УДК 738.5
DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-38-49

Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в.

Ирина В. Голубева

Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия, igolubeva@yandex.ru

Аннотация. Формирование художественного облика Рима конца XIII столетия происходило в условиях органического сосуществования и интенсивного взаимопроникновения элементов античного, раннехристианского, романского, готического и византийского искусства. Мощным стимулом для образно-концептуального обновления города стали инициативы выдающихся римских понтификов, а также епископов и кардиналов, пожелавших вписать свое имя в историю. Дискуссия о роли заказчика, начатая еще в кружке Аби Варбурга в начале XX в., спустя полвека привела к появлению одного из самых актуальных подходов к изучению искусства Проторенессанса. Другим важным направлением научных изысканий в отношении памятников этой эпохи стали попытки осмысления более широких процессов в сфере культуры, условно выведенных в оппозицию «Восток – Запад». В рамках этого подхода изучаются элементы иконографии, зародившиеся в «восточной» или «западной» парадигме, а также оцениваются факторы, повлиявшие на творческий выбор мастера при обращении к той или иной художественной традиции. В настоящей статье дается краткая характеристика иконографических особенностей мозаик мариологического цикла Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере в свете обозначенных аспектов исследования.

Ключевые слова: Пьетро Каваллини; Санта-Мария ин Трастевере; искусство Проторенессанса; христианская иконография; книжная миниатюра XIII в.

Для цитирования: Голубева И.В. Мариологический цикл Пьетро Каваллини в Санта-Мария ин Трастевере: к вопросу византийских и западных влияний в римских памятниках конца XIII в. // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2023. № 3. С. 38–49. DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-38-49

© Голубева И.В., 2023

The mariological cycle of Pietro Cavallini in Santa-Maria in Trastevere: Byzantine and Western influences in Roman monuments at the end of the 13th century

Irina V. Golubeva

Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, Russia, igolubeva@yandex.ru

Abstract. The Rome artistic profile formation at the end of the 13th century took place in the conditions of organic coexistence and intensive interpenetration of elements of ancient, early Christian, Romanesque, Gothic and Byzantine art. The powerful impetus for the figurative and conceptual city renewal was the lead of prominent Roman pontiffs, as well as bishops and cardinals who wished to write their name in history. The discussion about the role of the patron, which began in the circle of Aby Warburg at the beginning of the 20th century, half a century later led to the emergence of one of the most actual approaches to the study of the Proto-Renaissance art. Another important direction of scientific research of these monuments was the reflections about much broader culture processes, figuratively brought into opposition "East – West". Within this approach, various elements of iconography, which originated in the "Eastern" or "Western" paradigm, are studied, and the factors that influenced master's choice when referring to one or another artistic tradition are evaluated. The article examines the iconography of the mosaics of the Mariological cycle by Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere in the focus of the mentioned aspects of the study.

Keywords: Pietro Cavallini; Santa-Maria in Trastevere; Protorenaissance art; Christian iconography; manuscripts of 13th century

For citation: Golubeva, I.V. (2023), "The mariological cycle of Pietro Cavallini in Santa-Maria in Trastevere: Byzantine and Western influences in Roman monuments at the end of the 13th century", *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion,* no. 3, pp. 38–49, DOI: 10.28995/2658-4158-2023-3-38-49

Мозаичные сцены мариологического цикла в Санта-Мария ин Трастевере – единственное произведение Пьетро Каваллини с устойчивой атрибуцией, поэтому в отношении него традиционно обсуждаются другие, не связанные с авторством проблемы, среди которых главное место занимает поиск источников иконографии. Обращение художника к византийским схемам (как традиционным, так и современным ему) – бесспорно, но также можно отметить и активное включение в композицию деталей, восточному искусству не свойственных. Этот феномен представляет собой богатую почву для исследования и становится опорной точкой

в более широкой дискуссии о столкновении в творчестве итальянских (прежде всего римских) мастеров этого периода традиций восточно-христианской и западной культуры.

