

Облицова Татьяна Юрьевна

ВИЗАНТИЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СТЕНОПИСИ КРИПТЫ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА В АНАНИИ

Статья раскрывает особенности бытования византийского канона в монументальной живописи Лация первой трети XIII века. На примере стенописи памятника римского субурбия прослежены основные этапы обращения романской школы к византийской традиции: через раннехристианское наследие, североитальянскую и южноитальянскую живопись, через знакомство с мозаичными комплексами норманнской Сицилии и посредством ориентации на палеологовскую живопись. Выбранный ракурс позволил углубить представление об отражении византийского опыта в художественной модели романики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/36.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 146-149. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 7.033.4(450)

Искусствоведение

Статья раскрывает особенности бытования византийского канона в монументальной живописи Лация первой трети XIII века. На примере стенописи памятника римского субурбия прослежены основные этапы обращения романской школы к византийской традиции: через раннехристианское наследие, североитальянскую и южноитальянскую живопись, через знакомство с мозаичными комплексами норманнской Сицилии и посредством ориентации на палеологовскую живопись. Выбранный ракурс позволил углубить представление об отражении византийского опыта в художественной модели романики.

Ключевые слова и фразы: Рим; крипта кафедрального собора Ананьи; византийское влияние; византизирующая живопись; позднекомниновский стиль; субурбий; дученто.

Облицова Татьяна Юрьевна

*Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова
novick-tan@yandex.ru*

**ВИЗАНТИЙСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В СТЕНОПИСИ КРИПТЫ
КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА В АНАНЬИ[©]**

Роспись крипты возведенного между 1071 г. и 1102 г. и претерпевшего впоследствии перестройки кафедрального собора в Ананьи (район Фросиноне в Лации), пространство которой составляет приблизительно 160 м² (из которых расписано около 150 м²), 19,4 м в длину на 9 м в ширину, с большой – около 6 м в диаметре – центральной и двумя малым апсидами, пятью алтарями, уникальна не только из-за своего высокого качества, иконографического разнообразия и хорошей сохранности, но и в силу своей внутренней противоречивости. По количеству разнородных манер, цитат, уподоблений, скрытых и явных художественных тенденций памятник можно было причислить к ряду эклектичных. Здесь сопоставлено и уживается, казалось бы, несопоставимое: с одной стороны, тенденция, восходящая к романской «классицизирующей» живописи первой половины XII века, к манере, сформировавшейся с опорой на раннехристианские образцы и выработанный в средневизантийский период канон, знакомство с которым могло состояться посредством кампанской живописи, позднекомниновская художественная традиция, знакомая по мозаикам Монреале, и, с другой стороны, способ изображения, свидетельствующий о сложении новой эстетической системы – готики.

Даже несмотря на возможную одновременность выполнения в крипте живописных работ, общая композиция не претерпела, по-видимому, серьезных изменений, либо складывалась постепенно, что можно предположить не столько на основе свидетельств авторов ее первых описаний: аббата-агиографа XVIII века Джованни Марангони и каноника конца этого же столетия, систематизировавшего сведения по истории собора Алессандро де Магистриса, сколько при осмыслении художественной программы, оформляющей пространство крипты [13].

Это оформление охватывает цикл Генезиса, заключающий в себе изображения диаграмм – свидетельства представлений о микро- и макрокосме, агиографические циклы, посвященные святым Манью и Секондине, апокалиптические сюжеты, повествовательный цикл, касающийся истории Ковчега Завета, отдельные прообразовательные ветхозаветные композиции: «Причащение Мельхиседеково», «Возносящийся пророк Илия передает свою милость Елисею», композиции с тетраморфами, сцена с Гиппократом и Галленом. Отсутствие документальных источников расширяет сферу догадок и предположений относительно истолкования программы, порождает гипотезы относительно датировки стенописи, обсуждаемый диапазон возникновения которой распространяется на период от начала XII века, начала его десятилетия [2] до середины дученто [8; 10, р. 244; 14, р. 116-187].

Единственным ключом к этому феномену оказывается анализ стилистики, и именно формально-эстетическая точка зрения на предмет объединяет историков искусства, выносящих различные суждения относительно времени исполнения фресок крипты. Разногласия исследователей весьма показательны и сводятся к степени пристальности взгляда и представлению о процессах сложения стиля. Так, П. Тоеска [14, р. 116-187] видел в исполнителях росписи руки трех мастеров, Гульельмо Маттие [10, р. 244] – по меньшей мере четырех, Серена Романо [11], не придавая, впрочем, такой классификации принципиального значения, писала о «более чем трех манерах», что позволило перейти к заключению о работе здесь трех ремесленных мастерских, возможно, по мнению М. Бошковича [2], осуществлявших работу в несколько этапов.

