

Проблемы изучения творчества Пьетро Каваллини в зарубежном искусствознании первой половины XX века

В статье дается обзор избранных концепций западного искусствознания первой половины XX в. с точки зрения их потенциального влияния на историографию творчества Пьетро Каваллини. Важным было показать, что несмотря на отсутствие исследовательского интереса непосредственно к деятельности Каваллини и мастеров Проторенессанса у таких ученых, как Г. Вёльфлин, Б. Бернсон, А. Варбург, Э. Панофский, разработанные ими методы и подходы оказали существенное влияние на историю изучения искусства этого периода в целом.

Ключевые слова: искусствознание первой половины XX в.; историография; Пьетро Каваллини; итальянское искусство; искусство Проторенессанса

Irina Golubeva

Research Issues of Pietro Cavallini's Work in Foreign Art Studies of the First Half of the 20th Century

The article provides an overview of selected concepts of Western art history in the first half of the 20th century in terms of their indirect influence on the historiography of Pietro Cavallini's creative work. It was important to show that despite the lack of a specific research interest in the activities of Cavallini and the Proto-Renaissance masters among such scientists as G. Wölfflin, B. Berenson, A. Warburg, E. Panofsky, the methods and approaches developed by them had a significant impact on the history of studying the art of this period in a whole.

Keywords: art history of 1st half of 20th century; historiography; Pietro Cavallini; Italian art; Protorenaissance art

История изучения творчества римского художника-монументалиста Пьетро Каваллини насчитывает несколько столетий: биографии мастера и его произведениям посвящены разделы в «Комментариях» Лоренцо Гиберти (XV в.), в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» Джорджо Вазари (XVI в.), а также в известных «летописях», написанных в XVIII–XIX вв. Филиппо Бальденуччи, Серу д'Ажинкур, Джованни Баттистой Кавальказелле и другими авторами. И если целью первых литераторов и хронистов было в основном составление перечня памятников, созданных с участием Каваллини, то позднее, с выделением в системе гуманитарного знания самостоятельной науки об искусстве, а затем и с развитием ее методологического инструментария, круг обсуждаемых проблем, связанных с оценкой деятельности художника, ширился. В Новое и Новейшее время предметом исследования становились атрибуция, датировка¹ произведений, художественный и социально-культурный контекст эпохи, а актуализация научных изысканий была связана как с появлением новых методов, так и с различными открытиями².

В начале XX в. Федерико Эрманином в римской базилике Санта-Чечилия ин Трастевере была обнаружена фреска «Страшный суд», незамедлительно приписанная кисти Пьетро Каваллини, что стало поводом для обширной дискуссии, связанной со спорными атрибутами произведений рубежа XIII–XIV вв. и длившейся почти до середины столетия. Такие мэтры искусствознания, как Адольфо Вентури, Раймонд ван Марль, Пьетро Тоэска посвятили памятникам этого периода множество публикаций и внесли ощутимый вклад в историографию творчества Пьетро Каваллини. Однако, несмотря на активную полемику в научной среде итальянистов, некоторые крупные ученые конца XIX – начала XX в. обошли своим вниманием деятельность римского мастера, что представляет собой историографическую лакуну – знаменательный феномен, давший повод автору настоящей статьи попытаться осмыслить его предпосылки и исторический эффект. Ретроспективное обращение

к концепциям Г. Вёльфлина, Б. Бернсона, А. Варбурга и Э. Панофского в формате реконструкции позволило расширить фактически существующую историографию творчества Пьетро Каваллини, дополнив ее теоретической составляющей.

Основоположник формально-стилистического метода Генрих Вёльфлин (1864–1945) – автор нескольких трудов по искусству эпохи Возрождения³. Однако свои изыскания он начал с периода Кватроченто и миновал период Проторенессанса⁴, исключив из области исследования фазу зарождения ренессансного мировоззрения и лишь мимоходом касаясь таких важных вех, как XIII столетие с присущим ему расцветом придворной культуры при Фридрихе II и ростом финансового и политического влияния римских пап. Этот великий теоретик, нацеленный на осмысление глобальных культурно-исторических процессов, занимался универсальными вопросами искусствознания, для подтверждения или опровержения которых был необходим особенный материал, особая выборка, чем и стало для Вёльфлина искусство Высокого Возрождения и барокко. Несмотря на то, что ученый считал все эпохи и стили равными с точки зрения художественной ценности, искусство кватрочентистов он называл «слабой прелюдией» к великим достижениям мастеров XVI в. [3, с. 28]. Из этого утверждения не следует, однако, что Вёльфлином принижалось историческое и культурное значение Проторенессанса, скорее, оно может означать, что его теории нуждались в более яркой и эффектной практической апробации.