После разграбления Константинополя в 1204 г. большое количество византийских художественных образцов оказались на территории современной Италии, и уже к концу XIII столетия процесс взаимодействия христианского искусства по линии Восток–Запад широтой своей вариативности превзошел все предыдущие периоды [Romanini 1982]. Пути проникновения иконографических схем и моделей, помимо традиционных (через книжную миниатюру и произведения малой пластики), дополнились еще и присутствием большого количества греческих мастеров разного уровня и стиля. Художники приезжали и из Константинополя, и из провинций. Одним из крупнейших греческих поселений на территории Рима был район Велабро, где находились церкви Санта-Мария ин Космедин и Сан-Джорджо ин Велабро. В последней Пьетро Каваллини с помощниками на рубеже 1280–1290-х гг. была выполнена фреска конхи апсиды с изображением традиционного римского сюжета – Христос с предстоящими святыми. Также Каваллини, по одной из версий его биографии[1], в период своего художественного становления мог быть ассистентом у мастеров, расписывавших аббатство Гроттаферата – памятника с явным присутствием византийской традиции. Как можно увидеть, восточно-христианских источников, которые могли повлиять на иконографический выбор римского мастера, было довольно много. Что касается искусства Запада (а по отношению к Италии правильнее – Севера), то основным каналом его распространения была книжная миниатюра [Tomei 2017].

Иллюминированные манускрипты, бо́льшая часть которых имела французское происхождение, стали активно поступать на территорию Италии с конца XII в. [Pace 2011], с периода понтификата Иннокентия III (1198–1216)[2], папы-реформатора, стимулировавшего подъем во всех сферах церковной жизни – богословии, литургии, искусстве. Множество книг оказалось при дворе императора Фридриха II Гогенштауфена (1194–1250), правление которого характеризовалось огромным интересом к «учености» и особой любовью к куртуазной культуре [Margiotta 1980, pp. 41–42]. Со второй половины XIII столетия усиливаются связи с Северной Европой, что происходит, помимо прочего, в результате деятельности

[1] Подробно см.: *Matthiae G.* Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana. Roma: Di Luca, 1970.

[2] Здесь и далее после имени римского папы указываются годы его понтификата.

некоторых кардиналов и римских пап, в особенности французов[3], которые заказывали не только кодексы, но и переносные алтари, расшитые облачения, церковную утварь [Bilotta 2008, pp. 55–56]. Таким образом, как во владении самих клириков, так и в римских церквях в большом количестве находились потенциальные иконографические источники – различные литургические предметы и книги[4].

Помимо импортированных манускриптов иллюстрированные кодексы различного назначения (среди которых были не только библии и книги благочестия, но и писания святых отцов, сочинения классических и средневековых авторов, научные трактаты и юридическая литература [Maddalo 2016, pp. 504–506]) создавались непосредственно в Италии по заказу влиятельных патронов самими итальянскими иллюминаторами[5], и активнее всего – в последней четверти XIII в.[6] Многие из них, в силу указанных выше

[3] Среди них – Урбан IV (1261–1264), Климент IV (1265–1268) и Мартин IV (1281–1285).

[4] Известно, что самые крупные библиотеки были у папы Бонифация VIII (более 650 рукописей) и кардиналов – Пьетро Перегроссо, Гофредо Алатри, Гонсало Джуделя, Джакомо Колонна, а также у Якопо Стефанески [Gardner 2013, p. 198]. Эти книги зачастую передавались церквям и скрипториям: так, Николай III в 1277 г. передал в Санта-Мария ин Арачели известную 9-томную Парижскую Библию (BAV, Ms. Vat. Lat. 7793–7781), изготовленную французскими мастерами, а кардинал Жан Шоле в 1280 г. купил и передал из Парижа в свою титульную церковь Санта-Чечилия ин Трастевере (т. е. до работы там Пьетро Каваллини в начале 1290-х гг.) большое количество французских кодексов [Gardner 2013, pp. 194–195].

[5] Впервые термин «иллюминатор» как самоидентификация переписчика появляется в подписи Мастера Николая (Magister Nicolaus) в Сакраментарии Ананьи (BAV, Ms. Chigi C. VI 174 fol. 99) [Gardner 2013, p. 199].

[6] Большую важность для настоящего дискурса представляют следующие группы кодексов: 1) папские литургические книги, созданные в Риме под воздействием французской традиции: Aracoeli Bible. BAV, Ms. Vat. Lat. 7801; Magister Nicolaus. Sacramentario d'Agani. BAV, Ms. Chigi C. VI 74; Magister Rainerius notaries. Pontifical. Ms. 5132, Lyons, Bibliotheque Municipale; Pontifical Lateranese, BNF, Paris, Ms. Lat. 960; 2) манускрипты мастеров болонской школы, новаторски синтезировавших в своем творчестве искусство палеологов и французскую готику: Maestro della Bibbia di Gerona. Bibbia, Gerona, Biblioteca Capitolare, Ms. 10; Maestro di Gerona. Antifonario, London, British Library, Add. Ms. 30084; Maestro di Modena. Graduale, Modena, Biblioteca Estense, Ms. Lat 1021; Miniatore Bolognese. Bibbia, BAV. Ms. Vat. Lat. 20; Bernardino da Modena (заказчик – кардинал Жан Шоле), 1268–1278, Gerona, Archivio Cathedralico, Ms. 10.