Никто из исследователей не отрицал присутствия здесь активного «византизирующего» течения. Диссонанс мнений возникал из-за несхожести в представлениях о его истоках и атрибуции живописных фрагментов.

В работах всех принимавших участие в росписи крипты мастерских очевидны признаки знакомства с византийской художественной культурой.

В отношении так называемого «первого мастера» – автора сцены перенесения мощей (по классификации, предложенной Тоэски, или «мастера Апокалипсиса»), истоки стиля которого восходят к классицизирующей манере школы Лация, остававшейся востребованной на протяжении XI-XIII вв., кажется допустимой

точка зрения Раймонда ван Марле [9, р. 165-192], отметившего родственность почерка этого мастера росписям римских памятников, композиционно и стилистически воспроизводящих византийский канон, росписям церкви Сан Никола ин Карчере (в настоящее время фрагменты декоративного убранства хранятся в музеях Ватикана) и базилики Санта Кроче ин Джерузальемме. Композиция «Вознесение пророка Илии», выделенная в тондо в центре свода (свод XX на рисунке-схеме, предложенной П. Тоэска [3, р. 248-251]), провоцирует сравнение с христологической иконографией в росписи катакомб. Намеренность цитирования подтверждается использованием и других элементов из раннехристианской живописи, например, изображением птиц с ветвью гранатового дерева, из одного черенка которой выходят три ветви, каждая из которых увенчана зрелым плодом, вазон с гроздьями винограда – или свисающий на тонких нитях, или заключенный между двумя обращенными к нему павлинами. Романская композиция «Поклонение Агнцу» из апокалиптического цикла крипты родственна фрагменту уцелевшей мозаики триумфальной арки в бенедиктинской церкви Рима Санта Прасседе, в росписи которой узнаваемы традиции, известные из раннехристианской живописи, осложненные элементами из иллюминированных кодексов, по-видимому, привнесенных по желанию заказчика декорации этой римской базилики.

При всем богатстве реминисценций, касающихся главного римского памятника «классицизирующего» направления, где обнаруживаются аллюзии на раннехристианское искусство, воспроизведение и уместность византийского образца внутри романской школы – Сан Клементе, которая в свою очередь вызвала волну репродуцирования композиций, архитектурных мотивов, особенностей облачений и одежд мирян в манере так называемого «первого мастера», работавшего в крипте (или лучше – боттеги «первого мастера»), его произведения наводят на сравнение с кругом иллюминированных рукописей XI – первой половины XIII в. [1] и с особенностями убранства субурбикальных церквей, например, сантуария Непорочного Зачатия в Чери, базилик Сант Анастасио в Каstell Сант Элия [7] и Сан Сильвестро в Тиволи. Что касается последнего сравнения, оно обосновывается стилистическими характеристиками росписи в Тиволи, вполне схожими с общими особенностями отозвавшейся на импульс позднекомниновского искусства римской школы: с ее интересом в работе с линией, становящейся почти самодостаточной, и упрощением рисунка, его «огрублением» сравнительно с византийской моделью, отмеченной некоей лихорадочностью и интонационным богатством мотивов. Одновременно живопись в церкви Сан Сильвестро в Тиволи диссоциирует с графичностью, определяющей стенопись первой половины века, и ее тематикой, что сказалось в житийных сценах святого Сильвестра. И это качество объединяет ее с фрагментом росписи крипты в Ананьи, посвященным житийному ряду местночтимого святого Маньо, а также находит параллели с фрагментарно сохранившейся росписью церкви Сан Сильвестро в Алатри (слой 20-х годов XIII века), в сцене «Повержение святым Сильвестром дракона» и в композиции «Благовещение», выдержанной в согласии с принятой в искусстве Византии иконографической схемой.

