

## АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ В РАСПИСАННЫХ ПИНТУРИККИО РИМСКИХ КАПЕЛЛАХ

Екатерина И. Тараканова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств, Москва, Россия, [ektar@yandex.ru](mailto:ektar@yandex.ru)

*Аннотация.* В статье прослежена эволюция античных мотивов в римских капеллах, расписанных Пинтуриккио и его мастерской. Впервые отмечено смысловое значение гротеска в программе росписи этих религиозных ансамблей, большая часть которых так или иначе связана с античной историей. Продемонстрировано, как в использовании античных приемов и персонажей воплощается идея триумфа христианства над языческим прошлым. Показана роль Пинтуриккио — опытного и талантливого художника, виртуозно писавшего фрески, — в изобретательном и остроумном продумывании программы росписи и умелой и рациональной организации хода работ. Проанализированы богатые возможности имитации различных техник (восходящие к иллюзионистической живописи Древнего Рима). Достижимый благодаря их органичному использованию синтез искусств производит мощное эстетическое впечатление и оказывает сильное эмоциональное и религиозное воздействие на посетителя капеллы.

*Ключевые слова:* Кватроченто, капелла, Пинтуриккио, античные мотивы, гротеск, иллюзионизм

*Для цитирования:* Тараканова Е.И. Античные мотивы в расписанных Пинтуриккио римских капеллах // Academia. 2020. № 4. С. 464–478. DOI:10.37953-2079-0341-2020-4-1-464-478

## ANTIQUÉ MOTIFS IN PINTURICCHIO DECORATION OF ROMAN CHAPELS

Ekaterina I. Tarakanova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian  
Academy of Arts, Moscow, Russia, [ektar@yandex.ru](mailto:ektar@yandex.ru)

*Abstract.* The article traces the evolution of ancient motifs in the Roman chapels painted by Pinturicchio and his workshop. For the first time, the symbolic significance of the grotesque is noted in the program of painting in these religious ensembles, most of which are somehow connected with an ancient history. It is shown how the use of antique techniques and characters embodies the idea of the triumph of Christianity over the pagan past. The role of Pinturicchio – an experienced and talented artist who masterfully painted frescoes – in inventive and witty thinking of the program of painting and skillful and rational organization of the work course is shown. The rich possibilities of imitating of various techniques (dating back to the illusionistic painting of Ancient Rome) are analyzed. The synthesis of art achieved through their organic use makes a powerful aesthetic impression and has a strong emotional and religious impact on the chapel visitor.

*Keywords:* Quattrocento, chapel, Pinturicchio, antique motifs, grotesque, illusionism

*For citation:* Tarakanova, E.I. (2020), “Antique motifs in Pinturicchio decoration of Roman chapels” // Academia, 2020, no 4, pp. 464–478. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-464-478

## Введение

Творчество уроженца Перуджи Бернардино ди Бетто ди Бьяджо, прозванного Пинтуриккио, по-разному оценивалось историками искусства. Особенно суровым и предвзятым оказался Джорджо Вазари (П. Скарпеллини писал даже о «вазариевском антипинтуриккиевском синдроме» [P. Scarpellini, p. 18]), объяснявший популярность и востребованность художника прихотью Фортуны [Вазари 2008, с. 426]. Но всеми признавалась его роль первопроходца в использовании гротеска, ставшего одной из характернейших черт итальянского искусства конца XV — первых десятилетий XVI века. Гротеск (от зачастую причудливой живописи так называемых «гротов» Золотого дома Нерона, откопанных в конце 1470-х годов) — излюбленный с конца Кватроченто декор, соединяющий растительные, зооморфные и антропоморфные изображения [Демидова 2007, с. 98]. Исследование этого мотива, и шире — страстного увлечения Пинтуриккио античным искусством — вошло в целый ряд работ, воздавших должное заслугам мастера. Особенно важными являются штудии Йоргена Шульца [Schulz 1962], Николь Дако [Dacos 1966, Dacos 1969], Анны Кавалларо [Cavallaro 1981, Cavallaro 2008], Клаудии Ла Мальфа [La Malfa 2000, La Malfa 2007, La Malfa 2008a, La Malfa 2008b, La Malfa 2009], Энн Данлоп [Dunlop 2003] и Марии Демидовой [Демидова 2007], в которых, в частности, были выявлены и подробно описаны истоки мотивов *all'antica* в его творчестве. Цель настоящей статьи — на примере расписанных Пинтуриккио римских капелл проследить эволюцию его творческого обращения к античному наследию и достигаемых благодаря этому художественных эффектов.

