

УДК 7.034(450)3

DOI: 10.24412/2686-7443-2023-2-17-30

Голубева Ирина Валерьевна, искусствовед, член АИС. Соискатель степени кандидата искусствоведения, сектор теории и истории изобразительного искусства и архитектуры, Российский институт истории искусств. Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, 190000. igolubeva@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-0983-1292

Golubeva, Irina Valerievna art historian, AIS member. Ph.D. candidate, sector of theory and history of fine arts and architecture, Russian Institute of Art History. 5 Isaakiyevskaya square, 190000 St. Petersburg, Russian Federation. igolubeva@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-0983-1292

ДЖОТТО В ЛИЦАХ: МАСТЕР ИСААКА, МАСТЕР СВ. ФРАНЦИСКА, МАСТЕР ПАРУСОВ. К ПРОБЛЕМЕ АТРИБУЦИЙ ФРЕСКОВЫХ ЦИКЛОВ БАЗИЛИКИ САН-ФРАНЧЕСКО В АССИЗИ

THE FACES OF GIOTTO: THE ISAAC MASTER, THE ST. FRANCIS' CYCLE MASTER, MASTER OF THE VELE. THE ATTRIBUTION PROBLEM OF FRESCO CYCLES IN THE BASILICA OF SAINT FRANCIS IN ASSISI

Аннотация. Полемика вокруг атрибуций фресковых циклов базилики Сан-Франческо в Ассизи на протяжении столетий была и остается краеугольным краем спора о первенстве мастеров и школ Проторенессанса в проведении новаторских тенденций монументальной живописи. В рамках этой проблемы широко обсуждается и генезис стиля одного из самых крупных мастеров треченто — Джотто ди Бондоне. Откуда художник начал свой творческий путь, где были сделаны им первые открытия, самостоятельно или под руководством более опытных художников — Ассизи до сих пор является потенциальным хранилищем ответов на эти вопросы. В разное время Джотто ассоциировали с личностями различных мастеров (либо их групп, объединенных под общим именем), работавших в Сан-Франческо: с Мастером Исаака и Мастером св. Франциска из Верхней церкви, затем — живописцами, осуществившим роспись капелл св. Магдалины и св. Николая, а также с автором фресковых историй о детстве Христа в трансепте Нижней церкви, и, наконец, с самым загадочным мастером, создателем ключевой композиции базилики — Апофеоза св. Франциска, также известным как Мастер Парусов. Каждая из этих версий имела как своих сторонников, так и противников. Главной целью настоящей статьи было показать, что даже такие достаточно изученные пласты в истории искусства могут до сих пор оставаться актуальными и быть представлены в ином ракурсе. Для решения этой задачи автором производится историографический обзор развития научной мысли относительно приписываемых Джотто фресковых циклов в Сан-Франческо в Ассизи, предлагается собственная аргументация, обозначаются перспективы дальнейших исследований.

Ключевые слова: Джотто, базилика Сан-Франческо в Ассизи, Мастер Исаака. Мастер цикла св. Франциска, Мастер Парусов.

Abstract. The controversy surrounding the attributions of the fresco cycles in the Basilica of San Francesco in Assisi has been and remains the cornerstone of the dispute about the primacy of the masters and schools of the Proto-Renaissance in carrying out innovative trends in monumental painting. One aspect of this problem concerns the stylistic genesis of one of the greatest trecento masters – Giotto di Bondone. Where did the artist begin his artistic way, where did he make his first discoveries, whether he did it independently or under the guidance of more experienced artists: Assisi is still a potential repository of answers to these questions. At different times, Giotto was associated with the personalities of various masters (or groups of them, united under one name) who worked in San Francesco: with the Master of Isaac and the Master of St. Francis from the Upper Church, then by the painters who decorated the chapels of St. Magdalene and St. Nicholas, as well as with the author of the fresco stories about the childhood of Christ in the transept of the Lower Church, and, finally, with the most mysterious master, the creator of the key composition of the basilica – the Apotheosis of St. Francis, also known as the Master of The Vele (the crossing vault). Each of these versions had both its supporters and opponents. The main goal of this article was to show that even such sufficiently studied parts in the history of art can still remain relevant and can be presented from a different perspective. For sake of this aims the author provides a historiographical review of the development of scientific thought regarding the fresco cycles attributed to Giotto in San Francesco in Assisi, offers his own argumentation and outlines prospects for further research.

Keywords: Giotto, Basilica of St. Francis in Assisi, Master of Isaac, Master of the cycle of St. Francis, Master of The Vele.

Введение

Имя Джотто для итальянского искусства значит больше, чем имя любого другого художника. Традиционно считается, что благодаря Джотто в Италии началось Возрождение, хотя есть ученые, не разделяющие данную точку зрения¹. Представляется возможным в свою очередь подвергнуть сомнению этот устоявшийся постулат, но не с позиции отрицания первенства Джотто, а исходя из необходимости более широкого, многоаспектного взгляда на природу творческого феномена этого мастера и с осознанием того, что изучение памятников Проторенессанса во многом складывается из разного рода «проблем»,

связанных со спецификой этого относительно недолгого, но очень насыщенного периода в истории итальянского искусства.

В структуре исследований, посвященных творчеству Джотто, можно выделить три основных, связанных между собой направления: 1) атрибуция, 2) хронология и периодизация, 3) генезис и эволюция стиля. Из них наибольший интерес представляет последнее — поиск истоков индивидуального стиля Джотто, определение места его становления как мастера и наблюдение за последующей кристаллизацией индивидуальных авторских черт. Среди предполагаемых «мест», где Джотто проходил обучение и сформировался как самостоя-

тельный художник, назывались «мастерская Чимабуэ»², «работы в Риме» в самом общем смысле³ и базилика Сан-Франческо в Ассизи, к декорации которой мы и обратимся далее, считая именно её ключевым памятником в историографии Джотто. Прежде чем приступить к аналитическому обзору, необходимо особо отметить, что аргументы, подтверждающие либо отрицающие авторство работ Джотто в Ассизи, активно множились вместе с изменением искусствоведческой методологии, с появлением в науке таких подходов как поиск связей с заказчиком произведения [6], а также изучение зависимости иконографической программы литургического пространства от заложенной в ней идеи [18]. Не менее важные выводы были сделаны и в результате проводимых реставрационных работ, в процессе которых были выявлены различные способы наложения красочного слоя и организации процесса росписи, и идентифицированы уникальные характеристики авторского почерка отдельных художников [26]. Все это повлекло за собой постепенное изменение общей научной парадигмы и смещение фокуса исследований с атрибуционных проблем в сторону более глубокого понимания культурно-исторического контекста.

Джотто в Сан-Франческо в Ассизи

В том, что касается хронологии и периодизации деятельности Джотто, где даже дата его рождения с точностью до сих пор не установлена⁴, а границы выделяемых периодов творчества довольно условны, по-прежнему очень много неясного. Немногочисленные архивные данные касаются, прежде всего, его частной жизни — как горожанина, собственника земельных участков, отца взрослых детей, но не как художника или владельца мастерской [7]. Информация о заказах и заказчиках — обрывочна, датировки — размыты, даже авторские подписи под его произведениями не всеми принимаются за автограф Джотто. В связи с чем и вопросы атрибуций относятся к разряду самых сложных. Ученые склонны причислять авторству Джотто самый широкий круг памятников, зачастую руководствуясь либо патриотическими чувствами (если мы имеем дело с итальянцами), либо, в случае с иностранцами исследователями, впечатлением от масштаба его личности, от «прогрессивности» его художественных достижений.

