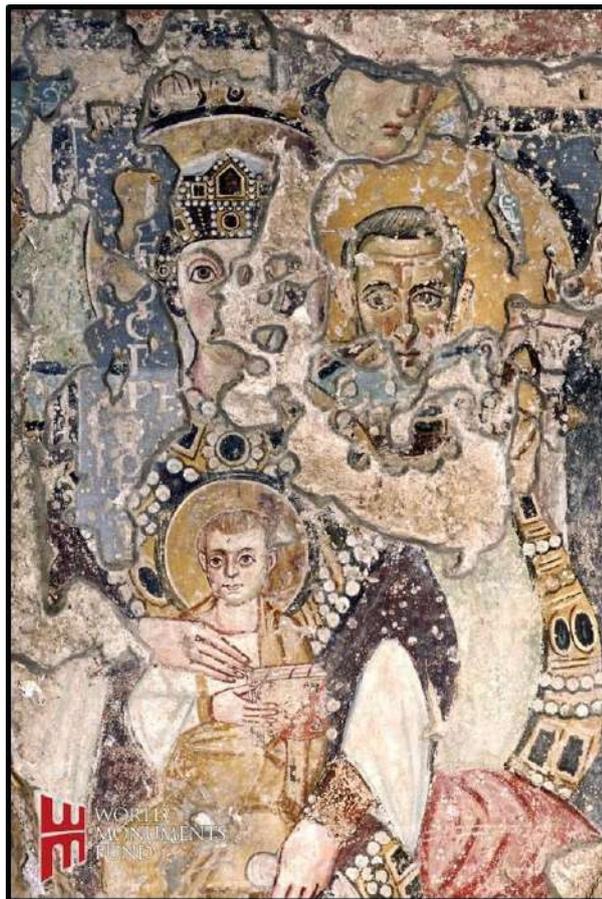


Рис.100. Богоматерь с Младенцем и предстоящими на троне (Maria Regina), фреска. Санта-Мария Антиква, Рим, VIII (?) в.



Рис.101. Богоматерь с Младенцем на троне в небесных силах, мозаика. Санта-Мария ин Домника, Рим, конец IX в.



Рис.102. Христос с предстоящими святыми, мозаика. Санти Косьма и Дамиано, Рим, VI в. (с позднейшими реставрационными вставками).



Рис.103. Спаситель на троне, с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом, триптих, дерево, темпера. Санта-Мария Нуова, Витербо. Начало XII в.

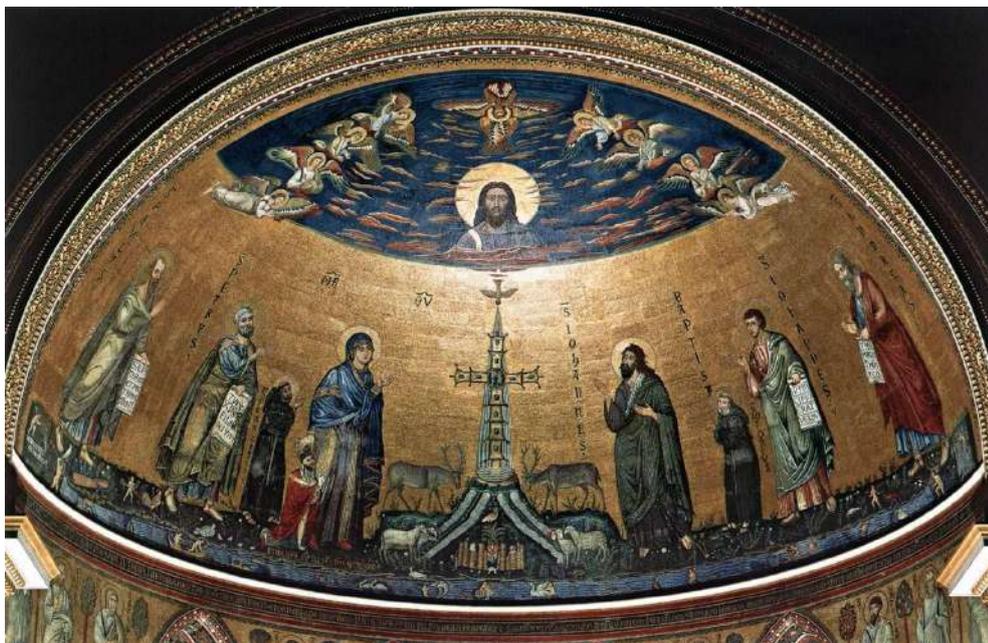


Рис.104. Якопо Торрити. Мозаичная композиция конхи апсиды Сан-Джованни ин Латерано, Рим, ок. 1291-х гг.