Влияние античной живописи ярко проявилось уже в первой римской монументальной работе совсем молодого художника (на тот момент ему был немногим более двадцати лет) — в капелле Святого Иеронима (ил. 1) в августинской церкви Санта Мария дель Пополо. Эта капелла также известна как дель Презепио (по алтарному образу) и Доменико делла Ровере<sup>1</sup> — по имени блестяще образованного заказчика, представителя римской ветви семейства [Mancini 2008 P. 47], собирателя книг, тесно общавшегося с гуманистами, деятельность которого распространялась на вопросы культурной и политической жизни римской курии (он, в частности, был официальным свидетелем при подписании контракта Джованни де Дольчи и четырех мастеров, приглашенных к росписи Сикстинской капеллы) [La Malfa 2009, p. 79]. Скульптурное надгробие работы Андреа Бреньо (при возможном участии Мино да Фьезоле) и обрамленный резной мраморной аркой алтарный образ с «Поклонением пастухов» появились на втором этапе работ. Первоначальный (выполненный между 1477 и 1478/79 годами [La Malfa 2000, p. 270]) декор капеллы представлял собой полуиллюзионистическую роспись, выявляющую основные архитектурные членения гексагонального в плане помещения. Над скамьей, идущей вдоль пяти стен, написан имитирующий мраморную инкрустацию (в соответствии с первым помпейским стилем) раскрепованный цоколь. Над ним по краям каждой из стен возвышаются ложные пилястры с коринфскими капителями. Они, как и откосы окон и нервюры свода, украшены гротесками на золотом фоне (ил. 2). Большая часть этих гротесков сгруппирована в виде «канделябров» (от лат. *Candela* — свеча) — образующих стройные вертикали предметов, симметрично нанизанных на одну ось [Волшебный мир гротеска 2000, с. 7]. Эти гротески с небольшими вариациями (включение гербовых изображений и девизов заказчика, замена сатиров на сатиресс и т. д.) во многом повторяют репертуар конхи апсиды зала Ахилла и Скироса, который во времена Пинтуриккио, возможно, не был известен, — в таком случае источником вдохновения могла быть не дошедшая до наших дней роспись другого зала Золотого дома Нерона — зала стуков (№ 80) [La Malfa 2008a, p. 65]. Анна Кавалларо отмечала креативность Пинтуриккио в использовании во многом опирающегося на Желтый свод нероновского дворца декоративного репертуара гротесков: яркими примерами являются верблюд и жираф под зонтиком и увенчанная ветвями дуба (остроумное обыгрывание геральдического

<sup>1</sup> Показательно, что в погребальной речи о Доменико делла Ровере, произнесенной в 1501 году в Санта Мария дель Пополо, гуманист Раффаэле Брандолини сравнил успешного с Лукуллом, Цезарем Августом и Меценатом [Cavallaro 1981, p. 67].

мотива) голова фавна [Cavallaro 2008, p. 229]. Эта исследовательница также указала на сходство мотива двух прикованных к трофею сатиресс с изображениями на 14 и 41 листах Эскориальского кодекса (библиотека Эскориала, Cod. 28–11–12) и на то, что идея включения прямоугольных панелей и камней в преимущественно флоральную роспись инспирирована Черным сводом Золотого дома Нерона [Cavallaro 1981, p. 73–74]. В капелле Доменико делла Ровере античные мотивы этого памятника имперского Рима впервые были введены в религиозное пространство.

Хорошо известная<sup>2</sup> ренессансным людям по описаниям античных авторов (Плиния, Витрувия<sup>3</sup> и др.)<sup>4</sup> великолепная живопись дворца Нерона в конце 1470-х годов наконец стала доступна для обозрения. Пинтуриккио, наряду с Доменико Гирландайо и Филиппино Липпи, был одним из первых и наиболее вдохновенных посетителей этого вновь обретенного уникального памятника Древнего Рима. Отмечая то, что в сохранившейся античной живописи людей XV столетия привлекали именно декоративные элементы, М.А. Демидова считает, что непонятные гротески позволяли приблизиться к тайнам древнего мира — особенно важным оказывалось космогоническое значение гротесков, знаменующих обновление через погружение в первозданный хаос [Демидова 2007, с. 100–104]. Но основными все же оставались широчайшие художественные возможности гротеска, применимого в наименее подходящих для живописи местах. «Разновидность живописи, вольная и потешная, коей древние украшали простенки, где в некоторых местах ничего другого не подходило, кроме парящих в воздухе предметов, и потому они там изображали всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы и фантазией и капризами художников» [Вазари 2008, с. 52] — это данное Вазари определение гротеска<sup>5</sup> наиболее характерно именно для работ отличавшегося большой выдумкой и юмором Пинтуриккио.

Недавно приехавший в Вечный город художник, помимо античных описаний знавший и локальную умбрийскую античность [Buranelli 2008, p. 22], первым вводит в свой репертуар гротески<sup>6</sup>. Ассимилируя античное наследие и создавая археологизирующий и глубоко оригинальный стиль [Dacos 1966, p. 44], свободой исполнения подражающий древнеримской живописи [Ачидини Лукинат 1999, с. 20], он действует смело, с задором и виртуозно. Реставрация капеллы Иеронима 1990-х годов выявила, что если капители были написаны по рисунку, нанесенному припорохом, то основной контур гротесков вырезался по свежему интонако [Bartoli 1995, p. 51]. При этом изображения нигде дословно не повторялись, сохраняя впечатление причудливых метаморфоз, происходящих на

<sup>2</sup> Этим можно объяснить быстрое и успешное внедрение античного опыта.