В списке атрибутируемых ему произведений несколько раз упоминаются работы в Ассизи, в базилике Сан-Франческо: в ранний период его творчества (условно обозначаемый как 1290–1302 гг.) это — Верхняя церковь, а в ней сцены с Исааком из Ветхозаветного цикла (конец 1280-х — начало 1290-х гг.) и цикл жития св. Франциска (1290–1296 гг.)⁵. В период расцвета деятельности (приблизительно в границах 1302–1320 гг.) это — Нижняя церковь, где были расписаны Капеллы св. Николая и св. Магдалины, а в трансепте — цикл Детства Христа (1306–1309 гг.) и свод средокрестия с апофеозом св. Франциска (ок. 1320 г.)⁶. Таким образом, в длительной дискуссии о природе гения Джотто можно выделить следующий важный аспект: если хронологически творческий путь художника неоднократно пересекался с историей выполнения самого крупного фрескового ансамбля этого времени, то, приняв одну или несколько атрибуций из базилики Сан-Франческо, можно прийти к пониманию истоков формирования и эволюции его стиля.

Двухъярусная базилика строилась и украшалась на протяжении почти столетия⁷, оформление её росписями происходило в несколько этапов⁸. Возобновление процесса декорации всякий раз было связано со сменой патрона, и самые продуктивные фазы пришлись на понтификаты Николая III (1277–1280) и Николая IV (1288–1292)⁹.

Завершив первый этап живописных работ в нефе Нижней церкви, те же мастера¹⁰ перешли в трансепт Верхней церкви, где к ним, по всей видимости, присоединились и другие художники (считается, что в этих росписях участвовал Чимабуэ). Плохая сохранность фресок трансепта не позволяет провести стилистический анализ, однако иконография читается хорошо и позволяет заключить, что в алтарной части Верхней церкви находится первый крупный фресковый цикл, посвященный Деве Марии. Церковь, названная в честь своего святого патрона Сан-Франческо и построенная над местом его упокоения, была посвящена Богоматери, а сцены, в особенности свя-

занные с трактовкой Её Успения, Вознесения и Коронавания, выполнены всецело в русле францисканской мариологии¹¹. Следом за Ассизи такие циклы появились в Санта-Мария Маджоре в 1296 г. (авторства Якопо Торрити), Санта-Мария ин Трастевере ок. 1300 г. (автор — Пьетро Каваллини), и, наконец, самый значительный по объему мариологический цикл был создан Джотто в Капелле Скровеньи в Падуе (1302–1305 гг.).

Участию Джотто в росписях Сан-Франческо в Ассизи до недавних пор не существовало никаких фактических подтверждений, и ученые располагали лишь неопределенной информацией о росписи им «почти всей нижней части» (*quasi tutta la parte di sotto*), данной Лоренцо Гиберти в своих «Комментариях», которая воспринималась всегда двояко: то ли имелся в виду 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.¹², а также чуть позже (около 2000-х гг.) пришедшая уверенность в том, что росписи Верхней церкви были завершены до конца XIII столетия¹³, определили новый вектор исследований, уводящий ученых от дальнейшей идентификации Джотто с Мастером Исаака — автором двух сцен с Исааком в Верхней церкви Сан-Франческо. Но, помимо разрыва в упомянутых выше датах, против этой гипотезы есть и другие доводы.

Джотто и Мастер Исаака

Процессы создания живописной программы Верхней церкви и техника её реализации были подробно изучены и описаны в исследованиях последних 30 лет. Традиционной римской схеме, предполагающей размещение в верхней части ветхозаветного и новозаветного циклов параллельными рядами от алтаря ко входу¹⁴, сопутствовал «ленточный»¹⁵ вариант последовательности сцен в пространстве храма: 28 панно, иллюстрировавших житие св. Франциска, были размещены в нижнем ярусе по кругу по часовой стрелке [2]. Как считается, верхние ярусы принадлежат кисти мастеров римской школы, в частности, некоторые сцены атрибутируются Якопо Торрити [25, р. 32–62]. Они отличаются общей однородностью и схожей манерой исполнения, однако в ветхозаветном цикле находятся две сцены с Исааком, которые не укладываются в общую стилистическую картину в силу своего новаторского подхода и, в связи с этим, некоторыми учеными были приписаны Джотто. Атрибуция сцен Мастера Исаака является принципиально важной, поскольку все без исключения признавали и признают, что с его работ начинается новый период истории искусства. И, как это первым точно сформулировал Миллард Майс: если это был не Джотто, то тогда именно этот неизвестный художник является главным новатором эпохи [13].

Среди сторонников гипотезы об авторстве Джотто в разное время были, в основном, итальянские ученые (П. Тоэска, Б. Бернсон, Ф. Болонья, А. Тартуфери)¹⁶, а противниками являлись главным образом исследователи из немецкой (Ф. Ринтелен, Э. Фипшер) и англо-американской (Р. Оффнер, А. Смарт) среды. Среди последних был Джон Уайт, в качестве доводов приводивший результаты обстоятельного формально-стилистического анализа [24, р. 202–207], тогда как другие представители этой точки зрения (М. Бошковиц, А.М. Романини, Ф. Дзери), в поисках доказательств против идентификации Мастера Исаака с Джотто отталкивались от других ярких имен эпохи, которые можно было бы связать с личностью неизвестного Мастера. В том числе называли Пьетро Каваллини, в чьей сцене «Рождение Марии» из мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере схожие со сценами Исаака композиция, отношение к пространству, иллюзорная архитектура, орнаменты, приемы моделировки. Из-за явного сходства черт женских персонажей в обеих композициях высказывались и предположения об одной мастерской, привлекавший одну модель¹⁷. В любом случае, как считают противники идеи «Мастер Исаака — Джотто», художник, создавший произведения такого высокого уровня исполнения и такой психологической глубины, должен был быть зрелым мастером, а Каваллини был старше Джотто на поколение [15, р. 54–55]. Существует еще одна теория, не встретившая широкого одобрения, но воспринятая с большим интересом из-за высокого статуса её автора — Анжюлы Марии Романини, считавшей что мастером Исаака мог быть Арнольфо ди Камбио (или, как она изящно выразилась, его «альтер эго») [16]. С на-



Илл. 1. Коллаж из композиций Арнольфо ди Камбио, «Богоматерь с Младенцем», конец XIII-нач. XIV в., мрамор, Санта-Мария дель Фьоре, Флоренция (фото: Web Gallery of Art) и Мастера Исаака «Исаак и Исаав», фреска, фрагмент, 1290-е гг., Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. Фот. Антонио Кваттроне и Гиго Роли. М.: Белый город, 2003).

шей точки зрения, эта персонификация возможна и хотелось бы привести ряд дополнительных аргументов в её поддержку.

При внимательном изучении ликов героев фресок Мастера Исаака и известных скульптурных работ ди Камбио («Богоматерь на троне» из Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, «Карл Анжуйский» из Капитолийских музеев, портрет Бонифация VIII в гробнице понтифика в гротах Ватикана), физиономическое сходство, несмотря на различие в технике, становится очевидным (илл. 1). Работы Арнольфо и Мастера Исаака роднят приемы моделировки фигур и резкая «скульптурная» трактовка складок занавесей, одежд. Кроме того, флорентийский архитектор и скульптор славился своими великолепными надгробиями и превзошел многих в умении изображать возлежащую фигуру на подиуме, заключенном в небольшое «коробочное» пространство, что проявилось и в композиции мраморного надгробия Бонифация VIII, и в четко выстроенной конструкции ложа с Исааком в сценах из Сан-Франческо.