Рис. 1. Мозаичный декор апсиды и триумфальной арки Санта-Мария ин Трастевере, Рим, XII–XIII вв. (*https://reliquiosamente.com/2015/09/15/el-prodigio-de-la-taberna-meritoria/*)

обстоятельств, производились под сильным влиянием французских книг [Gardner 2013; Jacoff 1980].

Таким образом, в Риме конца XIII в. сложилась ситуация довольно благоприятная с точки зрения возможностей комбинаторики различных художественных традиций. Практическая реализация этой тенденции становится особенно востребованной благодаря масштабному артистическому обновлению Рима в преддверии празднования 1300 г., объявленного папой Бонифацием VIII (1294–1303) для всего христианского мира юбилейным. В ожидании большого наплыва паломников в главных храмах города были произведены обширные реконструкции[7] [Kessler, Zacharias 2000]. Крупнейшие заказы по обновлению декора были отданы римским мастерам, среди которых был и Пьетро Каваллини, выполнивший цикл из шести мозаичных панно, посвященных житию Девы Марии[8], в пространстве апсиды и триумфальной арки церкви Санта-Мария ин Трастевере (рис. 1). Патроном данного проекта выступил состоятельный горожанин Бертольдо Стефанески, изображенный Кавалини в позе поклонения Деве Марии в седьмой, донаторской, мозаике цикла.

Базилика «за Тибром» и ранее подвергалась переустройству, самое значительное из которых – новый декор апсиды с компо-

[7] Отметим, однако, что в Санта-Мария Маджоре и Сан-Джованни ин Латерано работы были инициированы еще в начале 1290-х гг. папой-францисканцем Николаем IV (1288–1292).

[8] Это сцены: Рождение Марии, Благовещение, Рождество, Поклонение волхвов, Сретение и Успение.

зицией Сопрестолия Христа и Богоматери – пришлось на понтификат Иннокентия II (1130–1143). Иконографическая программа 1140-х гг. была призвана символически отразить целый комплекс идей, одной из которых было завершение церковного раскола и личный триумф Иннокентия[9], победившего в междоусобной борьбе антипапу Анаклета II (1130–1134). Эта идея органично дополнила главную – прославление и торжество Римской церкви, обновление которой стало возможным благодаря григорианской реформе последней четверти XI в. Однако образ *Ecclesia Romana*, присутствующий в римских декорациях еще с раннего христианства[10], в начале XII в. представлен в совершенно новом ключе: ее стала олицетворять собой Дева Мария, и концептуальной основой этой трактовки становится текст «Песни песней», а также различные комментарии к нему[11] [Aronberg Lavin 2016]. Разработка данной иконографии более чем столетие активно ведется на страницах иллюминированных рукописей и в порталах французских соборов [Маль 2009, с. 354–356], предваряя собой развитие темы Коронования Богоматери, достигшей кульминации в итальянском искусстве к концу XIII столетия[12]. Таким образом, перед Каваллини стояла непростая задача: гармонично дополнить теофаническую композицию апсиды XII в. житийными сценами в рамках единой триумфальной концепции, вписав ее в современный культурный контекст, связанный как с новой трактовкой образа Богоматери в Риме, так и с празднованием Юбилея. Важную помощь художнику

---

[9] Сам патрон изображен в композиции в числе предстоящих святых с моделью храма в руках.

[10] Это мог быть женский персонаж, как в старой базилике Сан-Пьетро и в Санта-Мария Маджоре, или изображение Христа с предстоящими святыми, как в программе апсид Санти Косьма и Дамиано, Санта-Прасседе, Санта-Чечилия ин Трастевере.

[11] Подробнее см.: *Голубева И.В.* Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // Вестник РГГУ. Серия «Языкознание. Литературоведение. Культурология». 2021. № 1. См. список литературы к публикации.

[12] Буквально несколькими годами ранее (ок. 1295 г.) в конхе апсиды главной марианской базилики Рима Санта-Мария Маджоре современник Каваллини – Якопо Торрити выполняет большую композицию Коронования и также дополняет ее житийными сценами. Безусловно, работы Торрити сказались на иконографической программе Пьетро Каваллини, подробней об этом см.: *Tronzo W.* Apse decoration, the Liturgy and perception of art in Medieval Rome: S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore. // Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions / Ed. by W. Tronzo. Bologna: Nuova Alfa, 1989. P. 167–193.

