

УДК: 7.033.4(46)

ББК: 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2212-02-10

Н. А. Дядюнова

Происхождение каталонской романской художественной традиции: политический дискурс в контексте историографии проблемы

Каталонское искусство Средних веков представляет собой уникальное явление, которое в разное время вбирало в себя различные влияния, породив таким образом совершенно исключительную в своем роде региональную художественную традицию. На протяжении последних ста лет она неоднократно привлекала интерес исследователей, которые по сей день пытаются установить точные источники происхождения национального искусства этого региона, а также пролить свет на историю и время создания некоторых отдельных памятников.

Часто акценты в исследованиях расставляются не только в соответствии с актуальными тенденциями, утверждёнными в современной науке, но и также исходя из социально-политической повестки в стране (в случае Каталонии — в регионе) изучаемого искусства. И, на наш взгляд, в ходе исследований каталонского искусства Средних веков это стало немаловажным фактором, который определял основную проблематику и прочие аспекты в изучении этой самобытной и исключительной художественной традиции.

Процесс изучения каталонского романского искусства, а именно на этом периоде мы сконцентрируемся в рамках данной статьи, является крайне показательным, так как отражает не просто все стадии исследования этой традиции, через которые прошли искусствоведы (как каталонские, так и зарубежные) — от Всемирной выставки в Барселоне (1888) и открытия первых образцов монументальной живописи, а также их последующего знаменитого переноса в Национальный музей каталонского искусства в Барселоне (1907–1921) до новейших исследований в области иконографии — но и указывает на взаимосвязь этих этапов изучения с актуальной социально-политической обстановкой в Каталонии. По этим исследованиям мы можем судить о том, как авторы стремились преподнести памятники их национального искусства остальному миру, то есть как они хотели, чтобы их художественное наследие воспринималось в рамках мировой истории искусства. На наш взгляд, было бы интересно проследить на примере работ, в которых предпринимались попытки точно установить пути формирования каталонской художественной традиции, то, как менялась эта точка зрения на своё национальное искусство в зависимости от общего социокультурного контекста.

В ходе данного исследования впервые будет предпринята попытка рассмотреть не столько сами памятники монументальной живописи (хотя и к ним, разумеется, мы не раз будем обращаться), сколько работы, написанные каталонскими и реже испанскими

авторами за последние сто лет и посвящённые различным теориям относительно происхождения каталонской художественной традиции. Такой подход позволит более объективно взглянуть на историю возникновения этой региональной традиции и, наконец, прийти к более конкретным выводам относительно путей её формирования, что в дальнейшем приведёт к большей ясности в трактовке некоторых отдельных памятников.

Проблема авторства большинства наиболее известных памятников романской каталонской монументальной живописи является, на наш взгляд, одной из ключевых в историографии. Установление личности мастера позволило бы говорить не только однозначно о круге созданных им произведений и их точных датировках, но и о предполагаемом географическом происхождении автора и, соответственно, самой каталонской романской живописи. Именно в связи с проблемой авторства до сих пор ведутся дебаты относительно источников происхождения этого национального искусства. Несмотря на то, что эта проблема была поднята ещё в наиболее ранних исследованиях, с момента открытия первых памятников монументальной живописи, исследователи до сих пор не пришли к однозначному решению по этому вопросу. Как будет показано в данной статье, желание исследователей устанавливать преемственность между каталонской и какой-либо ещё средневековой художественной традицией было (косвенно, а порой и достаточно прямо) связано с политической повесткой в Испании и в Каталонии, в частности.

Ещё в самых первых работах, которые были посвящены каталонской романской живописи и в которых предпринимались попытки систематизировать недавно открытые памятники, каталонские фресковые ансамбли группировались в соответствии с их принадлежностью к авторству анонимных мастеров, которые получали название по какому-либо памятнику, который им приписывался. Это не всегда были самые показательные памятники, как мы продемонстрируем в дальнейшем, но имя мастера отражало большую популярность и изученность этих живописных ансамблей, по сравнению с остальными, которые исследователи также относили к кругу этих же мастеров.

1. Ломбардская теория происхождения каталонской романской живописи

Одной из наиболее распространённых в каталонской историографии является ломбардская теория происхождения монументальной живописи, основанная на предполагаемой связи мастеров каталонских фресок с североитальянскими мастерскими. Как правило, с кругом ломбардских живописных памятников связывают каталонского мастера Педрета, живописные ансамбли которого являются наиболее ранними образцами зрелой традиции монументальной живописи в Каталонии.

Впервые это обозначение для круга памятников каталонской живописи ввёл в использование американский исследователь Чендлер Р. Пост (1881–1959) в 1930 г. [25, р. 134–136]. Он также первым из искусствоведов объединил этим понятием в 1933 г. каталонские романские ансамбли в церквях Сант-Кирсе де Педрет (которая и дала название группе), Сант-Пере де Бургаль, Санта Мария д'Анеу, Сант-Пере д'Ажер и Санта Мария в Кап д'Аран [26, р. 540–544]. Позднее к этой группе были добавлены открытые в 1965 г. романские фрески в Сант-Лизьер в Кузеран (Франция) [8, р. 75–77]. Пост в своём исследовании указывает на стилистическую и иконографическую близость фресок церкви

Сант-Кирсе де Педрет живописному циклу XI в. в ломбардской церкви в Гальяно. Благодаря этому тезису, в историографии надолго закрепилось представление о мастере Педрета как о выходе из ломбардских мастерских. Таким образом, с 1930-х гг. исследователи, в основном, возводили стиль фресок Педрета к североитальянской художественной традиции. Важно отметить, что впервые об иностранном происхождении мастеров каталонской романской живописи заявили именно зарубежные исследователи. Каталонские искусствоведы начала XX в., в основном, склонялись к теории о том, что над этими живописными ансамблями работали местные мастера.