Главный же довод в пользу соотнесения ди Камбио с Мастером Исаака и несоотнесения последнего с Джотто заключается в различных приемах моделировки ликов, и здесь может оказаться полезным метод реставратора и искусствоведа Бруно Дзанарди, сличавшего укрупненные фрагменты разных сцен в Ассизи и других памятниках¹⁸. Аналогичным образом можно сравнить лики героев Мастера Исаака с работами Джотто и Арнольфо ди Камбио. 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 убе-

дительно говорят о том, что Мастер Исаака прежде всего был рисовальщиком, а уже затем – живописцем. Но до мастерской Андреа Вероккьо, принесшей славу флорентийской школе как школе рисунка, основанной на многочисленных штудиях и эскизах, карандашом владели, прежде всего, архитекторы и скульпторы: это у них всегда была необходимость в предварительных зарисовках, у них же хорошо развито пространственное мышление и объемное видение. Тогда как Джотто (и это можно отметить по его работам в Падуе, ключевым с точки зрения атрибуций) моделирует голову как живописец: он прибегает к красочным переходам и четкой контурировке (если у графика контуры обозначаются контрастно затемненным фоном, то у живописца – обводкой), благодаря чему головы у героев Джотто в Падуе конструктивно иные, чем у Мастера Исаака (илл.2). Таким образом, исходя из положения о том, что отход от графической манеры моделировки объемов к живописной есть процесс, обратный профессиональному развитию художника, авторство Джотто сцен с Исааком следует признать невозможным.

Джотто и Мастер жития св. Франциска

Более сложным является вопрос об участии Джотто в цикле жития св. Франциска, в первую очередь из-за большого количества материала, подлежащего изучению (житийный цикл находится в нижнем ярусе Верхней церкви и состоит из 28 больших панно). В вопросе этих атрибуций мнения также разделились¹⁹, и противники единоличного авторства цикла Джотто (начиная с Ричарда Оффнера, который первым произвел стилистическое сопоставление сцен со св. Франциском в Ассизи и фресок в Капелле дель Арена в Падуе [14]) в разное время прибегали к формально-стилистическому и иконографическому анализу, использовали данные технико-технологической экспертизы и исследовали вопросы патронажа, то есть использовали как про-



Илл. 2. Коллаж из фрагментов фресковых работ Джотто (вверху) (фото: Zanardi V. *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2002*) и Мастера Исаака (внизу), (фото: Пешке И. *Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280-1400. Фот. Антонио Кваттроне и Гиро Роли. М.: Белый город, 2003*).

веренные, так и новейшие методы для того, чтобы вывести из корпуса работ Джотто житийный цикл св. Франциска, но так и не добились повсеместного признания своей точки зрения: значительная часть итальянских и множество немецких ученых по-прежнему считают его автором, а главное — единоличным композитором и идейным проектировщиком цикла²⁰. Хотя даже эти исследователи не отрицают факт широкого привлечения помощников и мастеров второго ряда. Компромиссной в данной дискуссии могла бы стать следующая гипотеза. Учитывая количество дней работы над фресковым декором Верхней церкви, которое было определено Бруно Дзанарди при реставрации базилики после землетрясения в конце 1990-х гг., подтвердилось то, что ранее интуитивно предполагалось еще Р. Оффнером, Дж. Уайтом и А. Смартом: на объекте работало одновременно несколько художников, а точнее групп художников, во главе каждой из которых стоял один лидер со своей определенной мане-

рой, руководивший планировкой схемы сцен и живописавший наиболее ответственные части панно (лики, руки). Джотто мог быть одним из членов такой группы мастеров и сначала обучаться у более опытных товарищей и выполнять некоторые второстепенные задачи, а затем перейти на лидирующие позиции.

Всего таких групп художников во главе с руководящим ими мастером (*capo maestro*), создавших цикл из 28 панно (илл. 3), называлось три или четыре — Мастер св. Франциска (аргель, написавшая большинство сцен, включая «Св. Франциск отдает отцу свои одежды», «Чудо с источником» и «Проповедь птицам»), Мастер Похорон св. Франциска (создатели четырех самых многолюдных композиций, связанных с упокоением и оплакиванием святого), Мастер св. Чечилии (автор последних по хронологии исполнения сцен и именуемый по атрибутируемому ему алтарю св. Чечилии из Флоренции) и, наконец, Четвертый мастер, выделенный из общей группы позднее всех



Илл. 3. Коллаж из работ Мастеров житийного цикла св. Франциска, 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи. Слева по часовой стрелке – Мастер св. Франциска, Четвертый Мастер, Мастер Похорон св. Франциска, Мастер св. Чечилии (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 4. Коллаж из композиций Пьетро Каваллини, «Успение Богоматери», ок. 1300 г., мозаика, Санта-Мария ин Трастевере, Рим (фото: Web Gallery of Art) и Мастера Похорон св. Франциска, «Смерть св. Франциска», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



(поскольку стилистически он близок Мастеру св. Франциска) и обладающий ярко выраженной индивидуальностью в разработке «сценографии» изображаемых событий («Св. Франциск перед Султаном», «Смерть рыцаря из Челано», «Рождество в Греччо»)²¹ [25]. Невероятная драматическая насыщенность действия в сценах Четвертого мастера, больше других указывают на его значительную роль в становлении нового художественного языка эпохи. Помимо прочего им виртуозно 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, поэтому предполагающие участие Джотто в росписях нефа Верхней церкви, в своих сопоставлениях чаще всего обращаются именно к этим сценам [24, р. 207–224].

У сторонников гипотезы об авторстве Джотто *всего* житийного цикла св. Франциска, помимо прогрессивного характера живописи в целом, наиболее часто встречающийся аргумент – родственные с фресками из капеллы дель Арена и из Санта-Кроче композиционные решения. Однако, многие схемы композиции были взяты Джотто для своих работ в Падуе и во Флоренции позднее решений, найденных в Ассизи. Широкая практика заимствований художников друг у друга, когда еще со времен Средневековья это не только не считалось зазорным, но было в большом почете²², не позволяет утверждать, что Джотто использовал исключительно свои собственные находки. Если говорить о способах расстановки масс людей, о

взаимодействии с пространством (заполнении пустот, организации фона, конструктивных построениях архитектурных кулис), то в цикле жития св. Франциска (в особенности в сценах, открывающих повествование и выполненных под руководством Мастера св. Франциска), обнаруживается довольно много связей с римской школой и произведениями Пьетро Каваллини. Тогда как в некоторых приемах моделировки фигур и ликов прослеживается графическая, скульптурная трактовка в манере, подобной Мастеру Исаака, и становится очевидной огромная дистанция между данным пластическим ощущением формы и джоттовскими принципами построения объемов, которые складываются из красочного мазка, цвета, динамики, но не из геометрических форм (шарообразных глазниц, пирамидальной подбородка, конусообразного носа и т.д.)²³

Присущие Мастеру Похорон Св. Франциска 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. И здесь воздействие манеры Каваллини несомненно: буквально несколькими несложными приемами мастер Похорон св. Франциска углубляет изображаемое пространство (илл. 4). Заметим, что Каваллини раньше всех проторенессансных художников задумался о пространстве не как о «промежутке» (spatio) или «месте» (locus), формально и содержательно присутствовавших в композициях предыдущей средневековой эпохи, а как о способе размещения объектов в их взаимосвязи



Илл. 5. Коллаж из композиций Мастера св. Чечилии, «Поклонение простого человека», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Джотто, «Избиение младенцев», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 6. Коллаж из композиций Мастера Похорон св. Франциска, «Оплакивание св. Франциска сестрами Ордена св. Клары», 1290-е гг., фреска, Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Мастера капеллы св. Николая, «Св. Николай и нищий», ок. 1306 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

и взаимодействии. Подобные пространственные решения были опробованы им в сцене Страшного суда из Санта-Чечилия ин Трастевере приблизительно в то же время (1293 г.), тогда как во фресках Джотто в Падуе, выполненных позднее (1302–1305 гг.), действие сконцентрировано всецело на переднем плане: намеченные контурами головы людей внутри толпы не сокращаются вдаль и не углубляют пространство, как это сделано в сценах «Упокое св. Франциска» и «Подтверждение стигматов» из Ассизи. Сложно представить, что художник такого уровня как Джотто за несколько лет стал иначе видеть объем и отказался от таких важных устремлений как попытки перспективных сокращений, предпринятые уже в 90-е гг. в Ассизи. Но нет оснований считать, что живописная техника Джотто слабее, чем техника мастера Похорон св. Франциска. Просто Джотто ставил себе другие задачи: ему важна была драматургия создаваемых образов, он искал способ передать глубокий смысл сюжетов выразительным и лаконичным художественным языком, и в капелле дель Арена он справился с этой задачей блестяще.