<sup>3</sup> Весьма выразительно приводимое Витрувием описание гротесков: «Но то, что раньше воспроизводили по образцам действительных вещей, теперь отвергают из-за безвкусыя. Ибо штукатурку расписывают преимущественно уродствами, а не определенными изображениями подлинных вещей: вместо колонн ставят каннелированные тростники с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтонов — придатки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмиков, над фронтонами которых из корней поднимается множество нежных цветков с завитками и без всякого толка сидящими в них статуэтками, и еще стебельки с раздвоенными статуэтками, наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами. Ничего такого нет, не может быть и не было. Как же, в самом деле, можно тростнику поддерживать крышу, или подсвечнику — украшения фронтона, или стебельку, такому тонкому и гибкому, поддержать сидящую на нем статуэтку, или из корней и стебельков вырасти раздвоенным статуэткам? Но, тем не менее, люди, видя весь этот вздор, не бранятся, а наслаждаются им, и не обращают внимания, возможно что-нибудь из этого или же нет. Итак, новые вкусы довели до того, что из-за негодных судей косность победила достоинства искусства. А умы, затуманенные бестолковыми суждениями, не в состоянии были одобрить того, что может обладать убедительным и разумным благообразием. И ведь нельзя же ни одобрять той картины, которая не похожа на действительность, ни спешить выносить суждение о ее правильности только ради того, что она сделана изящно и искусно, если нельзя доказать с очевидностью, что она исполнена без искажения». [Витрувий 2003, с. 129].

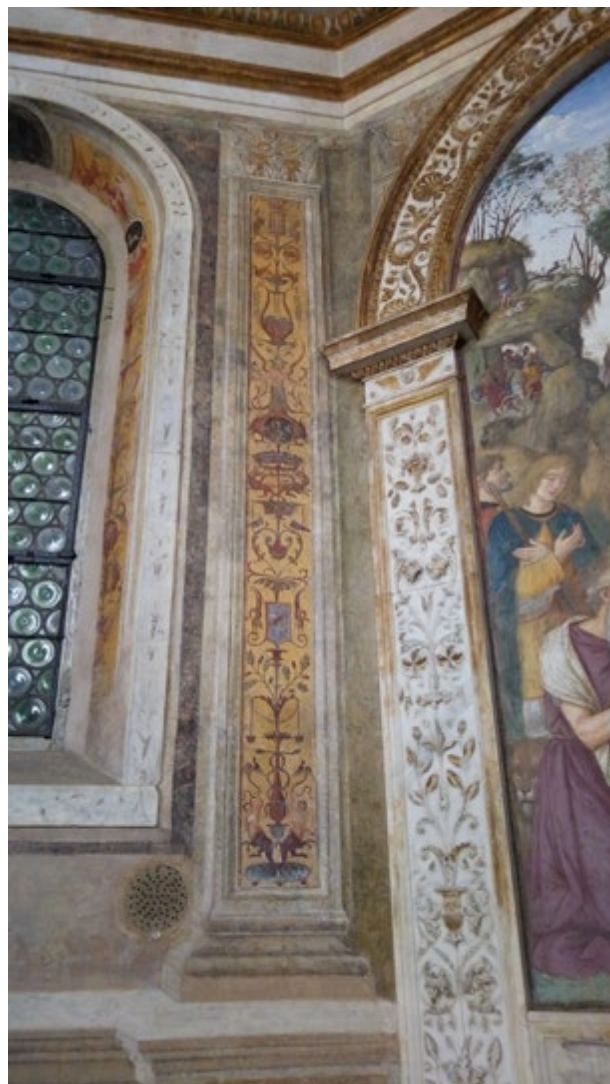
<sup>4</sup> Э. Данлоп, указывая на то, что ренессансным художникам, имевшим лишь перечень античных мастеров и произведений, было ясно, что рисовать, но непонятно — как, вспоминает пассаж Альберти из трактата «О живописи» о том, что современные художники больше достойны похвалы, чем античные, так как у последних были модели для подражания и на чем учиться. [Dunlop 2003. P. 281]. Подробнее о степени знакомства в эпоху Кватроченто с сочинениями Плиния и Витрувия см. [Schulz 1962, p. 40].

<sup>5</sup> Витрувианец Аньооло Дони, отмечая очарование гротесковой живописи, в целом не одобрял ее, говоря, что она способствует лишь развитию фантазии. Комментарий Витрувия Даниэле Барбаро оправдывал существование гротеска тем, что в нем проявляется художественная фантазия, а Серлио, как и Вазари, ценил декоративные качества гротескового орнамента [Демидова 2007, с. 115].

<sup>6</sup> Любопытно, что само слово «гротеск» — неологизм конца Кватроченто — в дошедших до наших дней документах впервые появляется именно в контракте Пинтуриккио на изготовление фресок библиотеки Пикколомини в Сиенском соборе [Schulz 1962, p. 48].



**Ил. 1.** Пинтуриккио. Капелла Святого Иеронима. Общий вид. 1477–1479, 1488–1490 гг. Фреска, дерево, масло. Церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.



**Ил. 2.** Пинтуриккио. Гротески. 1477–1479 гг. Фреска. Капелла Святого Иеронима, церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.

глазах у зрителя. И в более поздних работах, выполненных с мастерской или только помощниками в соответствии с продуманной Пинтуриккио программой, когда гротески уже не писались свободной кистью, а наносились по картонам, даже в на первый взгляд строго симметричных композициях (как на своде капеллы Понциани в церкви Санта Мария ин Трастевере) сохранялась ненавязчивая вариативность изображений.