Теорию Чендлера Р.Поста о североитальянском происхождении мастера Педрета в полной мере развил и популяризовал в искусствоведческой испанской среде каталонский исследователь Жузеп Гудиол-и-Рикарт (1904–1985) в 1950 г. в его совместной работе с Уолтером Куком (1888–1962) [14, р. 53]. Ещё в 1944 г. Гудиол дал название ещё одному анонимному художнику, за которым закрепилось имя мастер Кабестани [13, р. 4–8]. В обобщающем труде 1950 г. Гудиол подтверждает ломбардское происхождение мастера Педрета и его связь с североитальянскими памятниками XI в. (Гальяно). Он первым из испаноязычных исследователей принял эту теорию как официальную версию происхождения каталонской романской традиции.

В редакции 1980 г. этой же работы Гудиол также оговаривается, что под выражением «мастер Педрета» следует понимать не одного конкретного художника, а передвижную артель художников, что и поспособствовало формированию в историографии понятия «круг Педрета», к которому были причислены все выше названные живописные ансамбли [15, р. 26–27].

Ломбардское происхождение мастера Педрета, утверждённое Постом и Гудиолом, было впоследствии поддержано рядом исследователей второй половины XX в., среди которых следует назвать Гезу де Франковича (1902–1996) (1955) [10, р. 414–419], Андре Грабара (1896–1990) (1958) [11, р. 67–72], Жуана Айнауа де Лазарет (1919–1995) (1957, 1973) [1, р. 18], [2, р. 72, 73], а также более современных исследователей конца XX века Бетти Аль-Хамдани (1972–1973) [4, р. 405–461], Хоакина Йарса Луасес (1985) [30, р. 218–234], Эдуарда Карбонеля (1990) [7, р. 67–72], Джона Оттоуэя (1994) [19, р. 143–147]. Таким образом, североитальянское происхождение каталонских росписей единодушно принималось на протяжении практически всего XX в. как в самой Каталонии, так и за её пределами.

Основными аргументами, подтверждающими ломбардское происхождение, помимо стилистической близости, в работах второй половины XX в. являлось использование таких иконографических элементов, как изображение Железной короны Монцы — короны ломбардского королевства, хранящейся до сих пор в соборе Святого Иоанна близ Милана (Сант-Пере де Бургаль), присутствие изображений миланских святых мучеников Гервасия и Протасия в Санта Мария в Кап д'Аран, а также Цельсия и Назария в Сант-Кирсе де Педрет [1, р. 18]; использование меандрового фриза в декорации (Сант-Кирсе де Педрет, Сант-Пере де Бургаль), а также чисто византийские элементы вроде архангелов со знамёнами и табличками с просительными или заступническими надписями (Санта Мария д'Анеу). Все эти элементы соединились вместе в миланской церкви Сан-Винченцо ди Гальяно (1007), ставшей предполагаемым посредником между

Каталонией и итало-византийской традицией. Исследователи, в частности американский искусствовед Герберт Стотхарт, также часто связывали каталонские росписи круга Педрета с живописными ломбардскими ансамблями в Сант-Пьетро аль Монте в Чивате (ок. 1100) [27, p. 218–224].

Следует сказать, что несмотря на то, что прочно ломбардское происхождение каталонских росписей закрепилось в историографии лишь в середине XX в., благодаря работе Кука и Гудиола, еще в начале столетия Джузеппе Пижоан высказал это предположение на Международном конгрессе по истории искусства в Риме в 1912 г. [23, p. 686–689] и подтвердил высказанную несколько ранее теорию Пьетро Тоэска о связи каталонских ансамблей с фресками в Чивате и Гальано [28, p. 37–40, 42–57].

Несмотря на то, что вначале эта идея была не столь популярна в каталонских искусствоведческих кругах, так как авторы стремились подчеркнуть самобытность и исключительность своего национального искусства, которое возникло в Испании без зарубежного вмешательства, впоследствии, особенно к концу существования франкистского режима, эта гипотеза стала лидирующей среди авторов. Если Гудиол в 1950 г. опирался на ломбардскую теорию с целью продемонстрировать, в целом, всю испанскую средневековую живопись как наследницу классической итальянской традиции, то, начиная с публикации работы Жуана Айнауда де Ласарте в 1973 г. и на волне общих сепаратистских настроений в интеллектуальных кругах Каталонии, североитальянское происхождение каталонских росписей подчёркивало более тесную культурную связь каталонского наследия с итальянским искусством, нежели со средневековым искусством остальной Испании. Такое сравнение, на наш взгляд, вполне оправдано, так как Каталония, в отличие от остальной части Пиренейского полуострова, никогда не была завоёвана арабами, вследствие чего не испытала такого сильного влияния исламского искусства и сохранила контакты с Италией и Францией. Эта теория, в силу своей убедительности, долгое время представляла собой официальный взгляд мировой и, в частности, каталонской историографии на происхождение каталонского романского искусства, что в последние годы было подкреплено работами современной итальянской исследовательницы Елены Альфани (2006) [3, p. 16–17], а также преподавательницей Барселонского университета, доктором искусствоведения и научной сотрудницей Национального музея каталонского искусства Монтсеррат Пажес и Паретас (2005) [20, p. 67–88]. Тем не менее, остаётся неясным, каким именно путем ломбардская традиция живописи проникла на территорию Каталонии и были ли мастера каталонской живописи приезжими из Италии. Важно отметить, что большинство из выводов, приведённых выше, основаны исключительно на формально-стилистическом анализе (в редких случаях на иконографическом). На наш взгляд, для подтверждения этой теории требуется более детальный анализ исторических письменных источников, глубокий иконографический анализ, а также химико-технологический анализ, который бы позволил сравнить живописные техники памятников каталонского происхождения с итальянскими.