Рис.105.Пьетро Лоренцетти. Богоматерь с Младенцем и предстоящими Иоанном Крестителем и св. Франциском, фреска. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, 1330-е гг.



Рис.106.Деисус (Спаситель с предстоящими Богоматерью и Иоанном Крестителем), фреска. Санта Мария Антиква, Рим, ок. 620 г.

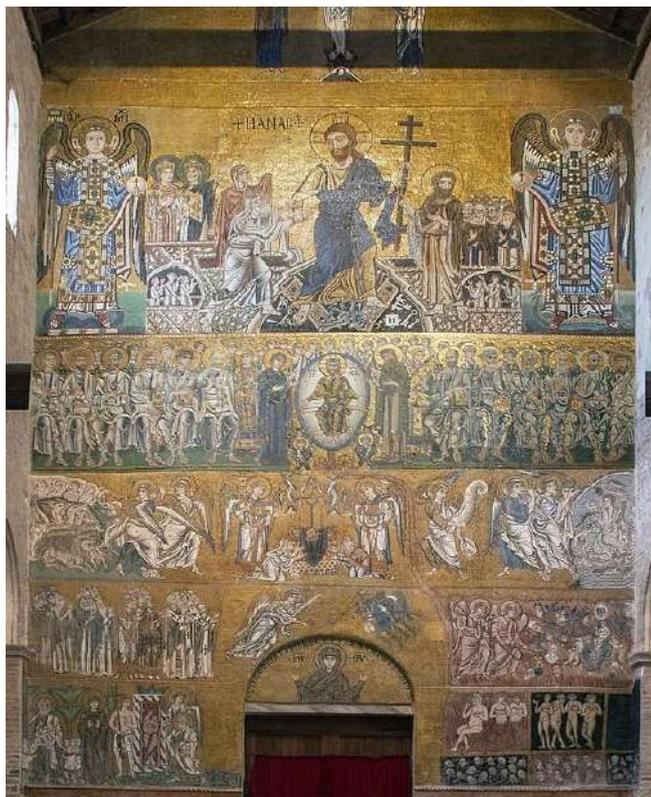


Рис.107.Страшный суд, мозаика. Санта-Мария Ассунта, Торчелло (Венеция).
XI-XII вв.



Рис.108.Страшный суд (центральная часть), фреска. Аббатство Мюстаире,
Граубюнден. Ок. 840 г.



Рис.109.Страшный суд, мозаика. Флорентийский баптистерий, первая половина XIII в. (?).



Рис.110.Богоматерь Агисоритисса, Заступница (Мадонна Сан-Систо, Мадонна дель Розарио), дерево, энкаустика. Церковь Санта-Мария дель Розарио, Рим. VI (?) в.



Рис.111.Богоматерь Агиосоритисса, Заступница (Мадонна Арачели), дерево, темпера. Санта-Мария ин Арачели, Рим, римский список XI-XII вв. (?) с ранневизантийского оригинала IV-V вв.



Рис.112.Христос с предстоящими святыми, мозаика. Санта-Прасседе, Рим. Конец IX в.