Рис. 2. Пьетро Каваллини. Рождение Марии, мозаика. 1296 (?). Санта-Мария ин Трастевере, Рим (*https://www.throughetternity.com/en/blog/art/Pietro_Cavallini_Mosaics_Santa_Maria_in_Trastevere.html*)

в этом оказал кардинал Якопо Стефанески, брат заказчика проекта, просвещенный теолог и литератор, который принял участие в разработке программы и сочинил для каждого панно торжественные хвалебные трехстишия гекзаметром [Paniccia 2016b]. В римской традиции такие надписи под монументальными произведениями существовали с ранних времен и назывались титулами (*titulus*). Они выполняли самые разные функции: экзегетическую, дидактическую, а также дополняли собой образ, придавая ему глубину. Поскольку подобный *titulus* был размещен и под главной композицией в конхе, вирши Стефанески-Каваллини были выполнены в той же стихотворной форме и в схожем стилистическом варианте оформления [Aronberg Lavin 2016]. Также трехстишия Стефанески содержали в себе скрытые отсылки к «Песни Песней», что стало дополнительной смысловой связующей нитью между двумя разновременными художественными произведениями.

Рождение Марии – первая сцена цикла Каваллини, и уже в ней содержится прямое указание на связь традиций Востока и Запада (рис. 2): это подписи на ложе св. Анны, сделанные на двух языках – на латыни и греческом (*S(an)c(t)a Anna* и *M(ate)r θ(εο)ῦ*) [Romano, Andaloro 2017]. Общее решение схемы восходит к античной практике изображения роженицы, воспринятой позже византийским искусством. Иконографическим новшеством является изображение богатого интерьера, с потолочными кессонами, выстроенными в направлении единой точки схода, что стало одной из самых ранних попыток освоения перспективы в итальянском искусстве. Центральное место в композиции занимает небольшой столик с угощением для родильницы, которого в восточных прототипах[13],

[13] Из греческих иллюстрированных кодексов, повествующих о детстве

в отличие от западных (например, у миниатюристов болонской школы[14] [рис. 3]), до Каваллини не было [Margiotta 1980].

В традиционной византийской схеме сцены Благовещения[15] в качестве характерного западного элемента выступает готического вида эдикула, в которую помещен трон Богоматери (рис. 4). Подобная архитектурная конструкция уже встречалась у мастеров римской школы немногими годами ранее, например у Якопо Торрити в его мариологическом цикле в Санта-Мария Маджоре (ок. 1295 г.) или в новозаветных сценах Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи (конец 1280 – начало 1290-х гг.) [Tomei 2000]. Однако здесь образ напрямую связан с текстом, содержащимся в свитке в руках Христа из главной композиции (и это – часть римской службы на праздник Успения/Вознесения Богоматери): Приди ко мне моя возлюбленная и я помещу в тебе свой трон (*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*). Оригинальными деталями в схеме Каваллини становятся изображенные по обеим сторонам от Девы Марии ваза с лилиями и блюдо с плодами (с инжиром или смоковницей), отсылающие просвещенного зрителя к тексту «Песни песней» («Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами» Песн. 2:2; «смоковницы распустили

Рис. 3. Рождение Марии. Псалтирь, Италия, начало XIV в. Paris, BNF, ms. Smith-Lesouëf 21 (*сайт Национальной библиотеки Франции, Париж, https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc101828r*)

Богоматери, это Минологий Василия II (конец X – начало XI в., BAV, ms. Vat. gr. 1613) или Гомилии Иакова Коккиновафского (2-я четверть XII в., BAV, ms. Vat. gr. 1162).

[14] У Мастера Жеронской библии в «Рождении Иоанна Предтечи» (Maestro della Bibbia di Gerona. Gradual. Ms. 526. Il Museo dell'arte medieval, Bologna) или у Якопино да Реджио в «Рождении Марии» из (Jacopino da Reggio, BNF, Paris, Ms. Smith-Lesouef 21).

[15] Ближайшие по времени византийские протографы: мозаики монастыря Дафни (ок. 1100 г.), фрески Милешево (XII в.), в миниатюре – Трапезундское Евангелие (XII в.)