Уникальный колорит четырех сцен, приписываемых кисти Мастера Похорон, приводит к мысли об общем идейном руководстве блестящего монументалиста с определенными цветовыми предпочтениями: его палитра, с охристыми, теплыми красноватыми, а также буро-коричневыми оттенками, выдает особую любовь к киновари и окре и их производным. Мастер Похорон в своем внимании к изысканным деталям (в одежде, украшениях и других элементах) ощутимо 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.

Считается, что первая сцена житийного цикла была написана Мастером св. Чечилии последней. Тонко выписанное и необычайно гармоничное «Поклонение простого человека» знаменует собой переход уже в следующее XIV-е столетие. Обращенность к зрителю, развернутость повествования, изящный рисунок, богатство колорита 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-Маргарита а Монтичи и «Алтарь св. Чечилии» — обнаруживают схожие с работами Мастера св. Чечилии характерные черты. К ним, помимо анатомических 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. Иной, чем у Джотто в Падуе, подход к трактовке пространства: в сценах Мастера св. Чечилии архитектура воспринимается совершенно иначе, она — едва ли не полноправный участник композиции (илл. 5). Автор необычайно увлечен городским окружением, заинтересован в живописном конструировании построек изнутри и снаружи. Вместе с тем конструктивная форма заметно облегчена по сравнению с изображением архитектуры в предыдущих сценах. Некоторые исследователи считали Мастера св. Чечилии чуть ли не самым главным художественным открытием Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи, возможно, еще и потому, что его мастерская или его школа оставила свой след чуть позже и в Нижней церкви [21].

Очевидно, что и лидеры (*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 новаторских композициях нефа Верхней церкви²⁴. Именно этот факт влечет за собой такую сложность в идентификации каждого из названных четырех мастеров с Джотто. С нашей точки зрения, его работа на самом крупном строительном объекте этого времени — Верхней церкви базилики Сан-Франческо в Ассизи, сначала в качестве одного из помощников, а впоследствии и лидеров, участвовавшего в создании самых ярких с точки зрения драматургии композиций (относимых кисти Четвертого мастера), могла бы стать той самой компромиссной гипотезой, при-

миряющей разные точки зрения. И в таком случае, генезис его авторского стиля можно считать укорененным в манере Мастера цикла жития св. Франциска и римской школы, доминирующей во фресках нефа Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи²⁵.

Джотто и Мастера Нижней церкви базилики Сан-Франческо

Второй этап декорации Нижней церкви прошел в начале XIV в., когда в силу не до конца установленных причин часть пространства церкви была перестроена и заново расписана. В разное время с именем Джотто ассоциировали Мастера капеллы св. Николая (ок. 1306 г.), Мастера капеллы св. Магдалины (ок. 1309 г. либо между 1310–1320 гг.), Мастера детства Иисуса, он же Родственник Джотто (1310-е гг.). Последний, несомненно, «теоретическая конструкция», не имеющая ничего общего с реальным родством²⁶. Но самым неординарным художником из них можно назвать Мастера парусов — автора четырех композиций («Триумф Франциска» и аллегорий трех главных францисканских добродетелей — Бедности, Послушания и Целомудрия, ок. 1320 г.) в своде средокрестия трансепта Нижней церкви. В каждой из этих групп работ в разное время находили определенные характерные черты как индивидуальной манеры Джотто, сравнивая их со стилем живописи из Капеллы Скровеньи в Падуе (1302–1305 гг.) или Капеллы Барди (ок. 1317) и Перуцци (ок. 1319) в флорентийской францисканской церкви Санта-Кроче [1,9], так и почерка мастеров житийного цикла св. Франциска из Верхней церкви.

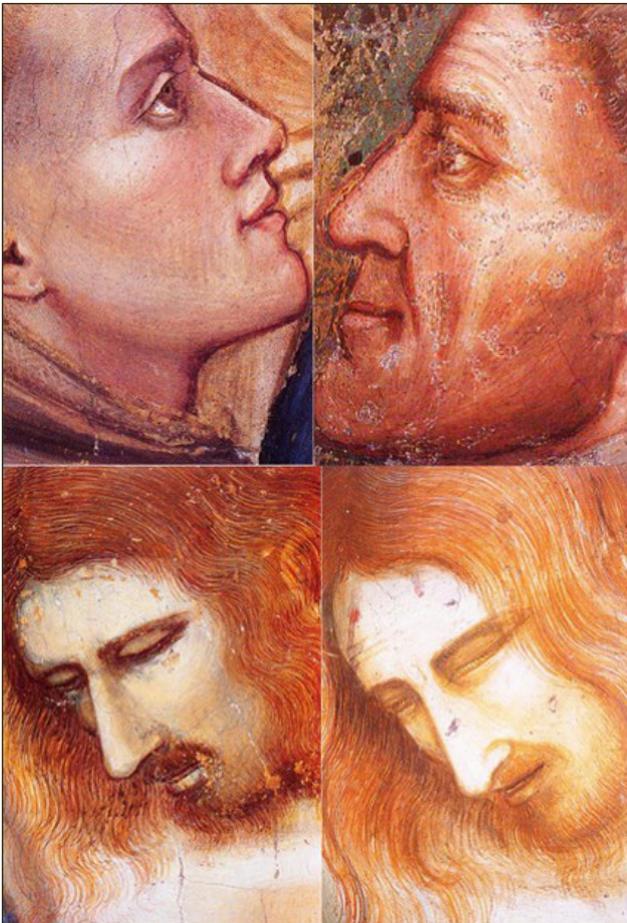
Мастер капеллы св. Николая продолжает стилистическую линию, начатую мастером Похорон св. Франциска (илл. 6). Родственными являются композиция, фон с изборожденной архитектурой, пространственные решения, манера изображения фигур в повороте и многое другое²⁷. Поэтому для ученых, склонных приписывать Джотто авторство житийного цикла из Верхней церкви, атрибуции этой капеллы являются следующим логичным шагом. Но в сценах св. Николая, бесспорно выполненных виртуозно, отсутствуют телесная весомость, емкость сюжета с одновременной лаконичностью живописного языка — качества, присущие Джотто и ярко проявившиеся двумя годами раньше в его работах в Падуе.

Очень тесные стилистические и композиционные связи с росписями Капеллы Скровеньи можно найти и в северном рукаве трансепта нижней церкви, где изображаются сцены из детства Иисуса и Распятие (илл. 7). И, возможно, именно это родство повлияло на имя, данное мастеру — Родственник Джотто. Помимо идентичной схемы композиции, как, например, в Распятии, в сценах на одни и те же сюжеты из Ассизи и Падуи проявляются общие приемы моделировки ликов, выделяются схожие типы — зеваки в толпе, стражники, и главное — лик и фигура Христа (илл. 8). Важно отметить, что такой тип облика Спасителя со светлыми рыжеватыми волосами, широко распространенный в эпоху Возрождения, едва ли не впервые в итальянском искусстве появляется именно у Джотто, в приписываемых ему резных распятиях и во фресках капеллы дель Арена. Вместе с тем, по некоторым композиционным решениям, например, при сравнении сцены Сретения в обоих памятниках, становится понятным, почему соотнесение этих работ с именем Джотто до сих пор вызывает вопросы. Драматическое напряжение, характерное для всех джоттовских сцен в Падуе, в росписях северной части трансепта Нижней церкви Ассизи значительно ослабевает. Безмолвный диалог взглядов юного Спасителя и Симеона Богоприимца в капелле Скровеньи — исключительно сильная авторская находка Джотто, которой он не стал бы пренебрегать, повторяя ту же композицию позднее в Нижней церкви в Ассизи (илл. 9).