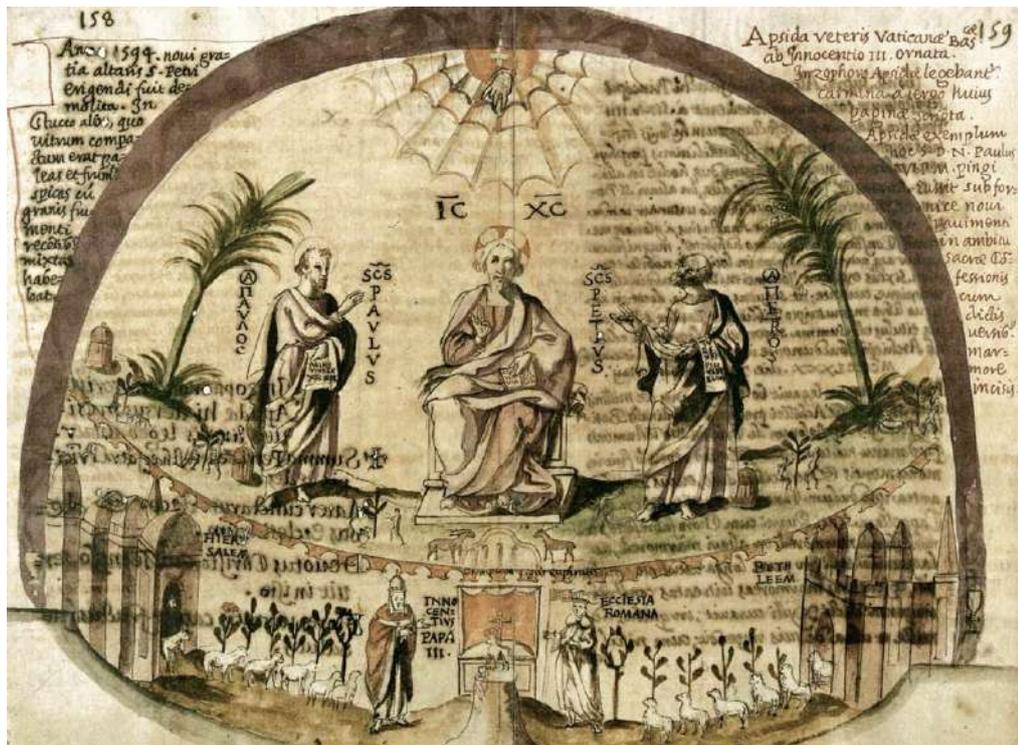


Рис.113. Джаккомо Гримальди. Композиция *Traditio Legis* в апсиде Сан-Пьетро (мозаика нач. XIII в.), рисунок, бумага, акварель, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 2733, fols. 158v-159r, нач. XVII в.

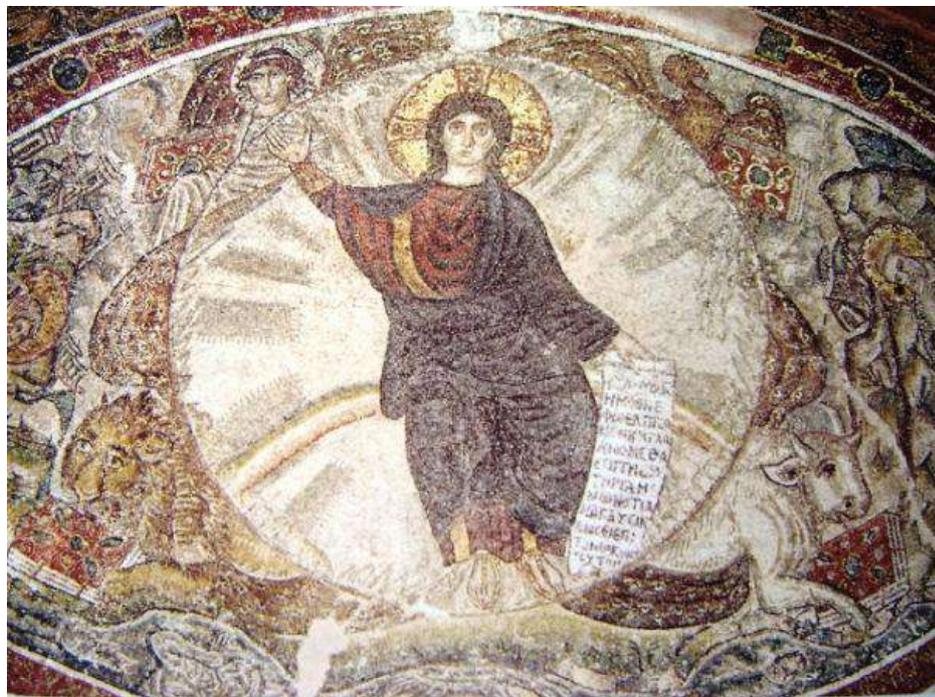


Рис.114. Спаситель во славе (*Majestas Domini*), мозаика. Церковь Оснос Давид, монастырь Латому, Фессалоники, Греция, конец V- нач. VI в.

