

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

Автореферат

диссертации на соискательство ученой степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

Работа выполнена на секторе изобразительных искусств и архитектуры
Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского
учреждения «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения
Чечот Иван Дмитриевич

Официальные
оппоненты: **Свидерская Марина Ильинична,**
доктор искусствоведения,
ФГОУ ВПО «Московский государственный
университет имени М.В. Ломоносова»,
профессор кафедры истории и теории мировой
культуры философского факультета

Назарова Ольга Алексеевна,
кандидат искусствоведения,
ФГАОУ ВО «Научно-исследовательский
университет «Высшая школа экономики»,
доцент Школы исторических наук

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «**Российский государственный
гуманитарный университет**»

Защита состоится 4 апреля 2024 года в 14 часов на заседании диссертационного
совета 23.1.015.01, созданного на базе Федерального государственного
бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт
истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Российского
института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан « » _____ 2024 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Булатова Динара Айдаровна

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 Гиберти 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

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.

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-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, Анджиола 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

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.

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 Saggittarius 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.

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 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 литургики 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 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

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.

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

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.

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

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.

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.**

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.

Произведения, находящиеся в Риме:

- 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. Хрисогоном» из Сан-Кризогоно – 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. отличается усиливающейся склонностью 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

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

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

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.

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 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

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

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

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, 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, изобретенные 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 продолжает 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 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 традициях», 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Первая глава посвящена историографии творчества Пьетро Каваллини, материал представлен по хронологии и выстроен с учетом применения разнообразной исследовательской методики. Таким образом в первой главе рассматривается еще и меняющаяся со временем методология науки, оценивается зависимость полученных результатов от применяемых методов, определяется общая линия развития искусствоведческой мысли в отношении памятников Каваллини и искусства данного периода в целом. Несколько подразделов главы объединяют в себе группы исследователей со схожими подходами, работавших в определенный период времени. Обзор начинается с круга т.н. хроникеров (Л. Гиберти, Дж. Вазари, Ф. Бальденуччи¹⁸), стремившихся зафиксировать достижения художников недавнего прошлого для потомков и попросту прославить их в истории. Затем, с расширением возможностей для осмотра памятников в натуре, путешественники – любители искусства (Серу д'Ажинкур, Дж. Б. де Росси¹⁹) стараются описать увиденное и сделать это как можно более полно, объемно. Таким образом, первые сочинители трактатов дали потомкам обширные списки потенциальных атрибуций, требующих, однако, последующего внимательного критического рассмотрения и подтверждения.

В начале XX в. можно выделить два направления исследований и, соответственно, две основные группы мыслителей, подошедших к делу более профессионально. Это – первые систематизаторы и аналитики, заложившие основы искусствоведческой науки (Дж. Б. Кавальказелле и Дж. Кроуи, А. Вентури, Р. Ван Марль)²⁰, и эрудиты-практики, профессиональные оценщики произведений искусства – представители направления «знаточества» (например, Б. Бернсон, Ф. Дзери²¹), благодаря интуиции и эрудиции которых было сделано множество открытий, предложены новые атрибуции, созданы внушительные фототеки памятников, послужившие опорным материалом для исследователей последующих поколений. В эти периоды, когда наука об искусстве еще только

¹⁸ 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, sisiano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione. Torino: Stamperia Reale. 1768.

¹⁹ 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. Prato, [s.n.], 1828. De Rossi G.B. Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese de Roma anteriori a secolo XV. Rome, [s.n.], 1872-1896.

²⁰ 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. Venturi A. Storia dell'arte Italiana. Milano: Hoepli, 1907.

²¹ Berenson B. The study and criticism of Italian art. London: George Bell and sons, 1901. Главные публикации Ф.Дзери, выходявшие с 1948 г. до его кончины, были собраны в 5-томном издании Zeri F. Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia centrale e meridionale dal Trecento al primo Cinquecento. Torino: Allemandi, 1992.

зарождалась, мы еще не вполне можем говорить и о ее методах, однако, различные подходы, применяемые перечисленными авторами, давали свои ценные плоды.