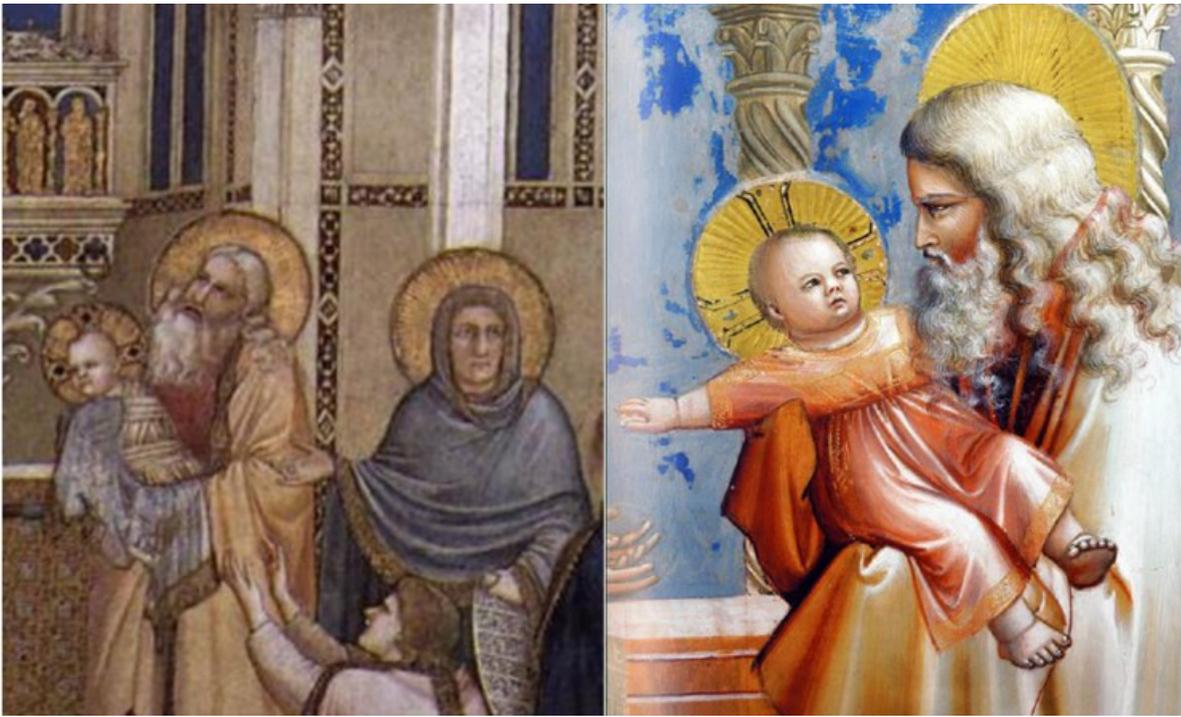
Эту же ситуацию можно наблюдать и в работах Мастера капеллы Магдалины, которые также приписывали Джотто. Сцена *Noli me tangere* в Ассизи, приобщен родстве композиционной схемы, явно отличается по драматическому накалу — взор Христа у Мастера капеллы Магдалины обращен вдаль, тогда как Джотто изображает Его смотрящим прямо Марии в глаза. Немаловажные детали указывают и на концептуальные различия в трактовке образа Спасителя и даже самой темы Воскресения. Джотто в Падуе делает акцент на человеческой природе Иисуса, изображая Его со следами ран и со знаменем (как Христа Три-



Илл. 7. Коллаж из композиций Джотто, «Распятие», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Родственник Джотто, «Распятие», 1310-е гг., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 8. Коллаж из фрагментов фресковых работ Джотто в Капелле дель Арена (слева) и Родственника Джотто в трансепте Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи (справа) (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 9. Коллаж из фрагментов композиций Родственника Джотто, «Сретение», 1310-е гг., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art) и Джотто, «Сретение», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 10. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Noli me tangere», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Мастера капеллы Магдалины, ок. 1309 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).



Илл. 11. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Св. Франциск отдает отцу свои одежды», ок. 1317 г., фреска, капелла Барди, Санта-Кроче, Флоренция (фото: Web Gallery of Art) и Мастер Парусов (Джотто), «Аллегория Целомудрия», ок. 1320 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

умфатора, победившего Смерть, в соответствии с концепцией, немногим ранее появившейся в готическом искусстве), тогда как художник из Ассизи фокусирует внимание на Его божественной природе посредством изображения Христа без ран и в золотистом мерцающем ореоле (илл. 10). И, наконец, необходимо отметить, что в Падуе Джотто начинает активно проводить в жизнь новые тенденции — жанризма в живописи (как отмечалось многими исследователями, некоторые сюжеты трактованы Джотто в ироническом ключе, дополнены различными бытовыми деталями) [11], всего этого еще пока нет ни у одного из Мастеров капелл Нижней церкви в Ассизи, хотя эти сцены датируются позднее джоттовских фресок в Капелле Скровеньи.

Джотто — Мастер Парусов

Самым ярким новатором в Нижней церкви является Мастер Парусов, в произведениях которого уже прослеживаются черты нового ренессансного искусства. Композиции в парусах свода стали точкой концентрации триумфальных идей всего этого обширного декоративного комплекса. Свод средокрестия трансепта Нижней церкви находится над главным алтарем и над криптой с захоронением св. Франциска и был предназначен для литургии самих братьев, членов францисканского ордена, то есть для избранных просвещенных 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, «дешифровке» кото-

рых было посвящено множество исследований, оставивших, впрочем, большой простор для дальнейшей экзегезы [4]. Аллегии францисканских монашеских обетов — Бедности, Послушания и Целомудрия — трактованы персонифицированно, в абсолютно новаторском ключе [20, р. 224]. Впервые²⁸ такие художественные решения были найдены Джотто в капелле дель Арена в Падуе, в изображениях христианских добродетелей и пороков, параллельными рядами расположенных от входа к алтарю²⁹. Передовой характер живописи Джотто в Падуе на сегодняшний день связывается, в том числе, и со знаковой ролью патрона капеллы дель Арена — Энрико Скровеньи, в интересах которого было заложить в программу ее росписи важные для него идеи — искупления и покаяния³⁰, что было одним из стилиобразующих факторов при создании ансамбля [8].

Подобная ситуация сложилась и с основанной на францисканском богословии иконографической программой свода средокрестия — уникальной по своему эпическому и поэтическому наполнению. В идейной разработке схемы участвовал просвещенный идеолог, а в её художественной реализации было задействовано несколько мастеров, среди которых, безусловно, был один лидер. И кажется вероятным, что этим лидером — Мастером Парусов мог быть Джотто. Не только найденная архивная запись о работе Джотто в Ассизи в эти годы может выступить в поддержку данной гипотезы, но и множество определенных характерных живописных особенностей [9, р. 81–111]. Опробованные Джотто в разных фресковых ансамблях приемы нашли здесь свое воплощение, однако в новой трактовке, и были приспособле-



Илл. 12. Коллаж из фрагментов композиций Джотто, «Правосудие», 1302-1305 гг., фреска, Капелла дель Арена, Падуя (фото: Web Gallery of Art) и Мастер Парусов (Джотто), «Триумф св. Франциска», ок. 1320 г., фреска, Нижняя церковь Сан-Франческо, Ассизи (фото: Web Gallery of Art).