Степень освоения византийской традиции, пришедшей от раннехристианского искусства, помогают осознать фрагменты живописи крипты, выдающие ориентацию на группу североитальянских памятников. Одним из ориентиров ананьинских фрескистов, украсивших свод (XVII по рисунку-схеме, предложенной П. Тоэска [3, р. 248-251]) композицией, связанной с прославлением Иисуса Христа, – речь идет об изображении четырех ангелов, поддерживающих медальон, вызывает в памяти мозаики сводов пресбитерия Сан Витале в Равенне (VI век) и оратория Архиепископской капеллы (494-519 гг.), а также мозаики Санкта Санкторум, капеллы Сан Дзеноне в базилике Санта Прасседе в Риме и дьяконика собора Торчелло (XII век). Отличие касается лишь центрального изображения идентичной композиции: если в Ананьи это крест в медальоне, то в Санкта Санкторум и Санта Прасседе – оплечное изображение Иисуса Христа, в равеннском Сан Витале и в Торчелло – Агнец, хризмон – в Архиепископском дворце. Присутствующая во фресках крипты композиция с Мелхиседеком и Авраамом вызывает в памяти сюжет «Мелхиседек встречает Авраама хлебом и вином» в мозаиках церкви Сан Витале в Равенне; эта композиция украшает северный купол Сан Марко в Венеции. Возможно, подобный визуальный ряд способен привести к мысли о работе здесь пришедших из Венеции мастеров, по крайней мере, одного, о деятельности которого в Риме известно с середины десятых годов XIII века. Предположительно, этот мастер вошел в двадцатые годы в артель, призванную папой Гонорием III для выполнения апсидной мозаики в аббатстве Сан Паоло фуори ле Мура. Однако манера мозаичистов, полагающаяся в распределении композиционных акцентов на убедительную силу линии, придающей образу несколько жесткую пластику, близкую к романскому и специфически римскому представлению о фигуративности, как можно судить сейчас по ее фрагменту, находящемуся сейчас в антисакристии собора аббатства, отнюдь не проливает света на понимание стиля росписи этой части крипты, но лишь порождает вопросы, связанные с датировкой декорации.

Тема сицилийских ансамблей, полстолетия задававших тон художественной жизни региона и способствовавших обновлению языка живописи, в частности, Рима, возникает в росписи крипты кафедрального собора Ананьи в связи с работами, приписываемыми мастеру-орнаменталисту, декоратору (*maestro Ornataista*).

Личность мастера-орнаменталиста (или – если прибегнуть к упоминавшейся выше идентификации манер так называемых «первого, второго и третьего мастеров» с тремя артелями – возглавляемую им артель), вдохновлявшегося византийской живописью в ее монреальной редакции, традиционно отождествляют с живописцем, работавшим в Сан Николо в Филеттино. Выполненные в манере этого декоратора фрески не противоречат классицизирующей (иначе – византизирующей) тенденции второй половины и конца XII века, определяющей облик монументальных декораций базилик Рима и Лация, и близки мозаике Гроттаферраты.

Но если в написанной легко и свободно композиции в Филеттино изумляет рафинированная красочная гамма: большие светлые, с синим с пепельным оттенком плоскости сводов вбирают в себя яркий свет, пронизывающий написанные легко и свободно лики и одежды апостолов, столь же светоносны изысканные оттенки блекло-розового, лилового, голубого, красного в крыльях архангела, то фрески крипты кафедрального собора Ананьи при равной эмоциональной убедительности, изощренности письма, отточенным владением линией, цветом, умением апеллировать к монументальной форме представляются несколько «сухими» (возможно, в результате поздних поновлений утрачены живописные качества блекло-розового, золотисто-желтого, вишнево-красного, что вынуждает воспринимать цвет более локальным). Это позволяет предположить нарастание некоей отвлеченной рациональности, «академизации» приема. Пытаясь монументализировать форму, художник, следуя традиции, укрупняет масштабы. При этом фигура Богоматери на троне (речь идет о композиции компартимента северной стены) приобретает четкий линейный контур, делающий форму пластически завершенной. Цвет ровно и монотонно ложится по ней. Отчетливый, тяжелый контур выявляет и контуры лика.

Византийский образ, проступающий сквозь представленное здесь изображение Богоматери, чей лик кажется трепетным благодаря мастерскому использованию приема легкой асимметрии, который находит параллели в характерном рисунке голов фронтально представленных апостолов в росписи в церкви Сан Никола в Филеттино, где этот образ отмечен приметам южноитальянской, кампанской живописной школ. Последнее сказывается в несколько остром, ломающемся под прямым углом складками крае мафория, в едва уловимой «примитивизации», упрощении рисунка век и глазного яблока, в несколько более настойчивой, сильной линии рисунка носа.

