

УДК: 7.033.5(450):7.027.2

ББК: 85.133(3):(4Ита)

А43

DOI: 10.18688/aa199-5-52

М. А. Лопухова

Неаполитанская пластика 1340-х годов между Тино ди Камаино и Андреа Пизано: Пачо и Джованни Бертини

С момента приезда сиенского скульптора и архитектора Тино ди Камаино к анжуйскому королевскому двору развитие пластики в средневековом и ренессансном Неаполе будет неизменно — хотя и дискретно в хронологическом и стилевом отношении — отмечено сильным тосканским присутствием. В 1320–1330-е гг. насыщенные иконографические схемы, выработанные Тино, и его крайне характерная, узнаваемая манера, лишь в определённой мере интерпретирующая творчество его учителя Джованни Пизано, сделались стилеобразующими, а главное — формообразующими и каноническими для готической неаполитанской скульптуры, прежде всего мемориальной [4, р. 13–14]. Собственно, время после 1300 г. и стало для Неаполя моментом появления монументальной пластики, которая начала развиваться во вновь отстроенных готических церквях. Именно Тино, работая над мавзолеями многочисленных представителей анжуйской династии, закладывает основы того художественного языка и политической риторики, которыми она будет пользоваться и в дальнейшем [3, р. 96–97]. Предложенные здесь иконографические схемы были довольно быстро усвоены аристократическим надгробием, стандартизированы и впоследствии не отличались особой выдумкой [4, р. 15]. Однако в формальном отношении лаконичная и «угловатая» манера сиенца была не единственной стилевой линией, которая наметилась в скульптуре Неаполя к середине Треченто.

Пример совмещения некоторых особенностей языка Тино ди Камаино с классическими устремлениями в духе римской проторенессансной пластики (Арнольфо ди Камбио) и флорентийской скульптуры 1330-х гг. (Андреа Пизано) даёт творчество Пачо и Джованни Бертини, которых порой называют едва ли не лучшими мастерами своего времени в Неаполе [7, р. 43]. Упоминаемые в неаполитанских документах как *marmorarii fratres* (братья-мраморщики), они почти неизвестны во Флоренции, откуда прибыли на Юг. Зато их деятельность в Неаполе подтверждается — и была впервые реконструирована Э. Берто [2] и С. Фраскетти [8] задолго до того, как в 1943 г. их эталонные произведения погибли при бомбардировке города — благодаря документально засвидетельствованному участию в сооружении одного из самых торжественных и масштабных мемориальных ансамблей — монументальной гробницы короля Роберта Анжуйского во францисканском монастыре Санта Кьяра. Им же приписывается ряд фрагментов в

различных мемориальных ансамблях того же монастырского комплекса, в церкви Сант Андреа алла Дзекка, в неаполитанской чертозе Сан Мартино. В ряде случаев братья, по-видимому, заканчивали проекты, начатые Тино ди Камаино, оказываясь, как и в случае с монументальной королевской гробницей, в заранее предопределённом стилевом контексте. Ими же, по всей видимости, был выполнен и главный алтарь базилики, который стилистически сходен с пасхалом Флорентийского собора (1320 г.), подписанным, в свою очередь, неким Джованни да Фиренце — то есть так же, как имя мастера упоминается в неаполитанских документах, связанных с сооружением гробницы.