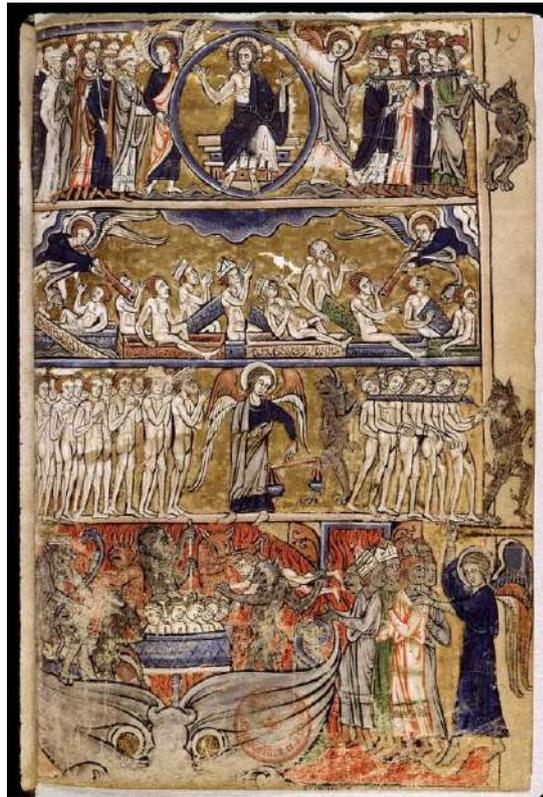


Рис.115.Страшный суд, миниатюра. Библия Сант-Женевьев (Psautier de Marguerite de Bourgogne), Paris, f. 19 v., 1273 г.



Рис.116.Страшный суд, дерево, темпера. Образ из церкви св. Григория Назианзина, Ватикан. Первая половина XII в.



Рис.117. Нерукотворный образ Христа, дерево, энкаустика, золотой и серебряный оклад. Капелла Санта-Санкторум, Рим, VI-VII (?) вв.

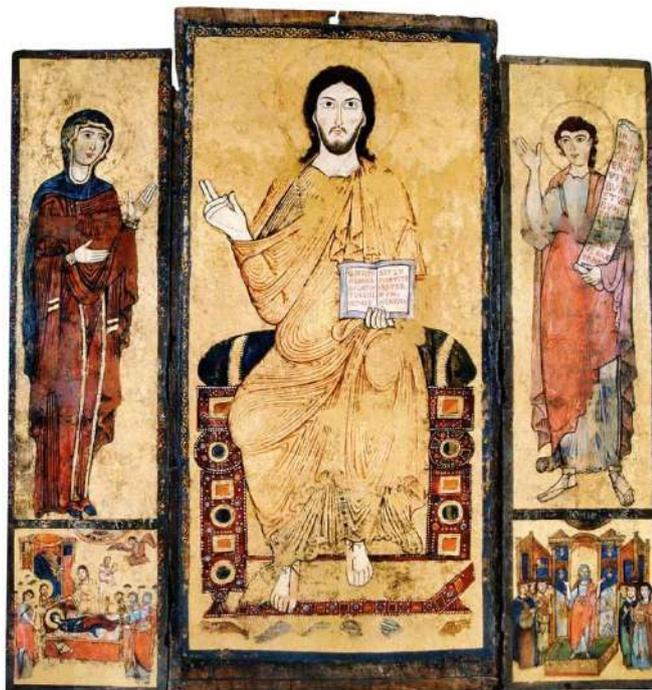


Рис.118. Спаситель на троне с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом, триптих, дерево, темпера, золочение. Церковь Сан-Лоренцо, Тиволи, первая половина XII в.

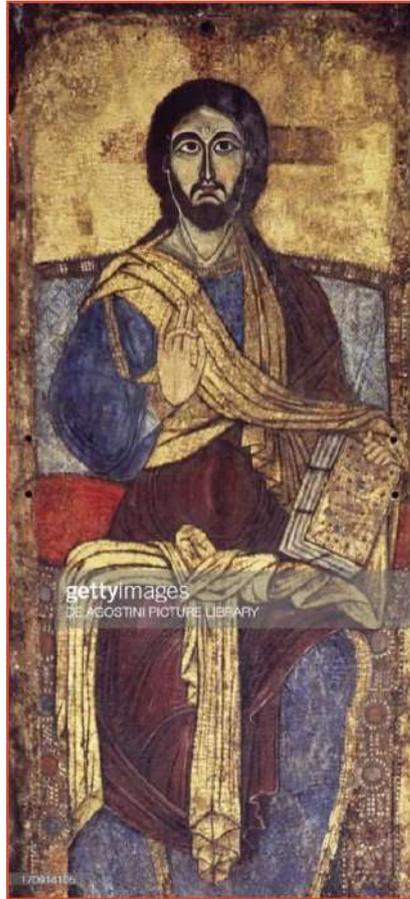


Рис.119. Спаситель на троне, дерево, темпера, золочение. Кафедральный собор в Сутри, первая половина XIII в.