ны к новым задачам (илл. 11). Стилистический анализ росписи парусов выявил довольно близкие формальные решения с живописью Джотто из капеллы Скровеньи и капелл Барди и Перуцци (илл. 12), даже было высказано мнение о широком привлечении одних и тех же модельных книг на этих объектах [9, р. 106]³¹.

Исключительно важной чертой композиций в парусах свода является то, что представленные аллегорические образы представляют собой нечто большее, чем самостоятельное художественное явление в истории искусства — они становятся отражением тенденции времени. Фигуры Джотто, олицетворявшие в Капелле Скровеньи темные и светлые качества человеческой природы и бытия, должны были привести его к мысли о способности передать через аллерию некую идею, доступную к пониманию лишь узким кругом избранных, что становится отличительной чертой новой ренессансной живописи, постепенно отказывающейся от ясного, универсального и цельно-постижимого средневекового символизма. В продолжение найденным Джотто в капелле дель Арена решениям и посредством гения Мастера Парусов (с нашей точки зрения также 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 Лоренцетти, Буонамико Буффолямако, Андреа Буонайути и другими.

Выводы. Новые направления исследований

В том, что касается участия Джотто в работах по созданию росписей в Ассизи и проблемы генезиса и эволюции его авторской манеры, есть несколько дискуссионных вопросов, обсуждение которых представляется перспективным и в дальнейшем. Длительное время доминирующая в науке идея о глав-

ной роли Джотто (и, тем более, о его единоличном авторстве) в создании фресковых циклов в Верхней и Нижней церквях Сан-Франческо в Ассизи, выполненных в промежутке с 1290-х по 1330-е гг., не может далее быть таковой. Если проследить эволюцию стиля Джотто по опорным сохранившимся разновременным произведениям — фресковым ансамблям капеллы дель Арена, капелл Барди и Перуцци в Санта-Кроче, то в эту линию с точки зрения формально-стилистического анализа не укладываются ни работы мастера Исаака (главным образом из-за различия в понимании формы), ни работы мастеров цикла жития св. Франциска (против этого выступает, помимо характерных для римской школы и Мастера Исаака стилистических приемов, общая пространственная организация сцен), ни работы мастеров капелл св. Николая и св. Магдалины, а также сюжетов из детства Иисуса в Нижней церкви (в них отсутствует джоттовская драматическая повествовательная составляющая). Из всех фресок ансамбля ближе всего к стилю Джотто Мастер Парусов — такой же гениальный художник, новатор, чьи решения выпадают из общего концептуального ряда декораций, выполненных до прихода в Нижнюю церковь сиенских мастеров (Симоне Мартини, Пьетро Лоренцетти), однако и у него были помощники.

Необходимо признать, что вся совокупность разработанных методов в отношении оценки искусства этого периода на данный момент не привела к осязаемому результату в виде цельного портрета Джотто как автора. Более того, современная наука склонна уходить от атрибуционных проблем к осмыслению социально-исторического и культурного контекста: к тому как эти памятники создавались и воспринимались в свое время. 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 [3, р. 9–26]. Все памятники, которые мы рассматривали в настоящей статье, создавались именно в такой парадигме. Силь определялся вкусами заказчика, а программа подчинялась заложенной в ней идее. Так, выбор папской курии, несомненно, отличался от предпочтений анжуйского двора, а местная традиция зачастую предписывала оставаться в её рамках. Поэтому во Флоренции Джотто работал как флорентиец, в Ассизи он действовал всецело в русле доминирующей манеры окружавших его художников, а в Риме творил как римский мастер. Это можно отметить и в масштабной мозаичной «Навичелле» с фасада Сан-Пьетро, созданной по всем законам папской «гигантомании», и в полиптихе Стефанески, иконография центральной части которого безоговорочно подчиняется римской традиции тронных изображений Спасителя, идущей еще от Ахеропиты (Нерукотворного образа Христа) из Латерана. Стилистический прогресс, или, лучше сказать, яркость отдельных памятников (выделенность из общего руслу современных им произведений) вроде капеллы Скровеньи или Свода Парусов в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи, обеспечивались прежде всего прогрессивными взглядами патронов этих проектов. Вместе с тем и консервативные установки заказчиков регулировали художественный рынок довольно долго, поэтому рождение нового образного языка и дальнейшее освоение живописного пространства не шли единым поступательным движением, а переживали различного рода паузы.

Генезис индивидуального стиля Джотто до сих пор не до конца прояснен — невозможно определить, был ли его первой «школой» Рим накануне Юбилея или Ассизи (то есть тот же Рим, только опосредованно), однако очевидно то, что его происхождение из флорентийской мастерской Чимабуэ, как и отнесение Джотто к мастерам флорентийской школы вызывает большие сомнения, которые усиливаются признанием того факта, что широкая география памятников с его возможным участием включает в себя Флоренцию в меньшей степени. Он был первым проторенессансным художником с таким ареалом распространения творческого влияния: кроме Ассизи, Падуи и Флоренции, он работал в Болонье, в Риме, в Авиньоне, в Пизе, в Неаполе, в Римини. Помимо церковных заказов, художник создал значительное количество светских произведений монументального искусства (которые не сохранились, но имеются достоверные записи о них). Везде, где он работал, он привлекал помощников и порождает эпигонов, его индивидуальная манера копировалась, приживалась и распространялась. Вероятно, поэтому его воздействие на последующее поколение художников по всей Италии, оказалось таким обширным и устойчивым. И в этом смысле «проблему Джотто» можно рассматривать в

виде метафоры еще одной «проблемы Проторенессанса», связанной с широким перемещением художников этого периода по территории современной Италии и их взаимным влиянием.

Для того чтобы ответить на вопрос о том, в чем же все-таки уникальность Джотто как художника, нужно попробовать отделить его персональный вклад в историю искусства от вклада предшественников-наставников (чьи достижения он трансформировал, в чем-то развил и приспособил к своим задачам), от вклада заказчика (определяющего важную составляющую художественного произведения — его идею) и от вклада коллег (учеников, помощников, несомненно талантливых и неординарных личностей) в реализации масштабных декоративных проектов. Затем необходимо вернуться в начало того пути, с которого пошло постепенное наращивание методик и расширение проблемного поля, и еще раз внимательно оценить опорные произведения Джотто с позиции формально-пластических и композиционных решений, связать их с деятельностью других мастеров и общим художественным контекстом времени. И тогда, если избавиться от завышенных и эмоциональных оценок, от натянутых обобщений и от искусственного противопоставления Джотто с другими творцами этого периода, то можно прийти к совершенно иным, чем это было раньше, выводам. Например, к тому, что Джотто тогда и Джотто сейчас — это два совершенно разных мастера. Джотто сейчас — собирательный образ, фиксирующий в истории зарождение нового языка искусства, точка отсчета и необходимая персонификация для обозначения этой точки, тогда как на рубеже XIII–XIV столетий он — первый среди равных, художник весьма яркий и оригинальный, быстро нашедший свой авторский стиль, свой живой язык, по-своему отразивший эпоху, но не главный и не единственный гений этого периода. И, таким образом, Джотто внутри исторического контекста является одновременно и новатором, и продолжателем традиции. Его место в ряду других мастеров Проторенессанса (Пьетро Каваллини, Арнольфо Ди Камбио) безусловно, важное, но он не совершил, по справедливому замечанию Джона Уайта, переворот «overnight» [24, р. 343], а внес свой существенный вклад в общую линию развития, начатую от обновленной в Ассизи римской художественной образности и продолженную в треченто мастерами нового поколения из центральной Италии — Сиены, Пизы и Флоренции.