Внутри метода немецкого искусствоведа важными становятся такие дихотомии, как расчленение – целостность, функциональность – пластическая ясность формы и т. п., часто рассматриваемые в оппозиции искусства Германии и искусства Италии. На первый взгляд может показаться, что данные категории – инструментальные, вспомогательные, внешние, поскольку они применяются к внешнему – к форме, к изображению. Однако предлагаемая Вёльфлином система призвана способствовать осмыслению самых широких процессов, а значит относится к области фундаментального [9, с. 11]. Таким образом, в оценке предвозрожденческой культурной парадигмы (как формы видения и репрезентации ху-

дожественных явлений) с точки зрения интерпретации целостных смыслов изобразительной продукции эпохи (со всеми ее пластами и разветвлениями), на наш взгляд, без метода Вёльфлина трудно обойтись.

Еще одна важная теория немецкого ученого – «история искусства без имен» – не была адекватно воспринята итальянскими искусствоведами первой половины XX в., как считал Ж. Базен [2, с. 136], по причине ориентированности итальянцев на личные достижения отдельных мастеров, тогда как Вёльфлин рассматривал общие тенденции времени. Представляется, что такая искаженная трактовка теоретической установки немецкого ученого (не являющейся, очевидно, аксиомой, а представляющая собой лишь удобную формулу, применение которой должно быть обусловлено необходимостью [9, с. 14]) не позволила первым итальянским искусствоведам, находящимся в непосредственной близости от изучаемых ими памятников, правильно оценить некоторые знаковые художественные процессы Проторенессанса. И в первую очередь это касается «проблемы Ассизи», где ученые многие годы занимались поисками ответа на вопрос «кто» (потенциально неразрешимом ввиду практически полного отсутствия достоверных сведений), прежде чем начали расширять научный дискурс вопросами «как», «зачем» и «по чьей воле».

Бернард Бернсон (1865–1969), видный представитель знаточества – «консультант»⁵, эстет и практик, стал родоначальником новой традиции в истории изучения итальянского ренессансного искусства – объединения мастеров в школы по географическому принципу и на основании стилистической преемственности⁶. Однако, начав исследование творчества художников Возрождения с сиенца Дуччо и флорентийца Джотто, ученый передвинул временные рамки Ренессанса к началу XIV столетия, а географические – во Флоренцию и не отметил его первые признаки, проявившиеся еще в конце XIII в. в Риме. Это можно объяснить довольно просто: римская школа этого периода представлена главным образом монументальными памятниками, а Бернсона больше интересовала алтарная живопись примитивов XIV–XV вв., которую он

очень высоко ценил. «Оценку» в данном случае можно понимать и буквально, так как Бернсон фокусировался в первую очередь на атрибуции и определении коммерческой ценности произведений искусства. В результате его активной деятельности в данной сфере в довольно короткие сроки на антикварном художественном рынке, а затем и в исследовательском поле появился большой корпус превосходных алтарей разного формата, происходящих преимущественно из Сиены и Флоренции.

Главной заслугой Бернсона можно считать разработку новых принципов искусствоведческого анализа (а именно – осязательности, пространственности, светотени, а также иллюстративности и декоративности), которые станут определяющими для ученых последующих поколений. Вместе с тем подход Бернсона, основанный на формальном распределении памятников и художников по мастерским и школам, обнаружил свое несовершенство уже во второй половине XX в., когда стала очевидной невозможность его универсального применения. Римская школа монументальной живописи последней четверти XIII в. является характерным примером такой ситуации: активная миграция мастеров в центральной Италии и совместная работа артелей из разных регионов на одних объектах не позволяют четко установить причинно-следственные связи и преемственность по типу «учитель – ученик», а также определить принадлежность художника той или иной школе⁷.

Аби Варбург (1866–1929), знаменитый «отец иконологии», метода, нацеленного на максимально развернутую интерпретацию произведения искусства, больше любил ставить вопросы, чем отвечать на них, предпочитал обнаружение проблем поиску вариантов их решений [8, с. 58]. Как представляется, формулирование и освещение проблематики вокруг Каваллини – до сих пор чрезвычайно важная задача, и Варбург, задолго до нашего времени предвосхитивший современные «визуальные исследования» и задавший направление научных изысканий в отношении связки «образ – символ» [8, с. 148], безусловно смог бы наметить самые разнообразные пути поиска источников образной концепции Каваллини. Однако этот ученый, так же как и упомянутые