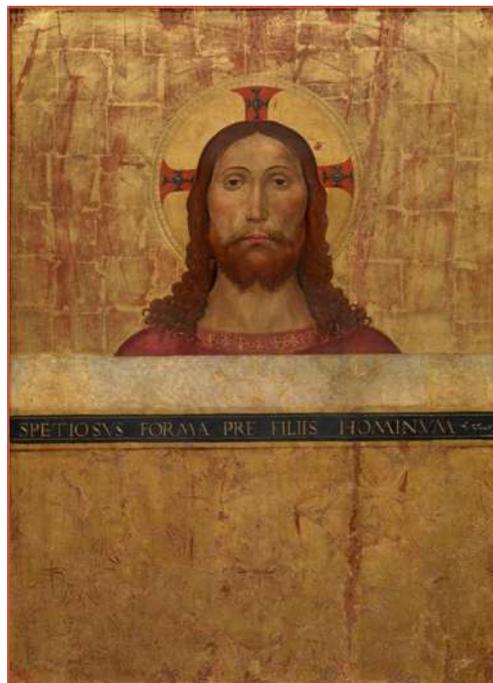


Рис.120. Антониаццо Романо. Спаситель (копия Нерукотворного образа), дерево, масло, золочение. Музей Прадо, Мадрид, ок. 1495 г.



Рис.121. Спаситель на троне, дерево, темпера, золочение. Церковь Сан-Бьяджо а Паломбара Сабина, Лацио, начало XIV в.



Рис.122. Мастер Магдалины. Богоматерь с Младенцем (фрагмент), дерево, темпера. Метрополитан Музей, Нью-Йорк, 1280 г.

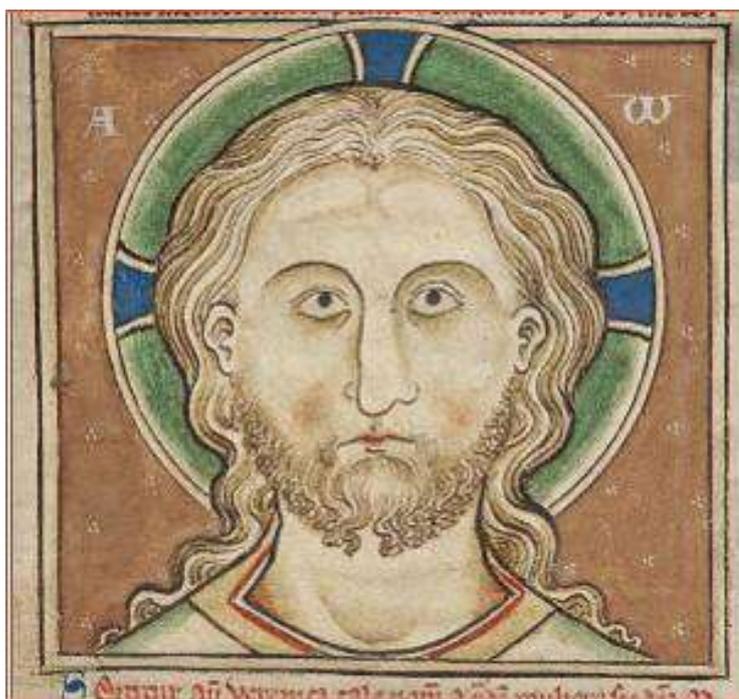


Рис.123. *Vera Icona*, миниатюра. Mathew Paris, *Cronica Majora*, Ms. 16 fol. 53v, Corpus Cristi College, Cambridge, ок. 1250 г.