Надгробие Роберта Мудрого возводилось в монастыре Санта Кьяра по повелению королевы Джованны I между 1340 (смерть короля Роберта) и 1345 г.; как принято считать, с 1343 г. в этом проекте были задействованы братья Бертини. Как справедливо отмечала Дж. Келацци Дини, автор единственной на сегодняшний день более или менее полной монографии о творчестве двух братьев 1996 г. [7], гробница, несмотря на её выраженную вертикальную ориентацию, развивает схематические принципы, заложенные Тино ди Камаино в надгробии Марии Венгерской (Неаполь, Санта Мария Доннареджина Веккья). При этом стилистически она отсылает не только к характерной суммарной, несколько плоскостной манере сиенского мастера, но и к гораздо более полновесной, классицистической по сути римской и тосканской пластике. Если о первой напоминает фигура короля, то фигуры Добродетелей наделены пухлыми лицами и причёсками, типичными для произведений флорентийской мастерской Андреа Пизано. Наблюдается здесь и обращение к приёмам французской готической пластики; её черты: живой и ритмичный рисунок драпировок, полнокровность — присущи ряду флорентийских скульптурных ансамблей первой трети XIV в., связанных в первую очередь также с именем Андреа Пизано. Эклектическое взаимодействие разнообразной стилистики внутри этого комплекса исследователи относили на счёт творческой индивидуальности Пачо и Джованни Бертини, пытаясь выделить из неоднородной «суммы» их манер руку каждого из двух братьев [5, р. 63–73]. Пачо, старший и, возможно, тесно сотрудничавший с Тино ди Камаино ещё при строительстве и украшении неаполитанской чертозы Сан Мартино (около 1325 г.), а также при сооружении гробницы Карла Калабрийского (Неаполь, Санта Кьяра), представлял, естественно, большим архаистом, младший, Джованни, — большим новатором. В сущности, старая историография (и конца XIX — начала XX в., и 1950-х гг.) была занята именно тем, чтобы выявить авторство отдельных частей эталонного памятника и очертить творческую индивидуальность каждого из мастеров.

Специфическая программа этого ансамбля, подробно разобранный Э. Панофским в лекциях о надгробной скульптуре [12, р. 87] и, по его мнению, напрямую обязанная своей неординарностью участию Франческо Петрарки, которому принадлежит текст эпитафии, позволила возвести гробницу Роберта Анжуйского в статус провозвестника гуманистического надгробия. Так или иначе, её развернутая семантическая программа действительно легла в основу последующих королевских гробниц, став образцом для многочисленных надгробий династии Дураццо; таким образом, братья Бертини внесли свой вклад в процесс, начавшийся благодаря Тино ди Камаино, создав ключевой для города в программном и иконографическом отношении скульптурный ансамбль XIV в.

Однако лучшим и, возможно, даже более характерным примером стиля Бертини являются рельефы с историей св. Екатерины Александрийской, сохранившиеся фрагментарно и выставленные ныне в монастырском музее при неаполитанской церкви Санта Кьяра (Илл. 111). А. Вентури приписывал их Тино и его помощникам [14, р. 285–299], называя этот комплекс шедевром сиенского скульптора и «поэмой, вырезанной в Санта Кьяра», а П. Тоэска оценивал как одно из лучших скульптурных произведений, созданных неаполитанским Треченто [13, р. 337–340]. Этот памятник любопытен и сложен не только тем, что о его первоначальном облике свидетельствуют лишь обломки и старинные фотографии, но и тем, что он совершенно исключён из какого бы то ни было контекста — как исторического, так и типологического. О происхождении и первоначальном предназначении этих рельефов ничего не известно, хотя, судя по мелкой детализации пластики, они могли быть рассчитаны на относительно близкое рассмотрение и украшать алтарную преграду (*tramezzo*)¹. Приблизительно они датируются 1345 г. Из архивных источников мы знаем, что рельефы располагались над входом в базилику Санта Кьяра, а в ходе барочной реконструкции, предпринятой Ваккаро и Буонкоре в 1742–1769 гг., были перенесены на балюстраду братского хора, где и погибли при бомбардировке в 1943 г.