Примечания:

¹ Большинство исследователей из англо-американской среды, а также Р. Ван Марль, Г. Маттиэ, А.М. Романини, Ч. Ньюди, А. Томеи и др. считают, что истоки Ренессанса заложены обновлением римской художественной образности последней четверти XIII в., т.е. за пару десятилетий до творчества Джотто.

² Ученичество у Чимабуэ Джотто, как считается, мог проходить в 1280–е–1290–е гг.

³ Вопросы пребывания Джотто в Риме настолько обширны и многогранны, что могут быть выделены в отдельное исследование. Считаю необходимым упомянуть, однако, что здесь речь идет о возможной работе Джотто в Риме в 1297–1300 гг., в преддверии празднования Юбилея, и по заказу Бонифация VIII [12]. Мы эту гипотезу не принимаем, полагая, что в Риме Джотто работал в 1320-х гг., будучи уже зрелым художником. За более подробной информацией отсылаем к статье Герберта Кесслера, чьи аргументы нам кажутся весьма убедительными [10].

⁴ Согласно Вазари, Джотто родился в 1276 г., но в XX в. была предложена дата 1267 г., которая долгое время считалась более реалистичной. А в последнее время западные ученые вновь склоняются к 1276 г.

⁵ Среди атрибуций Джотто раннего периода в других регионах это Рим (?): фрески Латерана, перед 1300 г. Римини: Распятие Малатеста, ок. 1300–1302 г. (?) Флоренция: Полиптих Бадиа, Мадонна Сан-Джорджо Алла Коста, Распятие Санта-Мария Новелла, нач. 1300-х гг.

⁶ К периоду расцвета относят работы в Падуе: фрески капеллы Скровеньи, 1302/1303 – 1305 гг. и фрески Палаццо делла Раджоне 1309–1312 гг. во Флоренции: Мадонну Оньисанти, ок. 1311 (?), фрески капелл Барди и Перуцци, церковь Санта Кроче 1317–1320 гг. (?). к зрелому периоду (1320–1337 гг.) работы в Ассизи не относят, но среди памятников в других регионах упоминаются: Рим, мозаика Навичелла, Сан Пьетро, Полиптих Стефанески 1320-е гг. (?); в Неаполе различные работы при Анжуйском дворе 1328–1333 гг. Во Флоренции — Санта-Мария дель Фьоре 1334 г. В Милане работы при дворе Висконти 1336 г.

⁷ Работы начались практически сразу после канонизации св. Франциска, в связи с необходимостью создать место захоронения тела святого — усопшего лидера и основателя самого влиятельного на тот момент итальянского монашеского ордена.

⁸ Начало строительства: 1228 г. Первый этап декоративных работ Нижней церкви: ок. 1255–65 гг. Первый этап декоративных работ Верхней церкви: ок. 1265–1280 гг. (понтификат Николая III). Второй этап декоративных работ Верхней церкви: ок. 1288–

1296 г. (понтификат Николая IV). Второй этап декоративных работ Нижней церкви: конец XIII – первая четверть XIV вв.

⁹ Вслед за именами римских пап здесь и далее указываются годы их понтификата.

¹⁰ В науке принято выделять трех главных мастеров нефа Нижней церкви, работавших в самый ранний период декорации — Мастера св. Франциска (Maestro di San Francesco, имя дано по известной иконе св. Франциска), Северного или Готического мастера (буквально «Мастера из-за гор», Maestro Oltremontano) и некоего римского художника (Maestro Romano или Римский мастер) [1].

¹¹ В XIII в. именно францисканцы одни из первых попытались догматически обосновать положение о телесном вознесении Богоматери, также особо выделяли Коронование, как финальный эпизод успенских «событий».

¹² Это записка художника Пальмерино да Гуида о получении зарплат 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.

¹³ К такому выводу пришли в результате комбинирования двух современных подходов: технико-технологического анализа реставратора Бруно Дзанарди и данных о патроне декоративных работ в Верхней церкви — папе Николае III [6, 26].

¹⁴ Такие примеры можно встретить в базиликах Санта-Мария Маджоре, Сан-Паоло фуори ле Мура, она же была применена и в старом Сан-Пьетро.

¹⁵ Еще такой вариант называют «оберточный» (wrgaround). Терминология дается по методу М. А. Лавин, представленному в книге 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.

¹⁶ Henri Thode (1885), Pietro Toesca (1927), Bernard Berenson (1932), Cesare Gnudi (1958), Ferdinando Bologna (1969), Guglielmo Matthiae (1970-s'), Luciano Bellosi (1983), Sandrina Bistoletti (1989). Из наших современников это (в публикациях разных лет) Serena Romano, Angelo Tartuferi, Tommaso Strinati, Joachim Poeschke.

¹⁷ 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.

¹⁸ Подробней см. его исследование, посвященное атрибуции фресковых циклов в Верхней церкви [26].

¹⁹ Среди сторонников идентификации Джотто с Мастером св. Франциска было и есть множество прославленных ученых и видных специалистов: Fr. Guglielmo Della Valle (1791), W.K. Witte (1821), Adolfo Venturi (1907), Pietro Toesca (1927), Bernard Berenson (1932), Roberto Longhi (1930), Giovanni Previtali (1967), Guglielmo Matthiae (1970s), Luciano Bellosi (1977), и наши современники — Joachim Poeschke, Julian Gardner, Serena Romano, Angelo Tartuferi, Sandrina Bistoletti, Francesca Flores d'Arcais, Michael Viktor Schwarz, A.B. Степанов.

²⁰ Среди противников, по-прежнему, англо-американские ученые и Бруно Дзанарди на Западе. Эту же точку зрения в отечественной науке первым обосновал Б.Р. Вишпер в своем труде «Итальянский Ренессанс».

²¹ Сцены распределяются следующим образом: Мастер св. Франциска (сцены 2-19, за искл. 11, 13, 16), Мастер Похорон св. Франциска (сцены 20-25), Мастер св. Чечилии (сцены 26-28, 1), Четвертый мастер (сцены 11, 13, 16).

²² Исходя из этого же допущения мы не склонны отождествлять Мастера Исаака с Каваллини, несмотря на большое сходство в схеме композиций сцен «Исаак отвергает Исава» и «Рождение Марии».

²³ Бруно Дзанарди выделяет в сценах Мастера жития св. Франциска две главные манеры, одну из них — Мастера Исаака (по нашему мнению — Арнольфо), вторую — Пьетро Каваллини. С точки зрения хронологии событий эта гипотеза логически обоснована. Возобновление декоративных работ в Верхней церкви (начатое с верхних регистров нефа) относят к началу понтификата Николая IV (1288 г.). Исходя из рассчитанного общего количества дней, затраченных на росписи нефа (ок. 600, по данным Бруно Дзанарди), можно предположить, что первые панно житийного цикла св. Франциска были созданы в 1290–1291 гг. Фреска Каваллини в Санта-Чечилия датируется 1293 гг., скульптурный киворий Арнольфо ди Камбио в этой же церкви закончен тогда же. Если предположить, что в Сан-Франческо какое-то время действовали Арнольфо и Каваллини, то они могли там работать сразу после Якопо Торрити, покинувшего объект для создания мозаик в Латеранской базилике (1290–92 гг.), а затем также отбыть в Рим для выполнения своих заказов в Санта-Чечилия, оставив площадку другим capo maestro [26].

²⁴ Смешение разных манер исполнения трех мастеров в отдельных «переходных» композициях также отмечено в исследованиях Дзанарди [25, p. 32–62].

²⁵ 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.