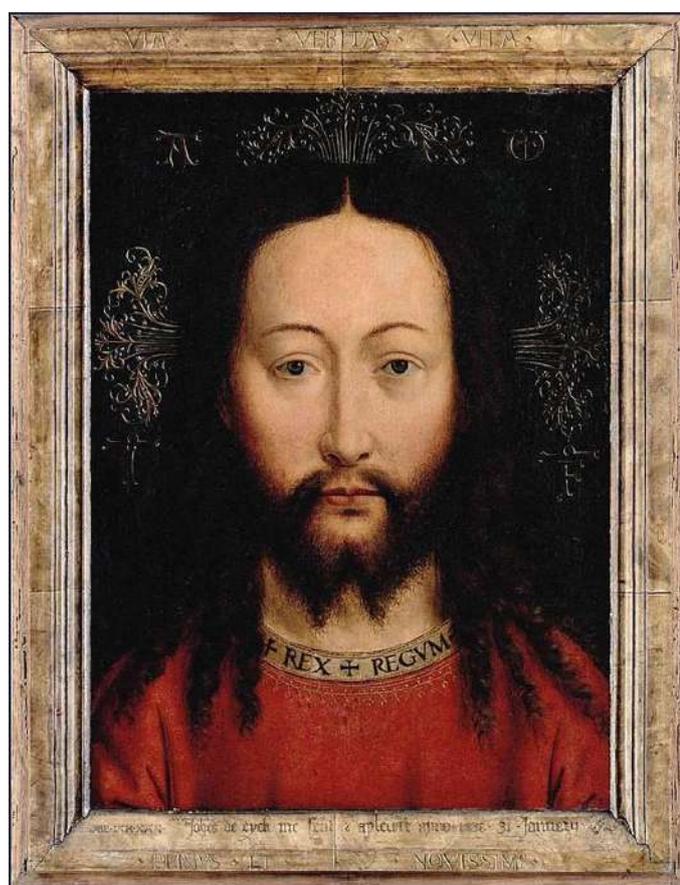


Рис.124. Мастерская Яна ван Эйка. *Vera Icona* или Истинный Лик Христа, дерево, масло. Художественная галерея, Берлин, ок. 1438.



Рис.125.Петрус Кристус. Христос в терновом венце, дерево, масло. Музей Метрополитен, Нью Йорк, США, ок. 1445 г.



Рис.126.Мастерская Ханса Мемлинга. Спаситель Мира, дерево, масло. Музей Метрополитен, Нью Йорк, США, 1480-1485 гг.

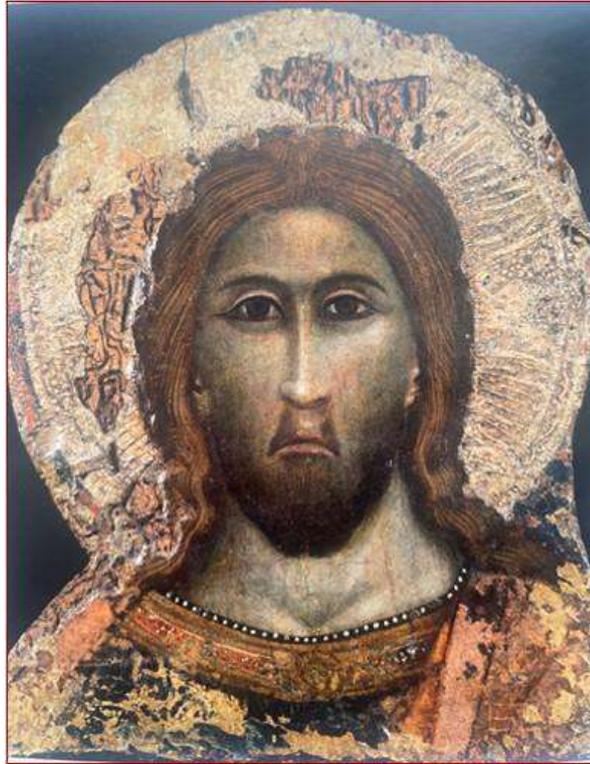


Рис.127. Римская школа. Спаситель, дерево, темпера. Музей Палаццо Венеция, Рим. Ок. 1300 г.



Рис.128. Римская школа. Богоматерь с Младенцем (Мадонна Альтиери), дерево, темпера, золочение. Частная коллекция, ок. 1300 г.



Рис.129. Джакомо Гримальди. Рисунок с мозаики «Навичелла» Джотто (нач. XIV в., атриум Сан-Пьетро, Рим), бумага, акварель. ВАН, Варб. Lat. 4410 f. 29, 1619 г.



Рис.130. Джотто. Полиптих Стефанески, дерево, темпера. Ватиканская пинакотека, второе десятилетие XIV в. (после 1313 г.).



Рис.131.Свод средокрестия транспета, общий вид. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи.