Возможно, что в умелом обращении с гротеском, осознании и реализации даруемых им богатейших декоративных возможностей, фантазийном варьировании изобразительных мотивов (зачастую воскрешающих в памяти и средневековые бестиарии и маргиналии), а также их изобретательном и гармоничном композиционном введении благотворно сказался прошлый опыт Пинтуриккио как миниатюриста.

Полихромные<sup>7</sup> (кроме белых на золотом фоне канделябров свода) и занимательные в прихотливости деталей и ювелирности исполнения гротески капеллы Святого Иеронима удачно дополняли, не перетягивая на себя основного внимания, близкий к ним по насыщенной и яркой цветовой гамме первоначальный алтарный образ капеллы. Он представлял собой «Распятие с кающимся Иеронимом и Христофором»<sup>8</sup> (ныне в галерее Боргезе) [La Malfa 2009, p. 16]. Совсем небольшой (59x40 см) написанный маслом на доске

<sup>7</sup> Использование Пинтуриккио с первых работ преимущественно полихромной версии гротеска является еще одним доказательством сильнее влияния на этого мастера декорации Золотого дома, как отмечают исследователи [Dacos 1966, p. 46; Joaze 1992, p. 219], ставшего первым доступным людям эпохи Возрождения примером античности именно в цвете.

<sup>8</sup> Святой Христофор соименен позднее похороненному в капелле кардиналу Кристофоро делла Ровере — брату Доменико.



**Ил. 3.** Пинтуриккио. Поклонение пастухов. 1488–1490 гг. Дерево, масло. Капелла Святого Иеронима, церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.

алтарный образ не только придавал частной молебне подобающую месту камерность, но и визуально увеличивал пространство капеллы. Боковые часовни с их двойными окнами были лучше освещены и привлекали больше внимания [Dunlop 2003, p. 270], чем центральный неф церкви Санта Мария дель Пополо, а мягкий рассеянный свет способствовал более выигрышному восприятию живописной декорации, особенно иллюзионистических деталей. Примечательно, что расположенная напротив капеллы Иеронима капелла Иоанна Крестителя (в 1561 году превращенная в баптистерий) практически повторяла ее декоративную схему с написанными по сторонам каждой из пяти стен пилястрами и покрывающими фидитивные колонны канделябрами с гротесками; имитирующие мрамор плиты есть и в третьей капелле правого нефа — за надгробием Джироламо делла Ровере (потом этот прием пригодится Пинтуриккио и в палаццо делла Ровере, и в Казино Бельведера, и в апартаментах Борджа) [La Malfa 2007, p. 136].

Возможно, довольно лаконичный и орнаментальный декор этих капелл изначально предполагал более поздние дополнения в виде надгробных монументов и новых алтарных образов, которые бы органично вписывались в ансамбль. Так, самим Пинтуриккио для капеллы Доменико делла Ровере было написано «Поклонение пастухов» (ил. 3), уступавшее по яркости красок предыдущему алтарному образу и обрамленное уже высеченными в мраморе гротесками с умеренным введением позолоты. Более сдержанный колорит написанных гротесков, оттеняющий основные композиции, будет характерен и для последующих работ Пинтуриккио. Примечательно, что рунированная простая полуциркулярная арка, на которую опирается крыша хлева в сцене «Поклонение пастухов», в более поздних произведениях мастера и художников его круга на сходный сюжет (вследствие роста увлечения античным репертуаром) сменится столбами,

декорированными гротесковым орнаментом. Например, в «Поклонении волхвов» в капелле Бальони, расписанной Пинтуриккио в 1501 году (базилика Санта Мария Маджоре в Спелло).

Более поздним дополнением, видимо, является и фресковая роспись входной стены, видная лишь непосредственно из капеллы. Канделябры в ней образованы религиозными атрибутами, нанизанными на одну ось, подобно воинским трофеям античного времени, что намекает на аналогии между церковным и воинским служением. Трудно сказать, были ли эти фрагменты росписи выполнены самим Пинтуриккио или кем-нибудь из тех, кто испытал его непосредственное влияние, но примечательны художественная смелость и ирония, находящиеся уже фактически на грани с кощунством (например, висящие под углом кресты), характерные для всего творчества этого мастера.

Любопытно, что античные гротески «проросли» и, как будет показано дальше, нашли яркое развитие именно в церкви Санта Мария дель Пополо, согласно популярной в эпоху Кватроченто легенде, расположенной на месте захоронения Нерона. Энн Данлоп приводит выдержку из дневника рыцаря Арнольда фон Харфа, приехавшего в 1496 году из Кельна на паломничество в Рим: монастырь Санта Мария дель Пополо был основан папой Пасхалием II в соответствии с тем, как указала явившаяся ему во сне Богоматерь<sup>9</sup>, на месте населенного бесами и прочей нечистью ореха, выросшего над могилой тирана, повинного в смерти Петра, Павла и других мучеников [Dunlop 2003, p. 259]. Гротески, которые в таком контексте могут восприниматься и как остатки дьявольских сил, в расписанных Пинтуриккио в Санта Мария дель Пополо капеллах и особенно хоре церкви оказываются символически вытесненными на периферию изображения, что наглядно демонстрирует триумф христианства и полное подчинение ему языческих пережитков античности.