2. Южно-французское происхождение каталонской романской живописи

Помимо ломбардского происхождения мастера Педрета, некоторые современные исследователи также отмечают южно-французское влияние на круг памятников так на-

зываемого мастера Осорморта, к которому относят росписи из самой церкви Сант-Садурни де Осорморт и в Сант-Марти де Бруль (оба живописных ансамбля были перенесены в 1930-е гг. в Епископальный музей г. Вик), а также росписи из Сант-Жуан де Белькайре (Музей искусств Жироны), Сант-Микель де Круильес, Сант-Эстеве де Маранья, Сант-Эстеве де Канапост и Сант-Пере де Навата (все *in situ*).

Несмотря на то, что фрески Сант-Садурни в Осорморте были открыты еще в 1936 г., во время Гражданской войны, в ходе которой был уничтожен снарядом барочный ретабль церкви, скрывавший от глаз прихожан романские фрески XII в., а в 1950 г. Гудиол называет автора этих росписей мастером Осорморта и причисляет к его кругу также фрески из Сант-Марти де Бруль и из Сант-Жуан де Белькайре [14, р. 88], детальное изучение происхождения этого круга памятников произошло лишь в начале XXI в. уже в современных исследованиях. На наш взгляд важно подчеркнуть тот факт, что росписи не столь популярные как те, что хранятся в собрании Национального музея каталонского искусства в Барселоне, долгое время находились на периферии научных интересов каталонских исследователей. В результате фрески круга мастера Осорморта несколько десятилетий незаслуженно были обделены вниманием искусствоведов. Несмотря на то, что вплоть до начала 2000-х гг. не предпринимаются попытки полноценного анализа памятников круга мастера Осорморта, ещё в своей обобщающей работе 1950 г. Гудиол и Кук отмечают, что эти росписи являются примером «архаичного схематизма», а также, вероятно, впервые высказывают предположение о южно-французском происхождении этого мастера. Гудиол связывает стилистически фрески Сант-Садурни де Осорморт с художественной традицией региона Пуатье, в частности с росписями романской церкви середины XI в. Сен-Савен-сюр-Гартамп [14, р. 88].

Вероятно, теория о южно-французском происхождении каталонской живописи не получила столь широкого распространения в историографии, как ломбардская теория, по той причине, что каталонские исследователи отталкивались от того факта, что наиболее известные и древние памятники их национального искусства уходят корнями в североитальянское искусство, их целью стало представить эту средневековую традицию как однородное художественное явление. Тем более, возможно, исследователям середины и второй половины XX в. казалось более убедительным связывать каталонскую живопись с Италией, а не Францией, так как именно этот регион долгое время воспринимался как кузница многих художественных идей и течений. На наш взгляд, каталонскими исследователями, в своем желании встроить своё национальное искусство в контекст итальянского, был проигнорирован тот факт, что Каталония долгое время находилась в тесной политической зависимости от франкского государства, что не исключает и его художественного влияния.

Сегодня некоторые испанские исследователи вновь обратились к изучению росписей, относящихся к южно-французской традиции, значительно расширив круг памятников мастера Осорморта. Они достаточно убедительно доказывают их стилистическую связь с южно-французской живописью, подкрепляя свои выводы иконографической близостью нарративных циклов из книги Бытия в каталонских церквях Осорморта, Бруля и Канапоста и памятников монументальной живописи и иллюминированных манускриптов, происходящих из Пуатье и Тура, с которыми в Каталонии в Средние века со-

хранялись тесные контакты. Глория Фернандес Сомоса отмечает также, что эти иконографические схемы перекечевали впоследствии в живописные памятники Арагона [9]. К кругу памятников мастера Осорморта были относительно недавно добавлены также фрески из церкви Санта Мария де Сервия-де-Тер в провинции Жирона, которые, как отмечают исследователи Мария Тереса Магас-и-Бланшарт, Жузеп Мария Палау-и-Бадауэль и Пере Ровира-и-Понс, гораздо более показательны (отчасти из-за своего географического расположения) в отношении связи с романскими южно-французскими циклами, чем росписи в Осорморте [17]. По этой причине авторы носящей обзорный характер монографической работы 2008 г. предлагают пересмотреть имя этого мастера, так как название «мастер Осорморта» уже недостаточно точно, по их мнению, характеризует круг этих памятников, относящихся к ампурданскому региону. Это идея была поддержана и развита Монсеррат Пажес в работе, опубликованной годом позднее, в которой исследовательница отмечает, что ампурданские живописные ансамбли долгое время оставались в тени и не привлекали внимание исследователей по причине их худшей сохранности и расположения *in situ*, в отличие от более популярных (не только в искусствоведческой среде) росписей круга мастера Педрета, которые в большинстве своём находятся в коллекции барселонского музея [20].