Небольшая часть главы представляет собой историко-теоретическую реконструкцию и посвящена размышлениям о том, почему крупные ученые начала-первой половины XX в. (Аби Варбург, Генрих Вельфлин, Эрвин Панофский), заложившие основы профессионального искусствознания и разработавшие его основные методы, обошли своим вниманием творчество Пьетро Каваллини и не рассматривали его в качестве объекта своих практических исследовательских опытов. «Анти-историография» Каваллини – своего рода попытка гипотетической рефлексии на тему того, каким образом можно было бы применить их методику и к каким результатам это могло бы привести.

Следующий раздел главы 1 описывает то, как с развитием научного знания и его методологического аппарата ученые середины – третьей четверти XX в. (П. Гетерингтон, Г. Маттиэ, Дж. Уайт²²), опираясь на данные ставших уже традиционными формально-стилистического, иконографического, иконологического анализа, представили миру свои высококвалифицированные исследования в виде объемных монографий. Помимо перечисленных методов, ставших опорными в науке, в их трудах присутствует также и стремление погрузиться в культурно-исторический контекст, дать оценку родственным произведениям искусства в системе взаимных влияний, выделить некоторые общие тенденции времени и места создания памятника. В итоге, результаты их изысканий выглядят более объемно и внушительно, чем разработки предыдущих периодов, главным образом еще и потому, что начинаются с подробной историографии затрагиваемой темы.

В последней трети XX в. в научный оборот входит широкое применение методов из смежных дисциплин, набирают вес данные технико-технологической экспертизы, которая становится важнейшей частью комплексной искусствоведческой оценки. Деятельность таких ученых как Д. Кинни²³, ориентировавшейся на семиотический подход, М. Аронберг Лавин²⁴, затрагивавшей влияние литургии на пространственную организацию декора храма, Дж. Гарднера²⁵, изучавшего институт патроната, а также реставраторов Карло и Донателлы Джантомасси и Бруно Дзанарди²⁶ с обновленными технико-технологическими данными, привнесла в научный дискурс многоплановость и вариативность подходов, каждый из которых приводил к различным выводам в

²² Hetherington P. Pietro Cavallini, a study in the art of late medieval Rome. London: The Saggiattarius press, 1974. Matthiae G. Pietro Cavallini. Roma: De Luca, 1973. White J. Art and architecture in Italy 1250-1400. London: Yale university press, 1993.

²³ Kinney D. The Apse Mosaic of S. Maria in Trastevere // Reading Medieval Images. University of Michigan, 2002. P. 19-26.

²⁴ Aronberg Lavin M. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. Chicago: University of Chicago Press, 1990. Aronberg Lavin M. 'Avant-Garde' in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere // Artibus et Historiae. 2016. № 73. P. 9-54.

²⁵ Gardner J. The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198-1304. München: Hirmer, 2013.

²⁶ Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2000.

зависимости от поставленных задач и применяемых методов. Два соответствующих подраздела главы 1 подробно освещают все эти вопросы.

В отдельной части анализируются и последние вышедшие на Западе крупные монографии по творчеству Каваллини (П. Леоне де Кастриса, А. Парронки, А. Томеи). Обширный методологический аппарат, развернутая историография, итоги недавних архивных изысканий, а также качественный иллюстративный материал, позволивший рассматривать монументальные памятники на фото с максимальным приближением – вот то, чем пополнилась история изучения феномена Каваллини благодаря этим авторам и их работам.

Новейшее время – XXI в. – в корне меняет научную парадигму: исследователи стараются уходить от потенциально неразрешимых вопросов, в частности атрибуционных, и фокусироваться на контекстуальности искусства, общих культурно-исторических изменениях и различных гранях творческого процесса. Проходят крупные выставки и появляются масштабные проекты (*Arnolfo's Moment, Giotto e il Trecento*²⁷), изначально направленные на изучение творчества одного мастера, однако объединяющие всех крупных творцов эпохи, и затрагивающие проблемы, касающиеся самых разных аспектов культуры и искусства данного периода. В предпоследнем разделе первой главы проводится обзор актуальных направлений исследования, разработанных на Западе уже нашими современниками.

В финальной части главы 1 дается характеристика отечественных публикаций и приводятся точки зрения крупных советских ученых, Б.Р. Виппера, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, посвятивших страницы своих книг художнику Каваллини.

Таким образом, первая глава диссертационной работы представляет собой самый полный на сегодняшний день историографический обзор изучения творчества Пьетро Каваллини, и, в то же самое время, развернутую картину истории развития искусствоведческой науки – от ее первых, протонаучных шагов, до сложной системы знаний, располагающей обширным методологическим аппаратом и большими возможностями для изучения памятников Проторенессанса.