Особую артикулированность эта идея получает, если вспомнить о значении данной церкви в кватрочентистской истории Рима<sup>10</sup>, в первую очередь — при Сиксте IV, затеявшем в 1472 году (в начале своего понтификата) в рамках проводимой им политики *renovatio Roma* перестройку Санта Мария дель Пополо, в которой в итоге появились капеллы и надгробия протежируемых им племянников и других приближенных из папской курии [Dunlop 2003, p. 261].

Быстро распространившаяся среди римской аристократии и представителей курии (симптоматично называвшей себя новыми Афинами [La Malfa 2009, p. 12]) мода на гротески, а также само их появление (учитывая их достаточно вольный фантазийный изобразительный мир) в церковном пространстве символически знаменовали синтез античной культуры и христианского мира. Он был достигнут в эпоху Кватроченто благодаря активной гуманистической деятельности Николая V, Сикста IV и последующих понтификов. Характерно, что на мраморных плитах балюстрады при входе в капеллу Доменико делла Ровере именно вполне античного вида крылатые гении поддерживают кардинальскую шляпу над крестом, как бы вырастающим из дуба на расположенном ниже гербе делла Ровере, — непрозрачный намек на роль этого семейства как своеобразного фундамента католической церкви.

Желанием подчеркнуть свое положение в папской курии благодаря расположению Сикста IV и проявлением поддержки его политики, способствующей росту ордена францисканских обсервантов [Mancini 2008, p. 52], отчасти был продиктован заказ адвоката консистории Никколо ди Манно Буфалини на роспись капеллы Святого Бернардина (ил. 4) в базилике Санта Мария ин Арачели, выстроенной на месте знаменитого пророчества сивиллы Тибуртинской Октавиану Августу. В этом выполненном между 1482 и 1485 годами фресковом цикле античные влияния приобретают еще более широкое и разнообразное применение. Гротески с подчеркивающих структуру капеллы пилястр распространяются и на основные композиции цикла. Так, справа на восточной стене капеллы в сцене «Похороны святого» (ил. 5) на опорах ренессансной лоджии можно увидеть изображения,

<sup>9</sup> Чудотворный образ Богоматери, написанный евангелистом Лукой, стал главной святыней церкви Санта Мария дель Пополо.

<sup>10</sup> Так, церковь Санта Мария дель Пополо была в центре торжеств по случаю поездки Пия II в Мантую в 1460 году, Иннокентий VIII принимал в ней герцога Калабрии [Walsh 1982, pp. 131–132], а Мартин V и Павел II останавливались в ней на ночь, предшествующую инаугурации в Сан Пьетро [Dunlop 2003, p. 267].



Ил. 4. Пинтуриккио. Капелла Буфалини. Общий вид. 1482–1485 гг. Фреска. Церковь Санта Мария ин Арачели, Рим.



Ил. 5. Пинтуриккио. Похороны Святого Бернардина и фрагменты декорации all'antica. 1482–1485 гг. Фреска. Капелла Буфалини, церковь Санта Мария ин Арачели, Рим.

повторяющие единственный приписываемый художнику рисунок с гротесками — лист инв. 5192 из Гравюрного кабинета Берлина с изображением гротесков и головы Медузы [Fischel 1917, pp. 115–117]. Столь малое количество таких зарисовок в наследии явно увлеченного античностью Пинтуриккио может объясняться тем, что он, по всей видимости, предпочитал пользоваться штудиями других художников (общая практика для того времени) [La Malfa 2009, p. 89], ведь перед ним стояла задача не фиксации известных памятников древности, а их творческого применения в собственных произведениях. Источниками в данном случае могли служить широко растиражированные в художественных кругах того времени графические листы других мастеров: прежде всего, Сиенский таккуино (записная книжка) Джулиано да Сангалло и ранее приписывавшийся кругу Доменико Гирландайо, а ныне атрибутируемый Баччо Понтелли Эскориальский кодекс. Возможно, один из его листов (f. 38r) [La Malfa 2009, p. 92], а не сам зарисованный на нем саркофаг из ватиканского собрания, послужил образцом для гризайлевых композиций в цоколе капеллы: для крылатых гениев, держащих медальон (заместивший щит с головой Медузы в прототипе) с эмблемой Бернардина Сиенского (под сценой его похорон), и для расположенного напротив сходного изображения, в котором в центр медальона помещен уже просто круг.

Здесь уместно вспомнить об «аддитивном классицизме» [Dunlop 2003, p. 281] художников эпохи Кватроченто, для которых возрождение античности редко было связано с прямолинейным копированием (как проявлением восхищения прошлым), а чаще характеризовалось антикварским принципом добавления и завершения, когда античные элементы разъединялись, чтобы затем быть соединенными в соответствии с необходимостью<sup>11</sup>.

Античный антураж вообще оказался очень удобным для выделения символических или знаковых деталей, особенно, если он, имитируя скульптурный декор, был написан гризайлью. Так, в сцене «Обручение с бедностью» над пилястрой с канделябром из самых разных предметов (мотив, который позаимствует и будет активно применять в своих фресках Филиппино Липпи) показан путто, держащий щит с гербом заказчика — изображением быка с розами над головой. Определенная вольность и довольно тонкое чувство юмора художника проявились в том, как поза античного карапуза с воздетой правой рукой перекликается с благословением Младенца Христа, написанного совсем рядом (с другой стороны арки).