Латинизация византийского канона ощутима и в образе Богоматери Оранты (вариант «Великой Панагии»), представленном в замке одного из сводов. Образ, известный в Риме по фреске рубежа IV-V вв. из катакомб поблизости от усыпальницы святой Агнии, был широко распространен и в искусстве Византии¹, где обрел и другие наименования: «Богоматерь Воплощения», «Влахернитисса», «Платитера». Таким образом, в образе из крипты, с одной стороны, использован уходящий в искусство раннехристианского периода и имеющий долгую жизнь в византийской культуре иконографический тип, с другой стороны, Богоматерь на ананьинской фреске представлена физиогномически схожей с традиционно римскими – VII-VIII вв. – образами Богоматери Реджины, как, например, на открытой недавно фреске в нижней части церкви Санта Сусанна в Риме, с нимбом, окаймленным обнизью, облачена в мафорий и, кроме этого – вызывающе избыточно, – на голове Богоматери покоится венец, унизанный камнями и жемчугами.

Физиогномические черты облика девы – мученицы Секондины, представленной слева от трона Богоматери, масштабного укрупненного изображения в конхе малой апсиды (тип «Дева среди дев»), вместе с линейным письмом, сухой, абстрактной пластикой, густым, насыщенным цветом некогда, вероятно, темно-красного мафория с едва проступающей сейчас синей отделкой, с пастозным, слитным мазком, вызывают аналогии с каппадокийской живописью. Что до традиционной точки зрения, исследователи со времен П. Тоэски видят сходство как самой композиции, так и обликов Богоматери и святых дев в ананьинской декорации с росписями находящейся поблизости крипты Санта Мария дель Пьяно в Аусонии (конец XII века), отразившими вкусы, господствовавшие здесь, как и на всей территории *Terra di lavoro*, во время императора Фридриха II Штауфена (до 1240 года).

Образ Иисуса Христа (*[Ego sum] lux mundi*, или Иисус Христос Свет миру) на приписываемых «второму мастеру» фресках крипты собора в Ананьи, где Спаситель представлен на троне в окружении четырех святых, генетически родственен – даже если удалиться от перечисления многочисленных икон Лация, списков Латеранской иконы «Археопита», один из которых представлен средником триптиха кафедрального собора Тиволи, – образам кафедрального собора Монреале, Палатинской капеллы и собора в Чефалу.

В сцене крещения святого можно обнаружить принцип кинематографичности, замеченный в композиционной манере, известной по мозаикам собора в Монреале, характеризующийся совокупной слитностью стелящихся по стенам монументальных композиций, иногда отделяемых друг от друга строками надписей. Кроме этого, очевидна общность на уровне схемы, описывающей архитектурные фоны, распределения групп персонажей, типа ликов, других деталей композиции, со сценой крещения апостола на мозаике Палатинской капеллы в Палермо.

Если в стенописи крипты собора Ананьи, с одной стороны, ощутимы импульсы, идущие от раннехристианских образцов, и знакомство с живописью, условно говоря, восточной традиции, знание монреальского образца, то, с другой стороны, обнаруживаются признаки и элементы сложения новой художественной системы, распространению которой и за Альпы способствовали пути паломничества, а на христианский Восток – Крестовые походы. Как результат утверждения латинян на Востоке А. Грабар расценил обнаруженную им реплику орнаментально-растительного мотива в виде латинской буквы «S» в сводах шестого и тринадцатого (с изображением возносящегося в огненной колеснице пророка Или) условных компартиментов крипты в росписях первой четверти XIV века в Кахрие-джами и в нартексе церкви Богоматери Левишки в Призрене [6, S. 120].

¹ На мозаике апсиды церкви монастыря Неа Мони на Хиосе (1042-1056 гг.), в росписях Богоматери Евгеретиды в Студенице (1208-1209 гг.), Богородицы Левишки в Призрене (1220-е гг.), на мозаике нартекса монастыря Хора в Константинополе (1316-1321 гг.).

Примером такой – новой – манеры можно считать покрывающие четыре свода крипты ветхозаветные сцены со скрупулезно разработанными архитектурно-пейзажными фонами. Манера этого, так называемого «третьего мастера» – если считать группу «мастера перенесения мощей» первым, а «орнаменталиста» – вторым, обычно вызывает в представлении исследователей сходство с выполненными в 1228 году фресками капеллы Сан Григорио в Сакро Спеко в Субиако. Бертелли [1] связывал манеру «третьего мастера» (точнее, одного из выходцев из этой артели) с фрагментами росписи первого слоя триумфальной арки храма аббатства святого Нила в Гроттаферрате.