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, описываемому в отдельном подразделе, 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. Новаторство мастера в мозаичной технике ярче всего проявилось при создании мариологического цикла из шести повествовательных композиций и одной вотивной, созданного в римской

²⁷ 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. 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.

базилике Санта-Мария ин Трастевере, где Каваллини использует самые тонкие и изысканные приемы работы с материалом, причем делает это, согласно заключению реставраторов²⁸, практически единолично.

Фресковая живопись в исполнении художника, лучше всего доступная для изучения на примере сцены «Страшный суд» в Санта-Чечилия ин Трастевере, также обладает самыми высокими техническими характеристиками, что заметно и в выбранной схеме композиции, и в приемах светотеневой моделировки, и в самом способе нанесения росписи, о чем подробно рассказывается в соответствующем подразделе главы.

Также в этой части исследования уделяется внимание деятельности Каваллини в Неаполе. Поскольку приписываемые художнику произведения относятся к позднему периоду творчества мастера, с уже претерпевшей изменения, а также отмеченной привлечением широкого круга помощников манерой, освещение неаполитанских атрибуций является проблемным местом даже для западного искусствознания. Российская наука не касалась этих вопросов вовсе. В соответствующем подразделе главы 2 приводятся различные гипотезы, касающиеся авторства монументальных произведений церковью Неаполя, выносятся собственные оценки, основанные, в первую очередь, на сравнительном формально-стилистическом анализе фресок Неаполя и Рима. Так, на наш взгляд, помимо фрескового комплекса в Санта-Мария Доннареджина Веккиа, большей частью выполненного силами учеников под руководством самого мастера, руке Каваллини в Неаполе ничего не принадлежит.

В этой же, второй главе диссертационного 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. Как подробно описано в исследованиях рубежа XX-XXI вв. (например, Д. Купера и Дж. Робсон, Б. Дзанарди, М. Аронберг Лавин, о. Герхарда Руфа и др.)²⁹, до своего материального воплощения программа декора храма разрабатывалась под руководством патрона-заказчика и при помощи идеолога или автора концепции – чаще всего лица духовного сана. В иконографии следовало отразить сложный комплекс идей, предназначенных для уяснения прихожанами разного уровня образования, и отдать в ней дань месту размещения декора, объекту поклонения, политическим предпочтениям церковной элиты, актуальной богословской догматике и т. д., поэтому в разработке программы было необходимо задействовать специалиста-дидактика из клерикальной среды. Затем велась техническая подготовка с участием художника-проектировщика или руководителя площадки: создавались композиционные схемы отдельных панно, размещаемых на стенах по выбранному принципу (в системе параллелей, ленточному и другим), делались эскизы, наброски и шаблоны, необходимые для

²⁸ Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi. Todi: Ediert, 1996. P. 147-155.

²⁹ О процессе строительства см. Cooper D., Robson J. The making of Assisi. London: Yale University Press, 2013. Об иконологии см. Ruf G. Gli affreschi della Basilica superiore di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013.

слаженной и быстрой работы. Артель живописцев под руководством главного мастера (*capo maestro*) выполняла росписи, распределяя функции в зависимости от уровня подготовки и «специализации». Так, более опытным художникам отдавались самые сложные части панно (лики, руки), но также в команде были и живописцы, изображавшие исключительно архитектурные элементы, фоны либо орнаменты³⁰. Как выяснилось в процессе реставрационных работ (и тем самым подтвердились гипотезы, относящиеся еще к середине прошлого века³¹), в базилике Сан-Франческо таких артелей, как и главных мастеров, было несколько. Данное положение, вкупе с осознанием существенного влияния на декоративную программу храма заказчика и идеолога, позволило пошатнуть господствующую в зарубежном, в особенности итальянском искусствознании, идею об единоличном авторе цикла жития св. Франциска – Джотто. Больше сомнений стало и в том, что Джотто был тем самым загадочным Мастером Исаака, открывшим новую страницу итальянской монументальной живописи. Об уязвимости данной гипотезы заявляли и ранее авторитетные искусствоведы из англо-американской среды (Р. Оффнер, А. Смарт, Дж. Уайт) и некоторые итальянские ученые (М. Майсс, Ф. Дзери, А.М. Романини)³². Рассуждение об участии Джотто в создании циклов Верхней и Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи и в целом о месте его личности в истории итальянского искусства, начатое в разделе 7 главы 2, будет продолжено далее, в главе 4, в рамках дискуссии о роли различных традиций и школ в сложении нового художественного языка эпохи Проторенессанса.