Отношение Пинтуриккио к античности было очень живым. Это проявилось и в бурной фантазии при создании уже не копийного, а собственного гротескового стиля. И в игровых моментах с как будто ожившей скульптурой, и в деликатном и очень

<sup>11</sup> См. также [Fabricius Hansen 1996, P. 85, 105].

органичном использовании античной иконографии. Так, в сцене похорон святого Бернардина, изображение женщины, кормящей ребенка, легко принять за натурную зарисовку, если не знать, что оно заимствовано с находившегося рядом с лестницей, ведущей к церкви Санта Мария ин Арачели, саркофага времен Антонина [La Malfa 2008a, p. 59]. Перспективное построение этой сцены, инспирированное «Передачей ключей апостолу Петру» Перуджино (Сикстинская капелла), уводит взгляд зрителя к идеальному октагональному храму античности, напоминающему афинскую Башню ветров.

Отказ в античном репертуаре от полихромии изображений, окружающих житийные сцены капеллы, не только усиливает разделительный эффект, необходимый для более гармоничного восприятия ансамбля, но и задает определенную историческую перспективу изображаемых в гризайли событий, а также усиливает иллюзионистический эффект<sup>12</sup>. Это относится не только к имитирующим рельефы обманкам (как, например, в написанном на цоколе алтарной стены изображении шествия воинов с пленниками, возможно, намекающем, на победу над мирскими страстями и соблазнами), но и к общему решению архитектурного пространства капеллы.

Еще в средние века в Италии существовала традиция обрамлять исторические композиции написанной архитектурой [Schulz 1962, p. 38], носившей декоративный характер. Такой она оставалась и в новаторской (по своему размаху на всю алтарную стену) фреске Мазаччо «Распятие» в капелле Бранда в римской базилике Сан Клементе. Перенимая это масштабное решение для центральной композиции капеллы Буфалини — «Святой Бернардин во славе», — Пинтуриккио пишет пилястры и арки с учетом естественного освещения и в активном ракурсе<sup>13</sup>. Фактически он создает изображение по законам второго стиля помпейской живописи с архитектурно-иллюзионистическими обрамлениями прорывов в пейзаж. Такой прием еще больше усиливает эффект от чуда, как будто представленного уже вне капеллы. Позднее подобное решение будет перенято Филиппино Липпи для росписи алтарной стены капеллы Карафа в римской базилике Санта Мария sopra Минерва. Как тонко подметил С. Сандстрем, в капелле Буфалини написанная архитектура служит не только для подчеркивания архитектурных структур, но и для их камуфлирования, что максимально способствует созданию пространственного иллюзионизма [Sandsröm 1963, pp. 41–60].

В капелле Бассо делла Ровере (ил. 6) (между 1484<sup>14</sup> и 1492 гг., церковь Санта Мария дель Пополо), схема убранства которой была разработана, скорее всего, Пинтуриккио, но реализована близкими ему мастерами<sup>15</sup>, иллюзионистически написанная архитектура вносит определенную стройность и ясность в организацию насыщенного ансамбля, визуально увеличивая его объем (по размеру этот ансамбль равен расположенной через одну капелле святого Иеронима). Гризайлевые сцены<sup>16</sup> (ил. 7) с проповедью Августина и мученичествами святых Петра, Екатерины Александрийской и Павла в цокольной части капеллы помогают заметно расширить программу декорации без ущерба для цельности и ясности восприятия. Эти напоминающие рельефы саркофагов и триумфальных арок Древнего Рима композиции усиливают идею торжества христианских святых, уподобляемых античным героям. Кроме того, имитирующая скульптуру декорация психологически воспринимается как более массивная. Она как бы образует прочную основу для архитектурного каркаса, навешанного центральной частью арки Константина [Dunlop 2003, p. 277], и для вписанных в этот каркас полихромных композиций.

<sup>12</sup> Отчасти в этом прослеживается и влияние семантически обоснованного использования мастерами Северного Возрождения гризайлевой живописи.

<sup>13</sup> Одним из первых эффекта обманки в эпоху Кватроченто добился Андреа Кастаньо в имитирующей римский портик росписи Греческой библиотеки в Ватикане [La Malfa 2009, p. 106].

<sup>14</sup> Э. Данлоп датирует декорацию капеллы 1484 годом — еще при жизни Сикста IV [Dunlop 2003, p. 279].

<sup>15</sup> Долгое время считалось, что замысел росписи принадлежал Пинтуриккио, который большую часть работ доверил Тиберио д'Ассизи, Джанникола ди Паоло или Антонио да Витербо (Пастуре), оставив для себя алтарный образ и монохром. В 1960 году в качестве автора гризайлей цоколя был назван Амико Аспертини, позднее высказывались предположения, что им был расписан весь ансамбль. Подробнее см. [Cappatà 1981, p. 54]. Также называлось имя Джакомо Пакьяротто [La Malfa 2008b, p. 32].

<sup>16</sup> Декор капеллы Бассо делла Ровере в целом повлиял на выполненную Бальдассаре Перуцци роспись резиденции епископа в Остии, где все стены покрыты гризайлевыми фресками, имитирующими мраморные рельефы со сценами на исторические сюжеты [La Malfa 2008a, p. 64].