выше, выбрал другой период для своих методологических опытов: он сфокусировался на интеллектуальных способах познания интеллектуальных основ искусства Ренессанса, и век Кватроченто оказался ему более благодатной почвой для такого рода исследований, чем памятники Проторенессанса. С этим выбором трудно не согласиться, поскольку насыщенная семантика произведений рубежа XIII–XIV вв. исторически принадлежит еще к эпохе средневековых христианских памятников⁸, а ее понимание (или, скорее, постижение) не может быть сведено к эмпирическим опытам, к интерпретации, к «дешифровке» символов и объяснению их выбора художником (либо заказчиком) для того или иного произведения. Но в комплексном анализе памятников данный подход играет важную вспомогательную роль, как, например, при определении значения жестов в иконографии таких композиций, как «*Traditio Legis*» или «Христос с предстоящими святыми» (занимающих центральное место в апсидах римских храмов) или в трактовке отдельных элементов масштабных сцен типа Страшного суда. Таким образом, дискуссия о роли жестов в христианской иконографии, инициированная еще в кружке Варбурга, способствовала выделению в системе научного знания специального метода, широко применяемого и сегодня.

Наконец, именно Аби Варбург был первым, кто предложил при анализе содержания произведения искусства ориентироваться на его заказчика [8, с. 214], что предвосхитило и предопределило появление во второй половине XX – начале XXI в. большого корпуса научных трудов, посвященных вопросам патронажа, в том числе и в отношении памятников Проторенессанса⁹

Отсутствие интереса к Каваллини у Эрвина Панофского (1892–1968), кристаллизовавшего и структурировавшего исследовательские стратегии Аби Варбурга, может быть объяснено тем, что Панофский в принципе мало занимался отдельными специальными вопросами. Он был блестящим теоретиком, мыслителем, эрудитом, автором трехступенчатой системы интерпретации произведения искусства, представляющего собой «симптом общей интеллектуальной истории» [8 с. 242] внутри конкретных

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

Развивая мысль Варбурга, предписывавшего интерпретатору понять волю заказчика, Панофский, в свою очередь, предлагал исследователю встать на место художника [8, с. 246–247]. С учетом возрастающей в период итальянского Возрождения роли автора данный подход является чрезвычайно полезным. Искусствоведы последующих поколений, оттолкнувшись от теорий Панофского, пошли еще дальше, и в своих попытках понять, как, каким образом это сделано, стали изучать технику, материалы, краски и вообще обычаи и способы создания произведений, принятые в то или иное время¹⁰.

Говоря о творчестве проторенессансных художников Чимабуэ, Дуччо и Джотто и называя их, вслед за Вазари, «первыми лучами» Возрождения (*I primi lumi*), Панофский упоминает и Каваллини как «великого художника» [6, с. 104–105], который мог бы быть учителем Джотто, но на этом его оценки заканчиваются. Вместе с тем невероятно пронизательным кажется общее наблюдение ученого о том, что «чувство плотности и связанности, свойственное зрелому Средневековью и воспитанное архитектурой и скульптурой», в эпоху Джотто начинает «взаимодействовать с тем немногим, что уцелело от иллюзионистических традиций античности» [6, с. 116–117]. Очень жаль, что эта мысль не получила у Панофского дальнейшего развития, поскольку, если речь шла об образной плотности вкупе с античными попытками изобразить желаемое максимально правдоподобно, то налицо попытка теоретического обоснования истоков проторенессансного искусства и формулирования его основ. И хотя у ученого встречается мысль о том, что влияние позднеантичной и раннехристианской живописи на Торрити, Каваллини и Джотто было значимым стилеобразующим фактором, на наш взгляд, это только внешняя сторона проблемы. Тогда как

в дискурсе о происхождении Проторенессанса первостепенным является признание того, что в центре римского храмового искусства конца XIII в. была семантически насыщенная средневековая христианская композиция, а изучение материальных способов ее воплощения – уже следующий шаг.

С позиций сегодняшнего дня очевидно, что до второй половины XX в. творчество Пьетро Каваллини в западном искусствознании не имело достаточного освещения и обоснования с точки зрения теории науки. Однако, как видно из приведенного выше историографического анализа, деятельность ученых первой половины XX в. внесла в общий исследовательский процесс огромный методологический вклад и повлекла за собой дальнейшие углубленные изыскания, в том числе и искусства Проторенессанса. Формально-стилистический, иконографический, иконологический методы с момента их зарождения и до сегодняшнего дня являются опорными в искусствознании, тогда как вновь появляющиеся подходы стимулируют развитие научной мысли, меняют угол зрения и приводят к новым выводам и открытиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Списки атрибуций и различные гипотезы о датировках произведений Каваллини появляются в начале XX в. в многотомных энциклопедиях итальянского искусства, например, у А. Вентури и Р. ван Марля, а затем в первых монографиях авторства Ф. Эрманина (1902), Э. Лаваньино (1953), П. Тоэски (1959). Во второй половине XX в. список возможных памятников с личным участием римского мастера неоднократно расширялся и пересматривался такими учеными, как Г. Маттиэ (1973), П. Гетерингтон (1974), Ч. Бранди (1982), М. Бошковиц (1983), А. Парронки (1994), А. Томеи (2000) и др. Датировки были частично скорректированы в последней четверти XX в. после докладов международных конференций, посвященных искусству Проторенессанса (в 1973 и 1980 гг.). Компромиссная позиция по данному вопросу отражена в шестом томе многотомного издания «Средневековая живопись Рима», выпущенного под редакцией С. Романо и М. Андалоро (см.: *Romano S. Andalaro M. Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Arpoge e fine del Medioevo: 1288–1431. Milano : Jaca Book, 2017*).