Рис.132.Мастер Парусов (Джотто и мастерская). Апофеоз св. Франциска, фреска. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, ок. 1320 г.

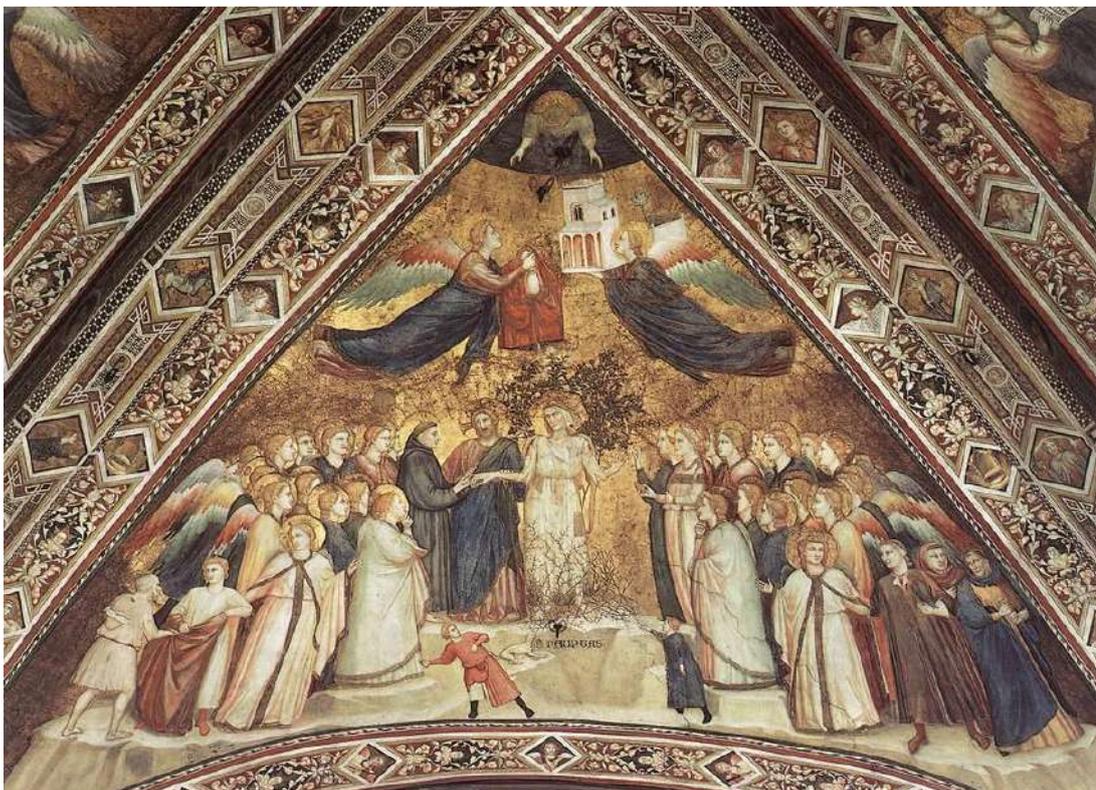


Рис.133. Мастер Парусов (Джотто и мастерская). Аллегория бедности, фреска. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, ок. 1320 г.



Рис.134. Мастер Парусов (Джотто и мастерская). Аллегория послушания, фреска. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, ок. 1320 г.



Рис.135. Мастер Парусов (Джотто и мастерская). Аллегория целомудрия, фреска. Нижняя церковь Сан-Франческо в Ассизи, ок. 1320 г.



Рис.136. Коллаж изображений фресковых композиций Аллегория правосудия в Капелле Скровеньи, Падуя (1302-1305 г.) и Апофеоз св. Франциска из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ок. 1320 г.).



Рис.137. Коллаж изображений фресковых композиций Св. Франциск отдает свои одежды в Капелле Барди, Санта-Кроче, Флоренция (ок. 1309 г.) и Аллегория целомудрия из Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (ок. 1320 г.).



Рис.138. Джотто. Аллегория глупости, фреска. Капелла Скровеньи, Падуя. Ок. 1302-1305 г.



Рис.139. Джотто. Спаситель на троне. Благовещение, фреска. Капелла Скровеньи, Падуя. Ок. 1302-1305 г.



Рис.140. Джотто. Брак в Кане Галилейской, фреска. Капелла Скровеньи, Падуя. Ок. 1302-1305.