На наш взгляд, именно этим фактом объясняется распространённый в историографии миф о ломбардском происхождении каталонской художественной традиции, что было подкреплено в начале XX в., с началом «каталонского ренессанса», желанием продемонстрировать местную традицию как обособленную от испанского средневекового искусства и более тесно связанную с Италией, нежели с остальной частью Пиренейского полуострова.

С установлением в Испании в 1939 г. режима генерала Франсиско Франко каталонская историография претерпела некоторые изменения. Франкистской идее «единой и неделимой» Испании отвечало желание рассматривать каталонское романское искусство как одну из ветвей средневекового искусства Испании, которая считалась чем-то вторичным по отношению к знаменитым готическим соборам Кастилии. Тем не менее, интересно, что в связи с желанием преодолеть политическую изоляцию страны в послевоенные годы уже в середине XX в., с 1947 г., ещё во времена действующего франкистского режима, велась работа над созданием масштабной энциклопедической серии из двадцати томов, посвящённых истории испанского искусства *Ars Hispaniae*. В рамках этого проекта была поставлена задача встроить средневековое искусство Каталонии в контекст всего испанского искусства, поэтому раздел, посвящённый каталонской романской живописи, занимает равноценное с другими разделами (романское искусство Кастилии, Арагона и т. д.) место в томе «Романская живопись и изобразительные искусства» (1950), подготовленном уже упомянутым каталонским искусствоведом Жузепом Гудиолом Рикартом вместе с Уолтером Куком. Характерные черты романской настенной живописи не рассматривались здесь как нечто исключительное и присущее каталонской романике, а приводились во введении как общее описание тенденций в средневековой испанской живописи, тесно связанных с европейскими. В данном политическом контексте ломбардская теория казалась исследователям более привлекательной, так как

лучше характеризовала всю испанскую средневековую живопись как наследницу классической итальянской традиции.

Также стоит отметить, что и в первом, и во втором случаях исследователи останавливались на круге памятников мастера Педрета, так как именно они представляли собой главную гордость и символ национального каталонского искусства — убеждение, закрепившееся в историографии ещё с момента открытия романской монументальной живописи в 20-х гг. прошлого века. Итак, следует предположить, что каталонская художественная традиция стала жертвой историографического мифа о своём раннем происхождении и тесных связях с североитальянским искусством. На наш взгляд, ни одна из вышеперечисленных теорий не является безапелляционной и нуждается в более убедительных аргументах, основанных на новых методах анализа.

3. Римская теория происхождения каталонской монументальной живописи

Тем не менее, несмотря на распространённость в историографии теории о североитальянском происхождении каталонских мастеров романской каталонской живописи, в частности, мастера Педрета, сегодня всё больше исследователей оспаривают связь каталонских мастерских с Ломбардией и настаивают на влиянии Рима и Южной Италии на романскую художественную традицию Каталонии. Среди современных исследователей такой позиции придерживаются Карлес Манчо и Милагрос Гуардиа [12, р. 117–160], а также Мануэль Кастиньейрас, который в 2009 г. выпустил статью, развенчивающую миф о ломбардском происхождении мастера Педрета [6, р. 48–66]. На наш взгляд, эта теория является наиболее убедительной, хоть и не сразу плотно укоренившейся в историографии.

Современные исследователи указывают в качестве источника происхождения каталонской художественной традиции Центральную и Южную Италию как те регионы, где дольше сохранилась и удерживалась связь с раннехристианской и византийской традициями. Однако, важно отметить, что предпосылки к формированию этой теории в историографии возникли еще в начале XX в., практически параллельно с ломбардской. Еще Джузеп Пижоан (1879–1963) в своих работах 1907 и 1911 года отмечает стилистическое сходство сцены Шествия праведных дев со светильниками в апсиде Сант-Кирсе де Педрет с аналогичной композицией в Россанском кодексе (s. V; Rossano Calabro, Museo dell'Arcivescovado, cod. Σ, f. 4) [21, р. 6], а трактовку фигур и драпировок связывает со знанием мастера катакомбной живописи: в частности, Пижоан приводит в пример изображение Богородицы Оранты в катакомбах на Виа Номентана (IV в.) [22, р. 73].

Когда каталонское романское искусство привлекло внимание зарубежных специалистов в 20-е годы прошлого века, эта теория была поддержана американскими искусствоведами Дорис К. Миллер (1929) [18, р. 20] и профессором Гарвардского университета Чарльзом Куном (1930) [16, р. 17]. Чендлер Пост также в 1930 г. отмечает связь персонификации Церкви в росписях Педрета с композициями свитка Экзультет из Беневенто [25, р. 134]. Эту же теорию убедительно доказывает Эдгар Энтони в своей обзорной работе 1951 г., выпущенной в издательстве Принстонского университета и посвящённой, в целом, искусству романской фрески [5, р. 161–163]. Таким образом, в первой половине и середине XX в. сторонниками теории о происхождении мастера Педрета и, соответ-

ственно, каталонской художественной традиции были американские исследователи. Эта теория не получила столь широкого распространения среди каталонских исследователей. Возможно, в каталонской историографии прочнее закрепилась ломбардская теория, так как она изначально была утверждена такими авторитетными искусствоведами, как Жузеп Пижоан, который хотя и говорил о знакомстве мастера Педрета с каталонской живописью, в 1912 г. на международном конгрессе в Риме представил как официальную версию о ломбардском происхождении каталонских романских фресок. На наш взгляд, в связи именно с этим событием в дальнейшем каталонские искусствоведы ссылались на этот доклад Пижоана в попытках доказать связь мастера Педрета с ломбардскими мастерскими. Однако американские исследователи были не столь привязаны к утвержденному в каталонской историографии мнению о ломбардском происхождении и продолжили развивать раннюю теорию, высказанную впервые в 1907 г. Пижоаном.