² К рангу «открытий» можно причислить и обширные реставрационные работы, проводившиеся в конце XX в. в храмовых комплексах Рима

и Ассизи, итогом которых стали новые гипотезы относительно атрибуций и датировок. См.: *Tiberia V. I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi*. Todì : Ediert, 1996; *Zanardi B. Giotto e Pietro Cavallini: la questione di Assisi e il cantiere medievale di pittura a fresco*. Milano : Skira, 2000.

³ На русском языке см.: [3], также *Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко*. М. : Юрайт, 2021.

⁴ Здесь и далее под периодом Проторенессанса будет пониматься творчество итальянских мастеров с конца XIII до начала XV в., как это принято в традициях советского искусствознания [4, с. 72, 89–90] (см. также общие работы В. Н. Лазарева, Б. Р. Виппера по истории итальянского искусства). Однако сам термин, правомерность и актуальность его применения в современной науке является вопросом открытым и требующим дополнительного пояснения.

⁵ Бернсон сам называл себя *adviser* – ‘советник’, ‘консультант’ (англ.), поскольку основной его практической деятельностью было консультирование коллекционеров.

⁶ Зачатки этого подхода наблюдаются и раньше, например в исследованиях Раймонда ван Марля (см.: *Marle R., van The development of the Italian schools of painting*. Vol. 1. The Hague : Martinus Nijhoff, 1923).

⁷ Речь идет прежде всего о Чимабуэ, Арнольфо ди Камбио и даже Джотто, чье флорентийское происхождение не дает, однако, возможности однозначно причислить этих мастеров к флорентийской школе.

⁸ Средневековая символика и ее образное воплощение стали предметом изучения Ханса Бельтинга, ученого следующего поколения, оттолкнувшегося, как и многие его современники, от варбургинской методик и ставшего первопроходцем в новой области иконологии – науке об образах.

⁹ Апогеем таких изысканий в отношении интересующего нас периода можно считать монографию Джулиана Гарднера (*Gardner J. The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304*. München : Hirmer, 2013).

¹⁰ См.: *Cole B. The Renaissance artist at work: from Pisano to Tizian*. New York : Harper & Row publishers, 2019; *Kempers B. Painting, power and patronage: The rise of the professional artist in the Italian Renaissance*. London : Penguin books, 1994.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века*. М. : Академический проект, 2005. 864 с.

2. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. М : Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
3. *Вёльфлин Г.* Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л. : Изогиз, 1934. 390 с.
4. *Гращенко В. Н.* О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // История и историки искусства: статьи разных лет. М. : Книжный дом Университет, 2005. С. 69–114.
5. *Лиманская Л. Ю.* История искусства как живая система: методологические аспекты в искусствознании XX в. // Артикульт (Art&cult), № 1, 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-iskusstva-kak-zhivaya-sistema-metodologicheskie-aspekty-v-iskusstvoznanii-hh-v> (дата обращения: 18.02.2023).
6. *Пановский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб. : Азбука-классика, 2006. 640 с.
7. *Пановский Э.* Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб. : Академический проект, 1999. 393 с.
8. *Торопыгина М. Ю.* Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М. : Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.
9. *Чечот И. Д.* «Основные понятия истории искусства» Генриха Вёльфлина. Опыт исследования искусствоведческой теории и методологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л, 1983. 18 с.
10. *Шестаков В. П.* История истории искусства: От Плиния до наших дней. М. : Ленанд, 2020. 336 с.
11. *Berenson B.* Aesthetics and history in the visual arts. New York : Pantheon books, 1948. 265 p.
12. *Foretti S.* Cassirer, Panofsky and Warburg: symbol, art and history. Yale : Yale University Press, 1990. 1000 p.
13. *Panofsky E.* Meaning in the visual arts: papers in and on art history. New York : Doubleday & co., 1957. 364 p.
14. *Samuels E.* Bernard Berenson: The making of a connoisseur. Harvard : Harvard University Press, 1981. 516 p.