**Ил. 6.** Мастерская Пинтуриккио. Капелла Бассо делла Ровере. Общий вид. 1484–1492 гг. Фреска. Церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.



**Ил. 7.** Мастерская Пинтуриккио (Амико Аспертини (?)). Фрагмент гризайлевой росписи цоколя с сивиллами и сценами «Мученичество Святого Петра» и «Проповедь Святого Августина». 1484–1492 гг. Фреска. Церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.



**Ил. 8.** Пинтуриккио и мастерская. Коронавание Марии, евангелисты, отцы церкви, сивиллы. 1508–1509 гг. Фреска. Свод хора, церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.

Имитирующие скульптуру монохромные изображения сивилл (на выступах фиктивного цоколя, образующих основания колонн) указывают на их роль в предсказании событий уже новой эры, что делает этих пророчиц авторитетным связующим звеном между античным миром и христианством. Как бы забытые книги, включенные в одну систему с иллюзионистически написанными скамьями, помимо игрового эффекта обманки привносят в ансамбль капеллы ощущение мимолетности, а также сопричастности зрителя. Это особенно символично рядом с «Вознесением Богородицы», занимающим левую (наиболее близкую к алтарю церкви) стену капеллы. Впервые гротески включаются в основное поле одной из самых сакральных частей религиозного пространства — свода, на котором обычно писались евангелисты, отцы церкви или звездное небо. Гротески также украшают нишу с тронем Богородицы в алтарном образе «Мадонна с Младенцем и святыми Августином, Франциском Ассизским, Антонием Падуанским и Николаем Толентинским».

Роскошный золотой свод спальни как будто прорезан круглыми окнами, сквозь которые видны предсказавшие рождение Девы Марии пророки. Эти тонди

напоминают медальоны на иллюзионистическом потолке Мантеньи<sup>17</sup> в Камере дельи спози. Несмотря на некоторую избыточность (характерную и для многих интерьеров имперского Рима) в камерном и в то же время монументальном, даже несколько тяжело-весном ансамбле капеллы Бассо делла Ровере все же ощущается стремление к соблюдению баланса. Он достигается благодаря синтезу самых разных (в том числе и находчиво сымитированных) искусств.

Использование гротесков и других античных мотивов было своеобразной визитной карточкой мастера, позволившей ему не только закрепиться, но и занять одно из лидирующих положений в Вечном городе: когда в 1500 году папского банкира Агостино Киджи попросили назвать главного художника его времени, он не смог назвать никого, равного Пинтуриккио или Перуджино [Dunlop 2003, p. 261]. Этот изобразительный набор был и своеобразным культурным кодом довольно узкого, но могущественного круга заказчиков, в той или иной степени связанных с римской курией. Патронаж представителей семейства делла Ровере, многие из которых были известными ценителями античности<sup>18</sup>, на протяжении всего римского периода связывал Пинтуриккио с церковью Санта Мария дель Пополо.

В ней в 1508–1509 годах по желанию Юлия II (урожденного Джулиано делла Ровере) художник выполнил свою последнюю масштабную монументальную работу в Риме, ставшую своеобразной кульминацией осмысления им античного наследия, — «прекраснейшую», по словам Франческо Альбертини [Ачидини Лукинат 1999, с. 75], роспись свода хора (ил. 8) церкви, выстроенного по проекту Браманте. Этот хор стал усыпальницей Асканио Сфорца и кардинала Джироламо Бассо делла Ровере [Dunlop 2003, p. 271], в которой, по замыслу понтифика, была воплощена мариологическая программа. Кардинал был епископом Реканати и протектором санктуария Санта Каза в Лорето, завершение которого (после смерти кардинала в 1507 году) под свое покровительство, возможно по политическим соображениям, взял сам папа римский [Fabjan 2008, p. 144].

Хор Санта Мария дель Пополо как бы подытожил всю историю декоративного убранства этой августинской церкви после осуществленной при Сиксте IV реконструкции. Он стал зримым воплощением столь важного для эпохи синтеза античности и христианства, заложенного в самой программе росписи, демонстрирующей связь языческих прорицаний с текстами Священного Писания и церковной доктриной. Октагон с логически завершающим замысел спасения человечества «Коронованием Марии» помещен в центре образованного медальонами с евангелистами креста, концы которого как бы сцеплены трапециевидными резервами с изображениями сивилл. В углах свода, в отчетливо читающихся на фоне синего звездного неба антикизированных нишах, написаны отцы церкви — занимающие промежуточное положение (соотносимое и с их ролью толкователей) между священными персонажами центра свода и простыми людьми. Диагональное расположение этих ниш придает росписи динамический эффект вращения. Барбара Фабьян указала на то, что структура хора с двенадцатью персонажами (вокруг центральной сцены свода) и двенадцатью евангельскими эпизодами (в расположенных ниже витражах) восходит к знаменитой проповеди о Золотом веке (начавшемся с Христом и прославленном Юлием II), произнесенной в Сан Пьетро в декабре 1507 года Эдиджио ди Витербо. В ней глава августинцев, предложивший иконографическую программу наиболее известных заказов понтифика, говорил о евангелистах как о протагонистах Золотого века, интерпретируя их атрибуты в связи с личностями отцов церкви (Августина — с Иоанном, Иеронима — с Матфеем, Амвросия — с Марком, Григория — с Лукой), и о нумерологическом значении числа двенадцать [Fabjan 2008, p. 144, 147 n. 40].