Надо сказать, что, несмотря на заманчивые сравнения каталонских фресок с римско-кассинским кругом памятников, эти выводы строятся, как правило, на стилистическом анализе (реже на иконографическом). Новый подход к изучению каталонской романской живописи был предложен Мануэлем Кастиньейрасом, который отметил важность технического анализа, а также реконструкции конкретного религиозно-исторического контекста, что позволило бы объяснить выбор тех или иных иконографических схем и, таким образом, предположить происхождение мастера [6, p. 50].

Во-первых, Кастиньейрас считает, что сегодня необходимо отказаться от крайне распространенного среди искусствоведов (например, так считал Гудиол) тезиса о том, что мастера каталонских росписей были мирянами, работавшими в передвижных мастерских. Кастиньейрас предполагает, что речь идет, скорее, о клирике или монахе, образование и подготовка которого позволили ему получить доступ к иллюминированным манускриптам и к научно-техническим трактатам, хранившимся в монастырских библиотеках (как, например, в случае Риполя).

Во-вторых, проведя совместно со специалистами из Национального музея каталонского искусства Барселоны технический анализ каталонских романских росписей, Кастиньейрас утверждает, что в памятниках круга Педрета используется не фресковая живописная техника, как в Гальяно — церковь, с которой традиционно связывали происхождение мастера Педрета, а смешанная (*mezzo fresco*). Кроме того, отмечается, что во фресках середины XI в. в Гальяно активно используется лазурит, в то время как до 1120 г. (до живописного ансамбля в Сорпе) в каталонских росписях лазурит не использовался, хотя его применяли при работе над фронталес. Также в Гальяно, как и, в целом, в итало-византийской традиции, для письма ликов используется коричневато-зеленоватая охра, в то время как в кругу Педрета, как показал анализ, используется местный материал — гематит (оксид железа). Таким образом, Кастиньейрас делает вывод, что круг мастера Педрета однозначно не из ломбардского окружения, так как активно использует местные материалы, что требует от него отличного знания местности и её ресурсов [6, p. 53].

В-третьих, Кастиньейрас отмечает, что традиция монументальной живописи в Каталонии существовала еще до «золотого века» каталонского романского искусства — в XI в. Сохранились архивные данные, а также в результате реставрационных работ были об-

наружены фрагменты живописи в церкви Санта-Мария де Риполь. Это была батальная сцена (вероятно, осада Гаваона), композиционно схожая с миниатюрой Рипольской библии (fol.82v) и, вероятно, вдохновлённая мозаиками римской церкви Санта-Мария Маджоре, которую аббат Олиба посетил во время своего визита в Рим в 1016–1017 гг. [6, р. 54]. Таким образом, Кастиньейрас говорит об однозначно итальянском влиянии на каталонского мастера, однако смещает фокус с Ломбардии на Рим и Центральную Италию и подчёркивает, что в результате поездки Олибы в Рим, библиотека Рипольского монастыря была в значительной степени пополнена коллекцией манускриптов, которые транслировали в Каталонии итало-византийские иконографические и стилистические модели, а сама церковь Санта-Мария де Риполь была создана по образу римской базилики Святого Петра. Таким образом, очевидно, подчёркивается ориентация на Рим, а не на Ломбардию.

И в-четвёртых, Кастиньейрас опровергает один из главных аргументов сторонников ломбардской теории, связанный с изображением в каталонских росписях миланских святых Гервасия и Протасия. Он справедливо отмечает, что культ миланских мучеников распространился за пределами Ломбардии еще в IX в. по территории Италии, Галлии и Испании. В качестве аргумента Кастиньейрас приводит Рипольский сакраментарий первой половины XI в. (Епископальный музей г. Вик), в котором уже были отмечены дни памяти этих святых [6, р. 59].

Таким образом, Мануэль Кастиньейрас, а также Карлес Манчо и Милагрос Гуардиа [12], развенчивают миф о североитальянском происхождении мастера Педрета, одного из авторов наиболее ранних ансамблей, и, соответственно, романской каталонской живописи, в целом. Как утверждает Кастиньейрас, это был местный мастер, который хорошо был знаком с римской художественной традицией посредством монументальной декорации Санта-Мария де Риполь и иллюминированных рукописей из скриптория монастыря.

Таким образом, сегодня с ростом националистических идей в Каталонии вопрос происхождения романской художественной традиции, на наш взгляд, встал наиболее остро. Обоснованная в современных исследованиях связь мастера Педрета с местными мастерскими обусловлена желанием подчеркнуть аутентичность и самобытность своего национального искусства, а влияние Рима демонстрирует местную традицию не как обособленную, как это считалось в начале XX в. на заре изучения каталонской живописи, а обогащённую классическим языком итальянского искусства, колыбелью которого и был Рим. Тем не менее, важно отметить, что в современных работах однозначно отмечается обособленность каталонской романской традиции от испанского средневекового искусства (как во времена диктатуры генерала Франсиско Франко и насильственной политики испанизации), которое, долго будучи в изоляции от итальянских или французских влияний, сформировало свою собственную мосарабскую традицию. Таким образом, каталонские авторы подчёркивают свою большую историко-культурную причастность к европейскому средневековью, чем Испания, и, таким образом, аргументируют свою культурную и политическую автономию.