Цикл включал одиннадцать сцен, начиная с эпизодов, где Конст, правитель Александрии и отец св. Екатерины, диктует завещание, а монах-отшельник обращает и наставляет юную святую (причём использует для наглядности образ Богоматери, скопированный, по мнению Дж. Келацци Дини, с триптиха Борлетти Тино ди Камаино [7, р. 51]), и заканчивая сценой усекновения главы святой. Барельефы разной ширины вырезаны на контрастном темном фоне — приём, характерный для Тино ди Камаино, начиная с надгробия Орси (1321 г., Флоренция, собор Санта Мария дель Фьоре) и заканчивая неаполитанскими работами; в его случае, правда, речь никогда не шла о нарративных сценах. Композиции сопровождалась подробнейшими латинскими подписями с обозначением сюжета, которым вторил и последовательно повествовательный, детализированный характер сцен, чья иконография является беспрецедентной. Н. Бок сближает их в этом отношении с книжной миниатюрой, развивавшейся в это время в параллельном ключе, и живописью Мастера из Оффиды (Марке, Асколи-Пичено) в апсиде церкви Санта Мария делла Рокка, отмечая оригинальность и изящество скульптурного рассказа [3, р. 106–107]. Однако и в построении сцен, и особенно в отношении к форме отчетливо проявилось значение тосканского художественного языка. В первую очередь стоит вспомнить декор южных врат Флорентийского баптистерия авторства Андреа Пизано (1329–1336 гг., Флоренция, Музей собора), сходство с которым неоднократно и единодушно, хотя и без пространных комментариев, отмечалось современными исследователями Дж. Келацци Дини и Н. Боком. Принимая эту аналогию, справедливую и для гробницы Роберта Анжуйского, мы прибавим к числу параллелей резные панно флорентийской кампанилы, происходящие из той же мастерской Пизано (1337–1348 гг., Флоренция, Музей собора).

¹ Недавние технические исследования остатков фундаментов алтарной преграды позволили подтвердить эту версию [6, р. 94–95].

Такое сопоставление кажется логичным прежде всего в силу техники, поскольку в обоих случаях речь идёт о работе по мрамору и её характер довольно схож: совпадают высота рельефа и особенности резьбы. Композиционное построение неаполитанских сцен представляется более разреженным и вялым, нежели в рельефах флорентийской колокольни; естественной причиной этого является их вытянутый формат. Лишь первая большая композиция, «Последняя воля отца св. Екатерины», трактована компактно и напоминает сцены Рождества в работах Николы Пизано, его сына Джованни и Андреа Орканьи [3, р. 106–107]. Некоторые последующие сцены, вернее, их тяготеющие к квадратному формату эпизоды («Христос является св. Екатерине в темнице», «Диспут св. Екатерины», «Императрица Августа посещает св. Екатерину в темнице») с точки зрения соотношения архитектурного фона и фигур напоминают панно с южных дверей Флорентийского баптистерия Андреа Пизано («Св. Иоанн Креститель обличает Ирода», «Заключение св. Иоанна Крестителя в темницу»). Однако в целом тесные границы готической многосторонней «плашки» (*formella*), которые в обоих случаях — и в рельефах дверей баптистерия, и в меньшей степени в панно кампанилы, где действие менее концентрировано, — одновременно сдерживали свободу резчика, но и дисциплинировали его, поощряя композиционную изобретательность, здесь преодолены не полностью. Во всяком случае, из-за неловких пространственных пауз, повисающих между отдельными группами персонажей, подчас сбитыми довольно плотно, предстающими своего рода «сгустками» действия, создаётся впечатление, что мастера не чувствуют себя уверенно в освоении более протяжённого пространства. В то же время количество воздуха, свободного фона над человеческими фигурами роднит эти рельефы с живописными решениями ближайших последователей Джотто, например Мазо ди Банко.

Второй характерной особенностью неаполитанских рельефов является стремление Пачо и Джованни Бертини поместить действие в узнаваемые декорации и среду. Здесь можно обнаружить и опочивальню с балдахином, завязанным пышными тяжёлыми узлами, и портал городского дворца с характерной формой дверного косяка, и очертания крепостной башни. Степень исторической достоверности, конкретизации пейзажных и интерьерных деталей, характерная для итальянской живописи эпохи Джотто, в современной тосканской скульптуре — не говоря уже о неаполитанской — находит единственный прецедент как раз в рельефах флорентийской кампанилы (в особенности в «жанровых» сценках с аллегориями Ткачества, Медицины, Живописи и Скульптуры) и, может быть, в меньшей степени в декорации богородичного табернакля, созданного чуть позднее Андреа Орканьей для церкви Орсанмикеле (1359 г.).