Третья глава посвящена иконографии как смысловому ядру произведений Пьетро Каваллини. Для наглядности и с целью выявления некоторых общих тенденций изучаемый материал был разделен на две группы: мариологических и христологических образов. Несмотря на то, что Каваллини – мастер, принадлежащий своему времени и действующий в рамках традиции, он дает оригинальное, совершенно новое авторское прочтение образа Девы Марии и Спасителя. Обращаясь то к византийскому, то к раннехристианскому, то к готическому искусству, черпая вдохновение из всех этих источников, а иногда прямо заимствуя схемы и иконографические модули, художник каждый раз представляет что-то своё, уникальное, подчиненное его собственным творческим задачам.

Для создания декоративной программы мозаичного цикла в римской церкви Санта-Мария ин Трастевере, Каваллини задействует обширный смысловой инструментарий: так, устойчивые композиционные схемы, взятые из византийской традиции, обогащаются у него иконографическими элементами нового готического искусства, доступ к которому был возможен благодаря

³⁰ Подробно об идейной и технической работе над проектами конца XIII в. см. в работе Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2000. P. 39-83.

³¹ Об этом см. Meiss M. Tintori L. The painting of the life of St. Francis in Assisi. New York: New York University Press, 1962.

³² Помимо перечисленных западных ученых, отрицавших идентификацию Мастера Исаака с Джотто, этой же точки зрения придерживался и Б.Р. Виппер, о чем подробнее см. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс. Т.1. М: Искусство, 1977. С. 61-65.

сотрудничеству с кардиналами французского происхождения, имевшими в своих коллекциях предметы малой пластики, церковную утварь и манускрипты, оформленные в готическом стиле. Еще одним, мало изученным аспектом художественного влияния, на который, однако, и ранее обращали внимание некоторые ученые³³, могло быть наследие болонской школы иллюминаторов, создававших множество церковных книг различного назначения (Библий, Псалтирей, литургических сочинений и др.) в последней четверти XIII – первой четверти XIV в. Отдельные редкие элементы иконографии, присутствующие в их манускриптах, были обнаружены в мариологическом цикле в Санта-Мария ин Трастевере. Наконец, третьим и главным фактором, воздействовавшим на Каваллини при создании программы, стало активное участие заказчика, кардинала Якопо Стефанески, который сочинил для каждого из выполненных художником панно стихотворные подписи, связывающие одну сцену другой и все их вместе с главной мозаикой XII в. в конхе апсиды. В результате творческого союза мастера-творца и его соавтора-богослова в древней марианской церкви на римском паломническом пути, накануне Юбилейного, 1300 года, был воплощен во всем великолепии мозаичной техники живописный гимн, прославляющий Богородицу и Римскую церковь.

К далекой римской традиции обращается Каваллини и в образах Девы Марии в сцене Страшного суда в Санта-Чечилия ин Трастевере, а также в апсидальной фреске «Христос с предстоящими» из Сан-Джорджо ин Велабро – в обеих композициях с различными, отнюдь не случайными вариациями, изображая Богородицу-заступницу или *Madonna-Advocata*, как Её называли в Риме. Об этом рассказывается в третьем разделе главы 3, завершающем обзор мариологических образов Каваллини, тогда как раздел 2 посвящен изучению схемы композиции «Богородица с предстоящими святыми», выполненной в мозаичной технике в панно из церкви Сан-Кризогоно и в двух фресковых фрагментах декора базилики Санта-Мария ин Арачели – надгробии кардинала д'Акваспарта и капелле Сан-Паскуале де Байлон.

Образ Спасителя-Судии в центральной части большой фрески Страшный суд из Санта-Чечилия ин Трастевере в трактовке римского художника обогащается страстными коннотациями, не свойственными византийской традиции, а проявляющимися несколько ранее в северном готическом искусстве. Изображение раны на теле Иисуса определенно связано с актуализированной во Франции (и у готицизирующих художников Италии, например, в ватиканской иконе «Страшный суд»³⁴) темой восстания от гроба и

³³ Jacoff M. The Bible of Charles V and related works: Bologna, Byzantium and the West in the late 13th century / Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. A cura di Hans Belting. Bologna, 1982. P.163-172. 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. / a cura di A.M. Romanini. Galatina: Congedo Editore 1981. P. 41-49.