В рамках данной статьи мы пришли к интересному выводу о том, что каталонская историография имела с самого своего зарождения достаточно ярко выраженный поли-

тический характер, а сама каталонская романика стала символом культурной независимости Каталонии от остальной Испании. Стремление современных исследователей сегодня рассматривать каталонскую художественную традицию как самобытную, но при этом восходящую к традиции средневековой Италии, позволяет им более объективно взглянуть на собственную национальную живописную школу, встраивая её в контекст всего искусства западноевропейского средневековья, и окончательно установить пути её формирования. Однако этот вопрос уже не встраивается в рамки заявленной проблематики статьи и, на наш взгляд, ввиду своей ещё не полной проработанности, заслуживает отдельного, более пристального изучения.

Тем не менее, на наш взгляд, абстрагировавшись от политического контекста, можно сделать вывод о том, что в современной науке был совершён заметный прорыв в изучении каталонской романской живописи. Мы полагаем, что сместившийся фокус внимания с итальянской традиции на местные каталонские художественные центры (такие, как монастырь Санта-Мария де Риполь) позволил пролить свет на происхождение некоторых отдельных каталонских живописных ансамблей. На наш взгляд, абсолютно очевидно иконографическое влияние рипольских рукописей (Рипольская Библия и Библия Рода) на ряд как монументальных росписей (например, Сант-Кирсе де Педрет), так и памятников живописи на доске (фронтальности Сань-Марти де Пучбо). Мы пришли к однозначному выводу о том, что ответ на вопрос о путях формирования каталонской традиции следует искать не напрямую в памятниках римского или ломбардного происхождения, а в промежуточных каталонских памятниках ещё XI в., которые, как мы полагаем, могли стать потенциальными образцами для каталонских мастеров. Поиск таких либо ещё не открытых, либо безвозвратно утраченных памятников и позволит, на наш взгляд, приоткрыть завесу тайны вокруг происхождения всей каталонской художественной традиции.

Литература

1. *Ainaud de Lasarte J.; Cook W. W. S.* España. Pinturas románicas / New York Graphic Society (Col. Unesco del Arte Mundial). — New York, Paris, 1957. — 100 p.
2. *Ainaud de Lasarte J.* Arte románico / Guía. Museo de Arte de Cataluña. — Barcelona, 1973. — 280 p.
3. *Alfani E.* Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente // *Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI–XIII)* / A cura di *P. Piva*. — Milano: Jaca Book, 2006. — P. 9–29.
4. *Al-Hamdani B. W.* Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret // *Anuario de estudios medievales*, 8. / Instituto De Historia Medieval De España. — Barcelona, 1972–1973. — P. 405–462.
5. *Anthony E.* Romanesque Frescoes. — Princeton University Press, Princeton, 1951. — 208 p.
6. *Castiñeiras González M.* Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà? // *Arte Lombarda*. — Vol. 3. Vita e Pensiero / Università Cattolica del S. Cuore. — Milano, 2009. — P. 48–66.
7. *Carbonell y Esteller E.* Pintures procedents de Sant Quirze de Pedret // *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic / Generalitat de Catalunya*. Solsona, 1990. — P. 254–273.
8. *Cazenave A.* Une découverte de fresques romanes dans les Pyrénées: Saint-Lizier en Couserans // *Jardins des Arts*, 131. — Tallandier, Paris, Octobre, 1965. — P. 70–80.
9. *Fernández Somoza G.* Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo. — Murcia: Nausicaá Edición Electrónica, 2004. — 300 p.