Третья отличительная особенность этих рельефов — старательное исследование выразительных возможностей отдельной фигуры с её чуть удлинёнными пропорциями, несколько вытянутым силуэтом, пластикой, стремящейся к гибкости, текучим и эластичным рисунком драпировок. Правда, по замечанию А. Вентури, их авторы «всегда не уверены в движении, менее раскованны, никогда не аристократичны и не элегантны» (в отличие от Тино ди Камаино, которого учёный считал вдохновителем и руководителем работы над этим ансамблем) [14, р. 299]. В действительности готическая пластика этих фигур, которые, став частью житийного рассказа, вынуждены прийти в движение, оказывается на перепутье между стилизованной неподвижностью и манерной «угловатостью» Тино и

более оживлёнными натурными наблюдениями, стремлением к диалогу и живописному построению композиции. «Свобода в пропорциях» и «раскованность рисунка», которые присущи некоторым эпизодам этого цикла, скорее всего, были восприняты братьями Бертини у Андреа Пизано, в те времена — самого актуального флорентийского скульптора, чью манеру в то же время значительно обогатили изысканное искусство Дуччо и французское влияние [10, S. 147–184]. К практике мастерской Пизано восходят и характерные типы лиц: женские и юношеские, естественно-миловидные, припухлые и округлые, и бородатое мужское с чуть заострёнными чертами и суженными глазами, узнаваемое и на рельефах баптистерия, и на рельефах кампанилы (в особенности наглядно иллюстрирует этот типаж сохранившаяся фигура в сцене «Диспут св. Екатерины» (Илл. 112)).

Четвёртая особенность неаполитанских рельефов заключается в том, что не меньшее внимание, чем Андреа Пизано, братья Бертини уделяют возможностям античной цитаты. Она касается не только традиционного для искусства Треченто языческого антуража, вроде неловкого обнажённого идола на колонне, которому отказывается поклониться юная святая в сцене объяснения с императором Максимином, или группы вооружённых солдат в сцене её казни. Речь идёт и о дословных цитатах из античной пластики: таковы сглаженный мужской профиль в духе портретов императора Августа или мужская фигура с причёской и бородой, трактованными по-римски взволнованно, в двух сценах пыток св. Екатерины (Илл. 113). Приёмы, связанные с освоением классического наследия, особенно явно занимали Андреа Пизано в рельефах кампанилы, где такого рода заимствований из античного репертуара — и сугубо пластических, и дословных — было предельно много [11; 1].

Совокупность этих совпадений действительно позволяет вплотную связать неаполитанские рельефы с мастерской Пизано и «вывести» из её продукции их генеалогию — разумеется, с определённым вниманием к работам Тино ди Камаино и, собственно, неаполитанскому контексту, им заданному. Сравнительный анализ рельефов со сценами жития св. Екатерины, авторами которых называют братьев Бертини и некоего третьего резчика, с декорацией кампанилы Санта Мария дель Фьоре позволяет поставить вопрос о знакомстве братьев (или по меньшей мере Джованни, младшего из них, если признать факт присутствия Пачо в Неаполе уже в середине 1320-х гг.) с флорентийскими рельефами. Более того, можно даже задаться вопросом об их участии в мастерской Пизано: ещё П. Тозеска сближал неаполитанские рельефы с флорентийским Мастером Венеры, работавшим над декорацией кампанилы в составе боттеги Андреа [13, p. 337]. Однако в этом случае очевидным образом встаёт проблема хронологии деятельности братьев Бертини, которую ещё предстоит решить. В дальнейшем эта гипотеза потребует более тщательного стилистического анализа рельефов, повторного, осторожного выстраивания хронологии творчества братьев в Неаполе, совместного или поодиночке, которая опирается исключительно на условно приписанные им произведения и фрагменты и результаты их формального анализа. Но сама эта идея не кажется беспочвенной, в особенности если учесть разнородность и путаницу в атрибуции самих флорентийских рельефов, среди которых исследователи выделяют несколько рук².

