

Влияние раннехристианского искусства на концепцию пространства в живописи Пьетро Каваллини

Научный руководитель – Захарова Анна Владимировна

Погорелая Ксения Олеговна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Исторический факультет, Москва, Россия

E-mail: k.o.pogorelaya@gmail.com

Несмотря на довольно подробное изучение восстановленных Пьетро Каваллини циклов в Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, влияние раннехристианского искусства на его творчество и римскую школу в целом остаётся «общим местом». В нашей работе мы постараемся заполнить этот пробел, рассмотрев все работы Каваллини и эволюцию его стиля в целом.

Свою живописную систему он построил, используя элементы разных художественных традиций. Он беспристрастно копировал, преобразовывал, развивал элементы и целые композиции тех фресок, которые он мог изучить во время работы [3], но в конечном итоге целостность его стиля превзошла разнообразие впитанных влияний.

Несохранившиеся фрески из жития Св. Павла в Сан-Паоло (1277-1279) являются отправной точкой для формирования особых качеств стиля Каваллини. О них можно судить на основе Кодекса Барберини (1634). Мастер частично обновил их, частично дополнил новыми, оставив десять сцен нетронутыми.

Плоскостное построение сцен доминирует. Для цикла характерно помещение фигур в общую плоскость, параллельную поверхности стены. Позади — плоский архитектурный экран. Несмотря на то, что глубина до линии горизонта меняется от сцены к сцене, фигуры, в основном, группируются вдоль переднего плана. Отношения между фигурами и архитектурой, то есть связи в глубину, не артикулируются. Композиция оказывается расчленена на замкнутые горизонтальные пласты. Таких сцен большинство (84-85, 87, 98-99, 103, 107, 111-114, 118-119, 121-125; cod. Barb. lat. 4406). Более смелые композиционные элементы применяются хаотично, не складываясь в систему (91, 97, 88, 90, 126, 96).

Здания имеют неопределённую структуру. На листе 87 они построены с использованием обратной перспективы, хотя нигде больше она не встречается. Большинство сооружений представлены фронтально, с одним видимым фасадом (84, 98, 111).

При этом листы 90, 96, 99-101 демонстрируют относительно правильное построение здания, одна сторона которого параллельна плоскости фрески, а другая — в ракурсе. Такие конструкции могли быть воссозданы Каваллини по тем образцам V века, которые лучше сохранились. Это подтверждается и высокой точкой зрения, характерной для раннехристианских фресок и мозаик.

Следующим этапом в эволюции Каваллини являются фрески ветхозаветного цикла Сан-Паоло (1282-1290).

В них по-прежнему доминирует рельефный стиль — сюжет зачастую разворачивается вдоль живописной поверхности (24, 27, 38). Тем не менее пространство оказывается равномерно оживлённым во всех частях посредством расположения фигур на разных планах и взаимодействий между ними. Исчезает архитектурный экран, что позволяет помещать фигуры глубже в пространстве, использовать больше планов. Каваллини размещает фигуры так, чтобы они не могли закрепиться в ряд, постоянно связывая их в группы, уходящие в глубину. Появляются полноценные пейзажи.

В цикле нет сложносочинённых зданий. Сокращается количество фронтальных конструкций, при этом боковой фасад всегда показан в перспективе (36, 48). Большинство зданий представлено в сложном ракурсе (30, 34-35, 37, 54, 55). Постройки обретают конструктивную ясность. Увеличивается масштаб архитектуры — теперь возможно взаимодействие фигур со зданиями и помещением в интерьер.

Композиция «Иосиф и жена Потифара» (47) — это первое изображение интерьера в живописи дученто. Его нет ни в византийском, ни в романском, ни в готическом искусстве. Единственным источником для него могла стать раннехристианская живопись [1].

Работа в Сан-Паоло имела важные стилистические последствия в виде более убедительного представления пространства, повествовательной организации, воссоздания интерьерного жанра.

Мозаики в Санта-Мария-ин-Трастевере (1291) продолжают намеченную линию развития.

Разработка пространства резко отличается от «греческой манеры». Фигуры крепко стоят на ногах, их расположение относительно друг друга и особенно зданий поражает ясностью. Золотой фон становится бесконечно глубоким. Позём уже не вертикальная плоскость, но простирающаяся вглубь почва, оживлённая рельефом.

Большинство зданий представлено в ракурсе. Конструкции прочные, строго логичные. Показаны мельчайшие нюансы здания, вплоть до толщины фигурной ниши в сцене «Поклонения волхвов».

Тот факт, что истоки этой эволюции стоит искать в раннехристианском искусстве, доказывает замечание Дж. Вайта по поводу здания в сцене «Принесение во храм». Дело в том, что в обоих случаях архитектура построена таким образом, что её основание представлено в ракурсе, углом к поверхности фрески, в то время как линии крыши горизонтальны [3].

Архитектурная кулиса в сцене «Рождества Богородицы», состоящая из двух сквозных портиков с кессонированными потолками, сконструирована по специфическому принципу античной перспективы: «сокращающиеся линии балок не сходятся в одной точке, а идут параллельно друг другу, причём соответствующие друг другу линии правой и левой частей потолка имеют свою точку схода» [1]. Так же построены опоры.

Этот принцип отсутствует в средневековой живописи, но находит аналогии, например, в миниатюрах Ватиканского Вергилия (V век). Из этого или другого раннехристианского источника Каваллини и мог его почерпнуть.

Последней работой Каваллини являются фрески Санта-Чечилия-ин-Трастевере (1293) — именно этот зрелый стиль будут копировать его ученики и последователи. В этом цикле раннехристианские образцы были им в значительной степени преодолены (например, высокая точка зрения), а найденные пространственные приёмы систематизированы.

Он отказывается от глубоких планов, выбирая форму узкого просцениума. Изображает все архитектурные элементы (в том числе троны, пьедесталы) перспективно сокращающимися, но без единой точки схода. Конфликт между основанием в ракурсе и фронтальной крышей сохраняется.

Творчество Каваллини имеет далеко идущие последствия для живописи Рима и Италии в целом. Он выступает как создатель фундаментальных пространственных инноваций, связанных с ракурсом, разработкой прямой перспективы, воссозданием интерьера. Всё это берёт начало в раннехристианских образцах — благодаря им «искусство дученто и пришло к тому опытному пространственному взаимодействию, правильным соотношениям персонажей и их окружения» [2].

Источники и литература

- 1) Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. М., 1956. Т. 1.
- 2) Garber J. Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom. Berlin, 1918.
- 3) White J. Cavallini and the Lost Frescoes in S. Paolo // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1956. 19(1/2). Pp. 84–95.