10. *Francovich G.* Problemi della pittura e della scultura preromanica // I problemi comuni dell'Europa post-carolingia. — Spoleto: Presso la Sede del Centro, 1955, II. — P.355–519.
11. *Grabar A.* La Peinture romane du onzième au trezième siècle. — Skyra, Ginebra, 1958. — 230 p.
12. *Guardia Pons M., Mancho Suárez C.* Pedret, Boi o dels orígens de la pintura mural romànica catalana // Les Fonts de la pintura romànica / Eds. *M. Guardia Pons, C. Mancho Suárez.* — Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008. — P.117–159.
13. *Gudiol Ricart J.* Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany // Príncipe de Viana. — Vol. 14. — Pamplona: Diputacion Foral De Navarra, 1944. — P.9–27.
14. *Gudiol Ricart J., Cook W. W. S.* Pintura e imaginería románicas. Historia Universal del Arte Hispánico, Ars Hispaniae. — Madrid: Ed. Plus Ultra, 1950. — 404 p.
15. *Gudiol Ricart J., Cook W. W. S.* Pintura e imaginería románicas. Historia Universal del Arte Hispánico. — Madrid: Ars Hispaniae. Ed. Plus Ultra, 1980. — 376 p.
16. *Kuhn Ch.* Romanesque Mural Painting of Catalonia. — Cambridge; London: Harvard University Press, 2014. — 252 p.
17. *Matas i Blanxart M. T.; Palau i Baduell J. M.; Rovira i Pons P.* Santa Maria de Cervià de Ter / Estudi de les pintures murals del transsepte; Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic. — Barcelona, 2008. — 60 p.
18. *Miller D.* The Romanesque Mural Paintings of Pedret // Parnassus. — Vol. 1. — New York: Taylor & Francis, 1929. — P.3–17.
19. *Ottaway J.* Le cercle de Pedret et les influences lombardes // Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal / Office du tourisme. — Saint-Lizier, 1994. — P.137–150.
20. *Pagés i Paretas M.* Sobre pintura romànica catalana. — Barcelona: Publicacions de Labadia de Montserrat, 2005. — 208 p.
21. *Pijoan J.* Pedret // Les pintures murals catalanes. — Vol.1 / Institut d'Estudis Catalans. — Barcelona, 1907. — P.3–7.
22. *Pijoan J.* A Re-discovered School of Romanesque Frescoes // The Burlington Magazine for Connoisseurs. — Iss. 19. — 1911. — P.67–73.
23. *Pijoan J.* Noves pintures murals catalanes // Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, vol. 4. — Barcelona, 1911. — P.678–690.
24. *Pijoán J.* El arte románico siglos XI y XII. Historia general del arte, vol. 9, colección Summa Artis. — Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid, 1949. — 612 p.
25. *Post Ch. R.* A History of Spanish Painting. Vol. 1. — Cambridge; London: Harvard University Press, 1930. — 298 p.
26. *Post Ch. R.* The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain. — Vol. 4. — Cambridge; London: Harvard University Press, 1933. — 336 p.
27. *Stothart H.* Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain during the 11th Century // Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaolei / Istituto per la storia dell'arte lombarda. — Milano, 1975. — P.212–224.
28. *Toesca P.* La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. — Milano: Hoepli, 1912. — 612 p.
29. *Wunderwald A.* Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11–12. — Jahrhundert. — Korb: Didymos-Verlag, 2010. — 225 S.
30. *Yarza Lueces J.* Sant Quirze de Pedret // Catalunya romànica. — Vol. 12, El Berguedà. — Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1985. — P.218–234.

Название статьи. Происхождение каталонской романской художественной традиции: политический дискурс в контексте историографии проблемы

Сведения об авторе. Дядюнова, Наталия Артуровна — аспирант. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Ленинские горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991. ndyadyunova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9732-978X

Аннотация. В статье поднимается проблема происхождения каталонской романской художественной традиции XI–XII вв. Целью данной работы стало желание продемонстрировать специфику и комплексность этой региональной художественной традиции и на примере историографического дискурса, развернувшегося в медиевистических исследованиях прошлого столетия и в начале XXI в., рассмотреть основные теории происхождения каталонской романской живописи. На основании проанализированных работ автор отмечает, что желание исследователей устанавливать преемственность между ката-

лонской и какой-либо ещё средневековой художественной традицией было нередко связано с политической повесткой в Каталонии. В ходе исследования автором было выделено три основных теории, преобладавших в работах, посвящённых установлению авторства памятников романской каталонской живописи: ломбардская теория, южно-французская теория и римская теория. Несмотря на устойчивость в историографии теории о североитальянском происхождении каталонских мастеров романской каталонской живописи (мастера Педрета), сегодня всё больше исследователей оспаривают связь каталонских мастерских с Ломбардией и настаивают на влиянии Рима и Южной Италии на романскую художественную традицию Каталонии. По мнению автора, тенденция ассоциировать каталонскую художественную школу с римско-кассинским кругом памятников непосредственно связана с актуальными сепаратистскими настроениями в регионе и желанием продемонстрировать самобытность своей национальной традиции, являющейся преемницей раннехристианской художественной традиции. В рамках данной статьи история изучения каталонского романского искусства впервые будет представлена в соответствии с актуальным социально-политическим контекстом в Каталонии.

Ключевые слова: Каталония, романская живопись, монументальная живопись, проблемы изучения, историография, национальное искусство, иконографическая традиция, мастер Педрета

Title. The Origins of the Catalan Romanesque Art: Political Discourse in the Historiography Context

Author. Dyadyunova, Natalya A. — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. ndyadyunova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9732-978X

Abstract. This article raises the issue of the origins of the 11th–12th-centuries Catalan Romanesque pictorial tradition. The purpose of this work was to demonstrate the specific features and complexity of this regional artistic tradition and, referring to the example of the historiographical discourse that developed in medieval studies of the last century and at the beginning of the 21st century, to consider the main theories of the origin of Catalan Romanesque painting. Based on the analyzed works, the author notes that the researchers' attempt to establish continuity between the Catalan and any other medieval artistic tradition was often associated with the political agenda in Catalonia. In the course of the study, the author identifies three main theories that prevailed in the works devoted to establishing the authorship of Romanesque Catalan painting: the Lombard theory, the South French theory and the Roman theory. Despite the persistence of the Northern Italian theory to determine the origins of Catalan painters (Master of Pedret), today the increasing number of researchers disputes the connection of Catalan workshops with Lombardy and insist on the influence of Rome and Southern Italy on the Romanesque artistic tradition of Catalonia. According to the author, the tendency to associate the Catalan art school with the Roman-Cassinian circle of monuments is directly related to the current separatist sentiments in the region and the desire to demonstrate the uniqueness of its national tradition, which was the successor of the Early Christian Art. In this article, the research history of the Catalan Romanesque art will be presented time in accordance with the current socio-political context in Catalonia for the first.