³⁴ Икона «Страшный суд», дерево, темпера. Из церкви св. Григория Назианзина, Ватикан. Первая половина XII в.

наделения образа Спасителя элементами Триумфатора (или *Cristus Victor*)³⁵. Это – явное иконографическое новшество для итальянской монументальной живописи данного времени, пришедшее с севера, равно как и наделение апостолов личностными «портретными» характеристиками и указание на их имена с помощью не только подписей, но и изображения атрибутов их казни (меча у Павла, топора у Фаддея, креста у Петра, кубка с ядом у Иоанна Богослова и т.д.).

Знакомая Риму иконографическая схема «Христос с предстоящими святыми», традиционно размещаемая в конхах апсид, у Каваллини также претерпевает определенные трансформации, связанные, в первую очередь с заказчиком произведения (Пьетро Перегрессо, или, по другой версии Якопо Стефанески) и с местом нахождения фрески – церкви Сан-Джорджо ин Велабро в греческом районе Рима. Четвертый раздел третьей главы, в котором рассматривается ее оригинальная иконография, отсылающая также и к типу *Traditio legis* (или «Передача закона») освещает различные теории относительно сложной семантики данной фресковой композиции.

Еще более новаторским предстает у Каваллини образ Христа в оглавной иконе из Кампосанто Тевтонико. Вопреки господствующей в западном искусствознании гипотезе, говорящей о том, что эта икона является сохранившимся фрагментом когда-то большого поясного или тронного образа Пантократора (гипотезе, отметим, вполне правдоподобной, поскольку для римской традиции характерны как множественные списки чудотворного Латеранского Спаса или Ахеропиты из Санкта-Санкторум, так и практика бытования редуцированных икон), мы полагаем, что Пьетро Каваллини является первым западным художником, воплотившим на доске образ *Veronica* или *Vera Icona* – нерукотворного отпечатка Святого Лица на плате, культ которого в Риме достигает апогея к концу XIII в. В заключительном разделе главы 3 подробно аргументирована эта мысль, приводятся различные исторические факты, дается ссылка на архивные записи, обрисовывается культурный контекст времени, проводится формально-стилистический и иконографический анализ памятника.

Четвертая глава обращена к теоретическим аспектам исследования. В ней дается попытка внести терминологическую ясность, прежде всего, в понятийные вопросы, а также уточнить периодизацию искусства Возрождения. В первой части главы предлагается рассмотреть историю бытования термина «Проторенессанс», а также обосновать актуальность и правомерность его использования в западной и российской науке. В завершении определяются корректные и более точные, на наш взгляд, хронологические рамки Проторенессанса, предложенные еще В.Н. Лазаревым: эта эпоха, начавшись в последней четверти XIII в., заканчивается в 1320-х гг. и должна быть отделена

³⁵ Подробнее см. 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.

от последующего периода, длящегося до начала XV столетия и названного Лазаревым «искусством треченто»³⁶.

Далее, в следующем подразделе главы, отталкиваясь от того, что обсуждение «проблемы Каваллини» невозможно в отрыве от «проблемы Джотто», самого крупного художника этого периода и главного «антагониста» римского мастера с исследовательской точки зрения, проводится обзор некоторых важных аспектов последних публикаций касательно творчества Джотто и различных граней их соприкосновения с творчеством с Пьетро Каваллини. Мы снова обращаемся к вопросам авторства живописных циклов в базилике Сан-Франческо в Ассизи, уделяя особое внимание житийному циклу св. Франциска из Верхней церкви, а также полемике вокруг росписей капелл в Нижней церкви. Затем в работе отмечается, что изучение творчества Джотто в XXI в. в целом отражает новую исследовательскую парадигму, в которой ученые с одной стороны избегают уточнения спорных атрибуций (в случае Джотто, однако, по причине того, что считают этот вопрос окончательно решенным, а атрибуции установленными), а с другой – пытаются рассмотреть известные памятники с разных точек зрения, создавая тем самым более объемное и многогранное видение их смыслового наполнения. Так, в трех монографиях, посвященных ансамблю Капеллы дель Арена, вышедших практически одновременно в 2008 г., их авторы пытаются определить суть замысла художника, отталкиваясь от архитектурного проекта, личности заказчика, культурно-исторического фона Падуи начала XIV в. и так далее. Во втором подразделе главы 4 уделяется внимание и обзору этих публикаций.