²⁶ С Мастером капеллы Магдалины и капеллы Николая Джотто идентифицировал, например, М. Бошковиц [5], а с Мастером детства Иисуса — Й. Пешке [1, с. 109].

²⁷ Существует гипотеза, что под именем Мастера капеллы св. Магдалины и Мастера св. Николая вместе с Джотто над сводом средокрестия Нижней церкви работал Амброджо Лоренцетти. [23, p. 45].

²⁸ Несмотря на то, что подобные аллегории появлялись и ранее — в средневековых скульптурных композициях (западный центральный портал Нотр-Дам, ок. 1220 г.), у Джотто они получают новые коннотации.

²⁹ 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).

³⁰ Впервые эту идею предложила Урсула Шлегель в своей статье 1969 г. [19, p. 188].

³¹ Что касается «книг моделей» или «книг образов», то в последние несколько лет разного рода способы трансмиссии живо обсуждаются в науке. Подробней см. Пожидаева А.В. Сотворение мира в иконографии средневекового Запада. Опыт иконографической генеалогии. М.: 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-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (Ca. 900–Ca. 1470). Amsterdam University Press, 2000.

Список литературы:

1. 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.
2. Aronberg Lavin M. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600. Chicago, 1990. 406 p.
3. Aronberg Lavin M. Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections // Artibus et Historiae. 2021. № 83. P. 9–26.
4. Belting H. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory // Studies in the History of Art. Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages (1985). P. 151–168.

5. *Boskovitz M.* Giotto: un artista poco conosciuto? // Giotto. Bilancio critic di sessant'anni di studi e ricerche. A cura di A. Tartuferi. Firenze: Giunti, 2000. P. 75–95.
6. *Cooper D., Robson J.* The making of Assisi. London: Yale University Press, 2013. 296 p.
7. *D'Arcais F.F.* Giotto. Milano: Motta, 2000. 383 p.
8. *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.
9. *Gardner J.* Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage. Cambridge: Harvard University Press, 2011. 256 p.
10. *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.
11. *Ladis A.* The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel // *The Art Bulletin*. 1986. Vol. 68. No. 4. P. 581–596.
12. *Matthiae G.* Giotto a Roma // Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. Roma: Palombi, 1987–1988. P. 229–235.
13. *Meiss M.* Giotto and Assisi. New York: New York University Press, 1960. 28 p.
14. *Offner R.* Giotto – non-Giotto // *Burlington Magazine*. 1939. LXXIV. P. 259–268.
15. *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.
16. *Romanini A.M.* Arnolfo all'origine di giotto: l'enigma del Maestro di Isacco // *Storia dell'arte*. Roma, 1989. №65. P.5–26.
17. *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.
18. *Ruf G.* Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. *Iconografia e teologia*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2013. 336 p.
19. *Schlegel U.* On the Picture Program of the Arena Chapel // Giotto: The Arena Chapel Frescoes / Ed. J.H. Stubblebine. N.Y. & London, 1969. P. 188–211.
20. *Schwarz M.V.* Giotto di Bondone // *Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017. P. 221–225.
21. *Smart A.* Santa Cecilia Master and his school in Assisi // *The Burlington Magazine*. 1960. Vol. 102. P. 405–413.
22. *Smart A.* The Assisi problem and the art of Giotto. Oxford: Clarendon Press, 1971. 310 p.
23. *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.
24. *White J.* Art and architecture in Italy 1250–1400. London: Yale university press, 1993. 684 p.
25. *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.
26. *Zanardi B.* Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco. Milano: Skira, 2002. 296 p.

References

- Aronberg Lavin, M. (1990) *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431–1600*. Chicago.
- Aronberg Lavin, M. (2021) 'Giotto – Piero della Francesca – Cavallini: Conceptual Connections'. *Artibus et Historiae*, 83, pp. 9–26.
- Belting, H. (1985) 'The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory'. *Studies in the History of Art. Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, pp. 151–168.
- Boskovitz, M. (2000) 'Giotto: un artista poco conosciuto?' in Tartuferi A. (ed.) *Giotto. Bilancio critic di sessant'anni di studi e ricerche*. Firenze: Giunti, pp. 75–95. (in Italian)
- Cooper, D., Robson, J. (2013) *The making of Assisi*. London: Yale University Press.
- D'Arcais, F.F. (2000) *Giotto*. Milano: Motta. (in Italian)
- Derbes, A., Sandona, M. (1998) 'Barren Metal and the Fruitful Womb: The Program of Giotto's Arena Chapel in Padua'. *The Art Bulletin*, vol. 80, no. 2, pp. 274–291.
- Gardner, J. (2011) *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kessler, H.L. (2009) 'Giotto e Roma' in Tomei A. (ed.) *Giotto e il Trecento: Il più sovrano maestro stato in dipintura: mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009*. Milano: Skira, pp. 85–99. (in Italian)
- Ladis, A. (1986) 'The Legend of Giotto's Wit and the Arena Chapel'. *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 4, pp. 581–596.
- Matthiae, G. (1987) 'Giotto a Roma', in: Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo*. Roma: Palombi, pp. 229–235. (in Italian)
- Meiss, M. (1960) *Giotto and Assisi*. New York: New York University Press.
- Offner, R. (1939) 'Giotto – non-Giotto'. *Burlington Magazine*, LXXIV, pp. 259–268.
- Peshke, J. (2003) *Monumental'naia zhivopis' epokhi Dzhotto v Italii. 1280–1400: Al'bom [The monumental painting of the Giotto's epoch in Italy: album]*. Beliakova, O.Iu., Trifonova E.V. (trans.). Moscow: Belyi gorod Publ. (in Russian)
- Romano, S. (2009) 'La pittura al tempo di Arnolfo. Ancora una volta sul Maestro Isaaco', in: Friedman, D., Gardner, J., Haines, M. (eds.). *Arnolfo's moment. Acts of an International Conference (Florence, Villa I Tatti, May 26–27, 2005)*. Florence: La casa editrice Olschki, pp. 47–68. (in Italian)
- Romanini, A.M. (1989) 'Arnolfo all'origine di giotto: l'enigma del Maestro di Isacco'. *Storia dell'arte*, 65, pp. 5–26. (in Italian)
- Rough, R.H. (1980) 'Enrico Scrovegni, the Cavalieri Gaudenti and the Arena Chapel in Padua'. *The Art Bulletin*, vol. 62, no. 1, pp. 24–35.
- Ruf, G. (2013) *Gli affreschi della Basilica superior di San Francesco in Assisi. Iconografia e teologia*. Regensburg: Schnell & Steiner. (in Italian)
- Schlegel, U. (1969) 'On the Picture Program of the Arena Chapel', in: Stubblebine J.H. (ed.) *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*. N.Y. & London, pp. 188–211.
- Schwarz, M.V. (2017) 'Giotto di Bondone', in: *Handbuch Rhetoric der Bildenden Kuenste*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 221–225. (in German)
- Smart, A. (1960) 'Santa Cecilia Master and his school in Assisi'. *The Burlington Magazine*, vol. 102, pp. 405–413.
- Smart, A. (1971) *The Assisi problem and the art of Giotto*. Oxford: Clarendon Press.
- Tomei, A. (2009) 'La decorazione della basilica di San Francesco ad Assisi come metafora della questione giottesca', in: Tomei A. (ed.) *Giotto e il Trecento: "Il più sovrano maestro stato in dipintura: mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009*. Milano: Skira, pp. 31–49. (in Italian)
- White J. (1993) *Art and architecture in Italy 1250–1400*. London: Yale university press.
- Zanardi B. (2004) 'Giotto and the St. Francis Cycle at Assisi', in: Derbes, A., Sandona, M. (eds.). *The Cambridge Companion to Giotto*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 32–62.
- Zanardi B. (2002) *Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*. Milano: Skira. (in Italian)