Keywords: Catalonia, Romanesque painting, monumental painting, study issues, historiography, national art, iconographic tradition, Master of Pedret

References

- Ainaud de Lasarte J.; Cook W. W. S. *España. Pinturas románicas*. New York Graphic Society (Col. Unesco del Arte Mundial), New York, Paris. 1957. 100 p.
- Ainaud de Lasarte J. *Arte románico. Guía. Museo de Arte de Cataluña*. Barcelona, 1973. 280 p. (in Spanish).
- Alfani E. Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente. Piva P. (ed.). *Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI–XIII)*. Milano, Jaca Book Publ., 2006, pp. 9–29 (in Italian).
- Al-Hamdani B. W. Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret. *Anuario de estudios medievales*, iss. 8. Barcelona, Institutio De Historia Medieval De España Publ., 1972–1973, pp. 405–462 (in Spanish).
- Anthony E. *Romanesque Frescoes*. Princeton University Press, Princeton, 1951. 208 p.
- Carbonell y Esteller E. Pintures procedents de Sant Quirze de Pedret. *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*. Solsona, Generalitat de Catalunya Publ., 1990, pp. 254–273 (in Spanish).
- Castiñeiras González M. Il maestro di Pedret e la pittura lombarda: mito o realtà? *Arte Lombarda*, vol. 3. *Vita e Pensiero*. Milano, Università Cattolica del S. Cuore Publ., 2009, pp. 48–66 (in Spanish).

- Cazenave A. Une découverte de fresques romanes dans les Pyrénées: Saint-Lizier en Couserans. *Jardins des Arts*, iss. 131. Tallandier, Paris, Octobre, 1965, pp. 70–80 (in French).
- Fernández Somoza G. *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*. Murcia, Nausicaä Edición Electrónica Publ., 2004. 300 p. (in Spanish).
- Franco G. Problemi della pittura e della scultura preromanica. *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, vol. 2. Spoleto, Presso la Sede del Centro Publ., 1955, pp. 355–519 (in Italian).
- Grabar A. *La Peinture romane du onzième au treizième siècle*. Ginebra, Skyra Publ., 1958. 230 p.
- Guardia Pons M.; Mancho Suárez C. Pedret, Boí o dels orígens de la pintura mural romànica catalana. Guardia Pons M.; Mancho Suárez C. (eds.). *Les Fonts de la pintura romànica*. Barcelona, Universitat de Barcelona Publ., 2008., pp. 117–159 (in Spanish).
- Gudiol Ricart J. Los relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany. *Príncipe de Viana*, vol. 14. Pamplona, Diputacion Foral De Navarra Publ., 1944, pp. 9–27. (in Spanish).
- Gudiol Ricart J.; Cook W.W.S. *Pintura e imagerie románicas. Historia Universal del Arte Hispánico. Ars Hispaniae*. Madrid, Ed. Plus Ultra Publ., 1950. 404 p. (in Spanish).
- Gudiol Ricart J.; Cook W.W.S. *Pintura e imagerie románicas. Historia Universal del Arte Hispánico. Ars Hispaniae*. Madrid, Ed. Plus Ultra Publ., 1980. 376 p. (in Spanish).
- Kuhn Ch. *Romanesque Mural Painting of Catalonia*. Cambridge; London, Harvard University Press. 2014. 252 p.
- Matas i Blanxart M. T.; Palau i Baduell J. M.; Rovira i Pons P. *Santa Maria de Cervià de Ter*. Barcelona, Estudi de les pintures murals del transsepte. Institut d'Estudis Catalans. Amics de l'Art Romànic Publ., 2008. 60 p. (in Spanish).
- Miller D. The Romanesque Mural Paintings of Pedret. *Parnassus*, vol. 1. Taylor & Francis, New York, 1929, pp. 3–17.
- Ottaway J. Le cercle de Pedret et les influences lombardes. *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*. Saint-Lizier, Office du tourisme, 1994, pp. 137–150 (in French).
- Pagés i Paretas M. *Sobre pintura románica catalana*. Barcelona, Publicacions de L'abadia de Montserrat, 2005. 208 p. (in Spanish).
- Pijoan J. Noves pintures murals catalanes. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. 4. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1911, pp. 678–690 (in Spanish).
- Pijoan J. A Re-discovered School of Romanesque Frescoes. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, iss. 19, 1911, pp. 678–690.
- Pijoán J. *El arte románico siglos XI y XII. Historia general del arte*, vol. 9, colección Summa Artis. Madrid, Editorial Espasa Calpe S. A. Publ., 1949. 612 p. (in Spanish).
- Pijoan J. *Pedret, in Les pintures murals catalanes*, vol. 1. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans Publ., 1907. 109 p. (in Spanish).
- Post Ch. R. *History of Spanish Painting*, vol. 1. Cambridge; London, Harvard University Press Publ., 1930. 298 p.
- Post Ch. R. *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, vol. 4. Cambridge; London, Harvard University Press, 1933. 336 p.
- Stothart H. Studies Relating to the Influence of Lombard Artists in Catalan Spain during the 11th Century. *Il Romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaulesi*. Milano, Istituto per la storia dell'arte lombarda Publ., 1975, pp. 678–690.
- Toesca P. *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*. Milano, Hoepli Publ., 1912. 612 p. (in Italian).
- Wunderwald A. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11–12. Jahrhundert*, Korb, Didymos-Verlag Publ., 2010. 225 p. (in German).
- Yarza Lueces J. Sant Quirze de Pedret. *Catalunya romànica*, vol. 12, *El Berguedà*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1985, pp. 218–234 (in Spanish).