Вероятно, сформировавшимися в кругу артели «третьего мастера», в которую входил этот художник, были авторы выполненной предположительно двумя десятилетиями позднее росписи крипты декорации церкви Сан Пьетро ин Винеис в Анagni. В одних композициях Сан Пьетро ин Винеис заметна близость к сцене, атрибутируемой мастеру-орнаменталисту «Спаситель в окружении святых» – в обоих случаях примечательна характерная приверженность классически выверенным пропорциям ликов, в других – манера, близкая технике миниатюры, которой отмечены работы «мастера сводов» (или «третьего мастера») с разработанными пейзажными и архитектурными фонами, но со значительным «обновлением» стиля, сказавшегося в типе моделировки, удаленной от линейной строгости, и в колористической мягкости письма. Такая стенопись неявно содержит в себе истоки, с одной стороны, стиля росписей римской церкви Санти Куатро Коронати (истории святого Сильвестра) с ее несколько инертным и вялым рисунком и сохранившейся в мизерных фрагментах стенописи церкви Благовещения в Амазено, с другой стороны, имеет прямое отношение к стилю Пьетро Каваллини и декорации церкви Санта Мария Маджоре в Тускании. В последнем случае сравнений речь идет о головах апостолов. Их выразительный рисунок и особенности моделировки ликов с выпуклыми лбами определяют ретроспективную направленность образов в стилистической эволюции живописи Лация позднего дученто, созвучных, как было отмечено еще Отто Демусом [5, S. 127], палеологовскому стилю, что свидетельствует распространению следующей волны греческого влияния в Риме.

Несмотря на густую сеть прямых стилистических цитат и сопоставлений, роспись крипты отнюдь не представляет собой кальку известных образцов и тем избегает эклектичной повторяемости, скорее, служит обстоятельством, подтверждающим способность принявших участие в росписи боттег выявить уникальный опыт в специфических условиях крипты (реликвария-усыпальницы?). Подробный анализ иконографии и стиля декоративного оформления крипты предоставляет ценный материал, способный прояснить отражение византийского опыта внутри позднероманской художественной модели.

Список литературы

1. Bertelli C. La mostra degli affreschi di Grottaferrata // *Paragone*. Roma, 1970. № 21. P. 91-101.
2. Boskovits M. Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana // *Paragone*. Roma, 1979. № 30. P. 3-41.
3. Cappelletti L. Gli affreschi della cripta anagnina: iconologia. Roma, 2002.
4. Demus O. *Byzantine Art and the West*. L., 1970.
5. Demus O. *Romanische Wandmalerei*. München, 1968.
6. Grabar A. La decoration des coupoles a Karye Gamii et les peintures italiennes du Dugento // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistischen Gesellschaft*. Wien, 1957.
7. Grabar A., Nordenfalk C. *Le peinture romane du XI au XIII siecle*. Geneve, 1958.
8. Hermann F. *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV*. Bologna, 1945.
9. Marle R. van. *La peinture romaine au moyen age*. Strasbourg, 1921.
10. Matthiae G. *Pittura romana del medioevo*. Roma, 1966. Vol. 2.
11. Romano S. *La pittura medievale a Roma 312-1431 // Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287*. Milano, 2012. Vol. V.
12. Sibilis S. *L'abate Giovanni Marangoni agiografo e archeologo del settecento*. Roma, 1961.
13. Smith M. Q. Anagni: an Example of Medieval Typological Decoration // *Papers of the British School at Rome*. 1965. № 6. P. 1-47.
14. Toesca P. *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*. Roma, 1902.

BYZANTINE REMINISCENCES IN MURAL PAINTING OF CATHEDRAL CRYPT IN ANAGNI

Oblitsova Tat'yana Yur'evna

*Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov
novick-tan@yandex.ru*

The author reveals the features of the Byzantine canon existence in the monumental painting of Latium of the first third of the XIIIth century, by the example of the Roman suburb monument mural painting traces the main stages of the Romanesque school conversion to the Byzantine tradition: by means of the early Christian heritage, the Northern Italian and Southern Italian painting, by familiarity with the mosaic complex of Norman Sicily, and by orientation to the Palaeologus painting; and tells that the selected angle allows deepening the Byzantine experience reflection in the Romanesque artistic model.

Key words and phrases: Rome; crypt of Cathedral of Anagni; Byzantine influence; Byzantizing painting; later Comnenus style; suburb; ducento.