Рис. 4. Пьетро Каваллини. Благовещение, мозаика. 1296 (?). Санта-Мария ин Трастевере, Рим (*Web Gallery Art www.wga.hu*)

Рис. 5. Книга Часов, Франция (Thérouanne), ок. 1300. Morgan Library and Museum, ms. M 60, fol.1r (*сайт Морганoвской библиотеки и музея, Нью-Йорк, США, https://www.themorgan.org/manuscript/77016*)

свои почки» Песн. 2:13). Изобразительный элемент в виде вазы с лилией, принадлежащий готическому искусству[16], был, вероятно, заимствован Каваллини из французских манускриптов первой четверти XIII – начала XIV в.[17] [Margiotta 1980], в композиции которых он занимал центральное место – между Архангелом Гавриилом и Девой Марией (рис. 5).

[16] Он присутствует в витражных композициях соборов в Лане и Бурже [Маль 2009, с. 344].

[17] См., например, сцены Благовещения из Книги Часов (Thérouanne, France), ок. 1300 (Livre d'heures. ms. M.60, fol. 1r, Morgan Library and Museum) и из французских псалтирей XIII в. (Maître de l'atelier de Blanche de Castille. Psautier Saint Louis et de Blanche de Castille. BNF, Paris, ms. Lat. 1186 и Psautier Leber 6, BNF, Rouen, BM, ms. 3016 fol. 007v).

Как можно убедиться, при выборе иконографии мариологического цикла Каваллини, опираясь в целом на византийскую традицию, действовал свободно и новаторски и включил в некоторые сцены элементы, почерпнутые из западной книжной иллюстрации[18], которые с необычайной легкостью вписались в восточные схемы, придав сюжетам не только новое яркое художественное прочтение, но и новую смысловую нагрузку. Представляется, что разработанная под руководством просвещенного патрона и реализованная римским мастером декоративная программа отражала новую тенденцию времени, характерную именно для последнего десятилетия XIII в. [Gnudi 1982, pp.152–154], когда выбор элементов, почерпнутых из различных художественных традиций, и их сочетание были обусловлены исключительно творческими задачами автора произведения, который сам устанавливал для себя «правила», вдохновляясь любыми из доступных ему ресурсов.

Литература

Маль 2009 – *Маль Э.* Религиозное искусство XIII в. во Франции. М: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2009. 548 с.

Aronberg Lavin 2016 – *Aronberg Lavin M.* “Avant-Garde” in the Late Medieval apse of Santa Maria in Trastevere. // Artibus et Historiae. 2016. No. 73. P. 1–46.

Bilotta 2008 – *Bilotta M.A.* Pontificali duecenteschi secundum consuetudinem et usum romanae curiae. Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del papato nel medioevo // Arte Medievale. 2008. No. 1. P. 55–80.

Gardner 2013 – *Gardner J.* The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304. München: Hirmer, 2013. 516 p.

Gnudi 1982 – *Gnudi C.* Il ruolo dell’Italia nell Duecento // Il Medio Oriente el’Occidente nell’arte del XIII secolo / A cura di H. Belting. Bologna, 1982. P. 152–162.

Kessler, Zacharias 2000 – *Kessler H.L., Zacharias J.* Rome 1300: On the path of the pilgrim. L.: Yale University Press, 2000. 288 p.

[18] В публикациях последних лет все чаще поднимаются вопросы взаимных влияний книжной миниатюры и монументальных композиций [Maddalo 2016; Paniccia 2016b; Tomei 2017]. Несмотря на то что скриптор считается местом передачи традиции, то, как именно это происходило – до сих пор остается в гипотетическом поле. Вероятно, трансмиссия образов и иконографических схем осуществлялась при «посреднической функции» особого типа рукописей – модельных книг, которые создавались в одной с переписчиками художественной мастерской и использовалась монументалистами на объектах [Paniccia 2016a, pp. 340–342; The Use of Models, pp. XI–XII].

Maddalo 2016 – *Maddalo S.* I libri dei cardinali // Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte / A cura di. S. Maddalo. Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. P. 503–520.

Margiotta 1980 – *Margiotta A.* Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina // Federico II e l'arte del Duecento italiano. Galatina: Congedo Editore, 1980. P. 41–49.

Pace 2011 – *Pace V.* Storia dell'arte e della miniature (Secoli V–XIV) // La Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi I testi. 2011. Vol. 468. P. 213–172.

Paniccia 2016a – *Paniccia C.* Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: rifflessioni sulle equips romane nel duecento // Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte / A cura di S. Maddalo. Roma: Istituto storico italiano per Medioevo, 2016. P. 339–335.