² Дискуссию об этом см. [1; с. 202–203].

Примыкают к циклу жития св. Екатерины Александрийской рельефы «Поцелуй Иуды» и «Мученичество св. Евфимии», выполненные для кафедры, которая находилась у левой стены церкви Санта-Кьяра, по-видимому, кем-то из сотрудников или последователей Бертини [9, р. 91, cat. 79–80]. В то время как опоры кафедры и поддерживавшие их львы приписываются самим флорентийцам, рельефные панно очевидно ниже по качеству и жестче по исполнению, хотя и более уравновешенные в композиционном отношении. Пока неизвестно, какие обстоятельства помешали двум флорентийским братьям-мраморщикам завершить работу над этой кафедрой, но бесспорно, что сцены из жизни св. Екатерины Александрийской в глазах младших неаполитанских современников Пачо и Джованни Бертини своего обаяния не утратили.

Литература

1. Лопухова М. А. «Аллегория Скульптуры» Андреа Пизано на фасаде колокольни собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции — 2012. — М.: Наука, 2016. — С. 201–225.
2. Bertaux E. Magistri Johannes et Pacius de Florentia Marmorarii fratres // Napoli Nobilissima. — 1895. — Vol. 4. — P. 134–138, 147–152.
3. Bock N. A Kingdom in Stone: Angevin Sculpture in Naples // The Anjou Bible / Ed. L. Watteeuw, J. Van der Stock. — Paris: Peeters, 2010. — P. 95–111.
4. Bock N. Kanon und Variation: Virtus an Grabmälern in Neapel und Rom // Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus / Ed. J. Poeschke. — Münster: Rhema, 2002. — P. 13–34.
5. Bologna R., Causa R. Sculture lignee nella Campania. — Napoli: Stabilimento Tipografico Montanino, 1950. — 217 p.
6. Bruzelius C., Giordano A., Giles L., Repola L., De Feo E., Basso A., Castagna E. L'eco delle pietre: History, Modeling, and GPR as Tools in Reconstructing the Choir Screen at Sta. Chiara in Naples // Archeologia e Calcolatori. — 2018. — Suppl. 10. — P. 81–103.
7. Chelazzi Dini G. Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino. — Prato: Martini, 1996. — 133 p.
8. Frascchetti S. Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli // L'Arte. — 1898. — Vol. I. — P. 245–255.
9. Galante G. A. Guida sacra della Città di Napoli. — Napoli: Società Ed. Napoletana, 1985. — 386 p.
10. Kreytenberg G. Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts. — München: Bruckmann, 1984. — 424 S.
11. Moskowicz A. F. Trecento Classicism and the Campanile Hexagons // Gesta. — 1983. — Vol. 22. — P. 49–65.
12. Panofsky E. Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini. — London: Thames and Hudson, 1964. — 319 p.
13. Toesca P. Il Trecento. — Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1951. — 979 p.
14. Venturi A. Storia dell'arte italiana. — Milano: Hoepli, 1906. — Vol. IV. — 970 p.

Название статьи. Неаполитанская пластика 1340-х годов между Тино ди Камаино и Андреа Пизано: Пачо и Джованни Бертини.