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. Продолжая и дополняя теоретико-исторические традиции англо-американского и отечественного искусствознания первой половины XX в., автор настоящей диссертационной работы предлагает считать город Рим главным и определяющим художественным центром в деятельности школ и мастеров конца XIII – начала XIV вв., а римскую школу (в которой центральное место занимает, безусловно, Пьетро Каваллини) – повлиявшей самым решительным образом на сложение нового ренессансного искусства и сыгравшей в этом процессе ключевую роль.

В **заключении** суммируются итоги исследования по каждой из четырех глав, делаются общие выводы об истории изучения творчества Каваллини, о постепенном изменении 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

³⁶ Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 1: Искусство Проторенессанса. М: АН СССР, 1956. С. 6-8, 11-17. Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. Т. 2: Искусство Треченто. М: АН СССР, 1956. С. 5-10.

памятников с различных углов обзора с привлечением новых методов и данных, в целях создания как можно более объемной картины.

Основные выводы и итоги работы.

1. Обширный историографический материал в отношении творчества Каваллини позволил выявить методологические изменения в процессе изучения итальянского искусства рубежа XIII-XIV в. в целом. Соотнесение результатов исследования с избираемыми методами в разные временные периоды развития теории искусствоведческой науки позволяет проследить развитие её методологии на протяжении нескольких столетий – от эпохи Возрождения до наших дней. Также, изменения в подходах к исследованию приводят и к постепенной трансформации самой научной парадигмы, переходу от обсуждения некоторых частных вопросов, зачастую потенциально неразрешимых, к общим.

2. Комплексный анализ авторской манеры художника в приписываемых ему памятниках, выявление и оценка его новаторских технических приемов в реализации творческого замысла, приводят к утверждению принципиально важного значения изобретенных им подходов в технике мозаики и фрески для развития монументальной живописи в целом – сначала в период деятельности Каваллини, а затем и далее в эпоху Возрождения.

3. Новизна и оригинальность иконографии Каваллини, выявленная и определенная в созданных им мариологических и христологических образах, дает возможность признать его ведущую роль в разработке новых схем и композиций христианского искусства Проторенессанса.

4. По итогам изучения истории сложения и бытования термина «Проторенессанс», устанавливается его текущая актуальность и вновь фиксируются хронологические рамки в периодизации искусства Возрождения.

5. В результате комплексного анализа представленного в работе материала по отношению к творчеству Каваллини и рассмотрения его в более широком масштабе – всего искусства данного периода, делается перестановка традиционных акцентов в оценке значения римской и флорентийской школы для его развития. Постулируется значительный и определяющий вклад Пьетро Каваллини и римских мастеров в зарождение и становление нового художественного языка.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Голубева И.В. Методика музейной атрибуции: из практики изучения памятника итальянского Возрождения в собрании Музея христианской культуры // **Общество. Среда. Развитие.** – 2023. – №4. – С. 111-117. [0,5 а.л.]³⁷
2. 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. [0,75 а.л.]
3. 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. **Scopus.** [0,5 а.л.]
4. Голубева И.В. Проблемы изучения творчества Пьетро Каваллини в зарубежном искусствознании первой половины XX века // **Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 65. Проблемы развития зарубежного искусства.** – 2023. – С. 92-102. [0,5 а.л.]
5. 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. [0,75 а.л.]
6. 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. [1 а.л.]
7. Голубева И.В. Спорные атрибуции монументальных произведений Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Арачели: историографический аспект // **Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 57. Проблемы развития зарубежного искусства.** – 2021. – С. 45-60. [0,5 а.л.]
8. 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 2018 г.) / Санкт-Петербургская академия художеств. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургской академии художеств, 2021. – С. 3-12. [0,5 а.л.]
9. 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. Вып. 53. Проблемы развития зарубежного искусства / Институт имени И.Е. Репина.** – 2020. – С. 42-52. [0,5 а.л.]

³⁷ Жирным шрифтом выделены рецензируемые научные издания, рекомендованные ВАК РФ.

10. 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. [1 а.л.]