Paniccia 2016b – *Paniccia C.* Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: imagini scritte, scritture in imagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine // Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni / A cura di E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli. Roma: Gangemi Editore, 2016. P. 45–56.

Romanini 1982 – *Romanini A.M.* "Stil novo" e "maniera greca" nella pittura italiana alla fine del Duecento // Il Medio Oriente el'Occidente nell'arte del XIII secolo / A cura di H. Belting. Bologna, 1982. P. 137–152.

Romano, Andaloro 2017 – *Romano S., Andaloro M.* Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288–1431. Milano: Jaca Book, 2017. 495 p.

The Use of Models 2000 – The use of models in Medieval book painting / Ed. by M.E. Müller. Newcastle upon Tyne, 2014. 235 p.

Tomei 2000 – *Tomei A.* Pietro Cavallini. Milano: Silvana, 2000. 175 p.

Tomei 2017 – *Tomei A.* La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio // Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle. Paris, 2017. P. 197–214.

References.

Mâle, É. (2009), *Religioznoe iskusstvo XIII veka vo Frantsii* [Religious art of 13th century in France], Institut filosofii, teologii I istorii sv. Fomy, Moscow, Russia.

Aronberg Lavin, M. (2016), " 'Avant-Garde' in the Late Medieval apse of Santa Maria in Trastevere", *Artibus et Historiae*, no. 73, pp. 1–46.

Bilotta, M.A. (2008), "Pontificali duecenteschi secundum consuetudinem et usum romanae curiae. Contributi per la storia della produzione miniata ad uso del papato nel medioevo", *Arte Medievale*, no. 1, pp. 55–80.

Gardner, J. (2013), *The Roman crucible: the artistic patronage of the papacy: 1198–1304,* Hirmer, München, Germany.

Gnudi, C. (1982), "Il ruolo dell'Italia nell Duecento", in Belting, H. (ed.) *Il Medio Oriente el'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Italy, pp. 152–162.

Kessler, H.L. and Zacharias, J. (2000), *Rome 1300: On the path of the pilgrim,* Yale University Press, London, UK.

Maddalo, S. (2016), "I libri dei cardinali", in Maddalo, S. (ed.), *Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte*, Istituto storico italiano per Medioevo, Roma, Italy, pp. 503–520.

Margiotta, A. (1980), "Su alcuni particolari iconografici del ciclo cavalliniano di Santa Maria in Trastevere ed il problema dei rapporti con la cultura figurativa bizantina", in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Congedo Editore, Galatina, Italy, pp. 503–520.

Pace, V. (2011), "Storia dell'arte e della miniature (Secoli V–XIV)", in *La Biblioteca Apostolica Vaticana, Studi I testi*, vol. 468, pp. 213–172.

Paniccia, C. (2016), "Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: rifflessioni sulle equips romane nel duecento", in Maddalo, S. (ed.), Il libro miniato a Roma nel duecento. Rifflessioni e proposte, Istituto storico italiano per Medioevo, Roma, Italy, pp. 339–335.

Paniccia, C. (2016), "Iacopo Stephaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere: imagini scritte, scritture in imagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine", in Anzellotti, E., Rapone, C. and Salvatelli, L. (eds.), *Memoria e materia dell'opera d'arte: Proposte e riflessioni*, Gangemi Editore, Roma, Italy, pp. 45–56.

Romanini, A.M. (1982), " 'Stil novo' e 'maniera greca' nella pittura italiana alla fine del Duecento", in Belting, H. (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Italy, pp. 137–152.

Romano, S. and Andaloro, M. (2017), *Pittura medievale a Roma: 321–1431. Vol. 6. Apogeo e fine del Medioevo: 1288–1431*, Jaca Book, Milano, Italy.

Müller, M.E. (ed.) (2014), *The use of models in Medieval book painting*, Newcastle upon Tyne, UK.

Tomei, A. (2000), *Pietro Cavallini*, Silvana, Milano, Italy.

Tomei, A. (2017), "La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio", in Orient et occident méditerranéens au XIIIe siècle, Paris, France, pp. 197–214.

Информация об авторе

Ирина В. Голубева, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, Россия; 190000, Россия, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург; *igolubeva@yandex.ru*
ORCID: 0000-0003-0983-1292

Information about the author

Irina V. Golubeva, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg; 5, Isaakievskaya Sq., Saint Petersburg, Russia, 190000; *igolubeva@yandex.ru*
ORCID: 0000-0003-0983-1292