Сведения об авторе. Лопухова Марина Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. marina.lopukhova@gmail.com

Аннотация. Развитие пластики в средневековом и ренессансном Неаполе с момента приезда сиенского скульптора и архитектора Тино ди Камаино к анжуйскому королевскому двору было неизменно отмечено сильным тосканским присутствием. В 1320–1330-е гг. узнаваемая манера Тино стала стилиобразующей для готической неаполитанской скульптуры, прежде всего мемориальной, но была не единственной стилиевой линией, существовавшей в скульптуре Неаполя в середине Треченто. Пример

совмещения отдельных черт стиля сиенского мастера с классицизирующими устремлениями римской проторенессансной пластики (Арнольфо ди Камбио) и флорентийской скульптуры 1330-х гг. (Андреа Пизано) даёт творчество Пачо и Джованни Бертини. Выходцы из мастерской Андреа Пизано, упомянутые в неаполитанских документах как «братья-мраморщики», но не оставившие документально подтверждённых работ в самой Флоренции, они создали ключевой для Неаполя как в программном, так и в художественном отношении скульптурный ансамбль XIV в. — грандиозную гробницу короля Роберта Анжуйского во францисканском монастыре Санта Кьяра (начат в 1343 г.). Наиболее интересным примером самостоятельного стиля двух братьев, в котором отчетливее проявилось значение флорентийского художественного языка, являются рельефы со сценами из жития св. Екатерины Александрийской, возможно, украшавшие алтарную преграду церкви Санта Кьяра и дошедшие до наших дней в виде разрозненных фрагментов (Неаполь, Музей монастыря Санта Кьяра). С декором первого яруса кампанилы Флорентийского собора их роднит компактность композиции, специфическая пластика и физиогномическая характеристика персонажей, внимание к пейзажным, архитектурным и интерьерным деталям, охотное использование цитат из античной пластики. Обилие сходных черт позволяет поставить вопрос не только о знакомстве, но и об участии братьев Бертини или по меньшей мере младшего из них, Джованни, в работе над обширным ансамблем, созданным мастерской Пизано в 1330–1340-е гг.

Ключевые слова: Проторенессанс; Тино ди Камаино; Андреа Пизано; Пачо Бертини; Джованни Бертини; искусство Италии; скульптура; Неаполь; монастырь Санта Кьяра.

Title. Neapolitan Sculpture of the 1340s between Tino di Camaino and Andrea Pisano: The Work of Pacio e Giovanni Bertini.

Author. Lopukhova, Marina Alexandrovna — Ph. D., assistant professor. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. marina.lopukhova@gmail.com

Abstract. Since Tino di Camaino, a Siennese carver and architect, came to the Anjou Court the development of the art of sculpture in the Medieval and Renaissance Naples would be always, while chronologically and style-wise discrete, marked by strong Tuscan presence. In the 1320–1330s, Tino's remarkable style became the style-forming for the Gothic Neapolitan sculpture, primarily memorial, which to a certain extent, interpreted the art of his teacher Giovanni Pisano. However, it was not the only style line existing in the Neapolitan sculpture in the mid-Trecento. The art of Pacio and Giovanni Bertini gives an example of combination of some traits of Tino's manner and more classical aspirations inspired by the Roman Proto-Renaissance sculpture (such as Arnolfo di Cambio) and the Florentine sculpture of the 1330s (Andrea Pisano). Descendants from Andrea Pisano's workshop and mentioned in Neapolitan documents as *marmorarii fratres* and unknown in Florence, they created the most prominent sculptural complex of the 14th-century Naples in both programmatic and artistic relevance. This is the grand tomb of the King Robert Anjou in the Franciscan convent of Santa Chiara (started in 1343). Besides, a number of fragments in different memorial complexes of the same monastery Santa Chiara, in the church Sant'Andrea alla Zecca, and in Certosa di San Martino are attributed to the brothers. The critics of the mid-20th century tried to show the creative individuality of each one. In some cases they evidently completed the projects started by Tino di Camaino, finding themselves in the predetermined style context as in the case with the monumental king's tomb. The most interesting example of the independent style of the two brothers, where the Florentine language and, first of all, the décor of the Florentine campanile's lower circle made by Andrea Pisano, appeared more prominently, are the reliefs depicting the history of Saint Catherine of Alexandria, which probably used to decorate the screen of the Santa Chiara church and was severely damaged during the bombing in 1943 (now stored in the monastery museum). They reveal a very compact compositional approach, a very characteristic figure and face type, a strong interest to the landscape, architectural and interior details as to the citations from the Antiquity. A comparative analysis of these compositions with the campanile's decoration raises the issue of participation of Pacio or at least the younger brother Giovanni in making the Florentine reliefs within the Pisano workshop.

Keywords: Proto-Renaissance; Tino di Camaino; Andrea Pisano; Pacio Bertini; Giovanni Bertini; Italian art; sculpture; Naples; Convent of Santa Chiara.

References

- Baldelli F. *Tino di Camaino*. Morbio Inferiore, Selective Art Publ., 2007. 489 p. (in Italian).
 Bertaux E. Magistri Johannes et Pacius de Florentia Marmorarii fratres, *Napoli Nobilissima*, 1895, vol. 4, pp. 134–138, 147–152 (in Italian).

Bock N. A Kingdom in Stone: Angevin Sculpture in Naples. Watteeuw L.; Van der Stock J. (eds.). *The Anjou Bible*. Paris, Peeters Publ., 2010, pp. 95–111.

Bock N. Kanon und Variation: Virtus an Grabmälern in Neapel und Rom. Poeschke J. (ed.). *Praemium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*. Münster, Rhema Publ., 2002, pp. 13–34 (in German).

Bologna R.; Causa R. *Sculture lignee nella Campania*. Napoli, Stabilimento Tipografico Montanino Publ., 1950. 217 p. (in Italian).

Bruzelius C. *The Stones of Naples: Church Building in Angevin Italy, 1266–1343*. New Haven, Conn., Yale University Press Publ., 2004. 272 p.

Bruzelius C.; Giordano A.; Giles L.; Repola L.; De Feo E.; Basso A.; Castagna E. L'eco delle pietre: History, Modeling, and GPR as Tools in Reconstructing the Choir Screen at Sta. Chiara in Naples. *Archeologia e Calcolatori*, 2018, suppl. 10, pp. 81–103.

Chelazzi Dini G. *Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*. Prato, Martini Publ., 1996. 133 p. (in Italian).

Fraschetti S. Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli. *L'Arte*, 1898, vol. 1, pp. 245–255 (in Italian).

Galante G. A. *Guida sacra della Città di Napoli*. Napoli, Società Ed. Napoletana Publ., 1985. 386 p. (in Italian).

Kreytenberg G. *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München, Bruckmann Publ., 1984. 424 p. (in German).

Leone de Castris P. *Arte di corte nella Napoli angioina*. Firenze, Cantini Publ., 1986. 476 p. (in Italian).

Lopukhova M. The “Allegory of Sculpture” on the Façade of the Campanile of the Santa Maria del Fiore Cathedral in Florence. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi i Zapadnoi Evropy. Materialy konferentsii 2012 (Readings in Memory of Vickor Lazarev. Byzantine, Medieval Russian and West-European Art. Proceedings of the Conference 2012)*. Moscow, Nauka Publ., 2016, pp. 201–225 (in Russian).

Moskowitz A. F. Trecento Classicism and the Campanile Hexagons. *Gesta*, 1983, vol. 22, pp. 49–65.

Panofsky E. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. London, Thames and Hudson Publ., 1964. 319 p.

Toesca P. *Il Trecento*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese Publ., 1951. 979 p. (in Italian).

Venturi A. *Storia dell'arte italiana, vol. 4*. Milano, Hoepli Publ., 1906. 970 p. (in Italian).



Илл. 111. Пачо и Джованни Бертини. История св. Екатерины Александрийской. Фрагменты. Неаполь, Санта Кьяра



Илл. 112. Пачо и Джованни Бертини. История св. Екатерины Александрийской. Мужская фигура из сцены «Диспут св. Екатерины с учителями». Неаполь, Санта Кьяра



Илл. 113. Пачо и Джованни Бертини. История св. Екатерины Александрийской. Мужская фигура из сцены «Бичевание св. Екатерины». Неаполь, Санта Кьяра