Рисунок свода хора в общих чертах восходит к листу f. 13v из Сиенского таккуино Джулианно да Сангалло с «фрагментом античного свода в Риме», возможно, свода виллы

<sup>17</sup> Андреа Мантенья был одним из наиболее рьяных любителей античности. В 1487–1498 годах он, как и Пинтуриккио, участвовал в росписи Казино папы Иннокентия VIII в Бельведере.

<sup>18</sup> Именно при Сиксте IV изучение античности было официально признано папским двором, открылась Ватиканская библиотека, был основан Капитолийский музей — первый общественный музей римской античности, возрождена Академия антиквариев Помпонио Лето, а в курии распространилась мода на антикизирующую иконографию, проявившуюся, в частности, в праздниках и церемониях с использованием древнеримских нарядов в кардинальских палатцах Ровере, постановках классических драм и отмечании дня рождения Вечного города [Cavallaro 1981, p. 64]. Подробнее о вкладе племянников Сикста IV в изучение и возрождение античного наследия см. [Dunlop 2003, p. 280–281].



Ил. 9. Пинтуриккио и мастерская. Дельфийская сивилла. 1508–1509 гг. Фреска. Свод хора, церковь Санта Мария дель Пополо, Рим.

Адриана в Тиволи<sup>19</sup>, и перекликается с изначально предложенным Микеланджело Юлию II эскизом потолка Сикстинской капеллы [Schulz 1962, p. 50–51]<sup>20</sup>. Возможно, это первый пример свода *all'antica* в сакральном пространстве. Таким образом, классические стиль и схемы используются Пинтуриккио для передачи доктрин христианства<sup>21</sup>. С другой стороны, такое графическое решение напоминает рисунок пола раннехристианских, а затем и средневековых и ренессансных церквей. А также — роспись стены зала свободных искусств в апартаментах Борджа, имитирующую мраморную инкрустацию<sup>22</sup>.

Характерно, что крестовый свод хора специальными накладками из дерева был сnivelирован до практически вспарушенного. В этом можно усмотреть следование древнеримскому принципу декорации, не выявляющей архитектурную структуру, а создающей поверх нее новую форму. Обращаясь к приему имитации мозаики<sup>23</sup>, Пинтуриккио сплавляет впечатления от античных памятников и средневековой монументальной живописи Рима. Позы возлежащих сивилл (ил. 9) заимствованы с античных саркофагов (похожие мотивы можно увидеть на ныне экспонируемых в октагональном дворе Ватикана образцах), но, в то же время, напоминают о фигурах свободных искусств с бронзового надгробия Сикста IV, выполненного Антонио Поллайоло [La Malfa 2008b, p. 60], что в интерьере базилики, реконструированной по воле этого папы римского, кажется особенно символичным.

В глазах мыслителей эпохи Возрождения сивиллы, образы которых встречаются и в капелле Бассо делла Ровере (на цоколе), и в капелле Бальони в Спелло (на своде), вызывали особый интерес. Цитирование рассуждений о них Августина подкрепляло идею о том, что не только иудеи были получателями и хранителями откровения до прихода Христа, но и язычникам сообщалась истина Божья (что особенно значимо на римской почве) [Fabjan 2008, p. 143]. Антикизирующие таблички в руках сивилл, написанных на своде хора Санта Мария дель Пополо, содержат цитаты, намекающие на чудо воплощения.

<sup>19</sup> Рисунок нижних частей парусов под эдикулами, по-видимому, также восходит к античным решениям, задокументированным на другом листе (Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4424, f. 39r) Джулиано да Сангалло со сводом больших терм виллы Адриана в Тиволи [Fabjan 2008, p. 143].

<sup>20</sup> Сходный рисунок прочитывается и в своде Станцы делла Сеньятура [Joyce 2004, p. 202].

<sup>21</sup> Подробнее об адаптации классических схем для христианских памятников эпохи Кватроченто и достигаемом благодаря этому эффекте явленного чуда см. [Dunlop 2003, p. 283].

<sup>22</sup> Об источниках реальной и фиктивной мраморной декорации, интарсий, мозаик, декоративных полов см. [Wohl 1999, p. 153–200].

<sup>23</sup> Впервые новую для того времени имитацию мозаики Пинтуриккио ввел в роспись Зала полубогов в палаццо делла Ровере. До хора Санта Мария дель Пополо этот прием был использован художником также в апартаментах Борджа и капелле Иоанна Крестителя в Сиенском соборе. Подробнее см. [La Malfa 2009, p. 89].



**Ил. 10.** Антонио да Витербо (?) по рисунку Пинтуриккио. Гротески. 1480-е –1490-е гг. Фреска. Фрагмент росписи свода. Капелла Святого Лаврентия (Понциани), церковь Санта Чечилия ин Трастевере, Рим.

Та свобода, с которой Пинтуриккио в изобилии вводит в рисунок свода хора — практически в Святой Святы базилики — гротесковую вязь<sup>24</sup>, свидетельствует об укрепившихся позициях нового художественного языка, зародившегося с легкой руки мастера. Создается впечатление, что художник сознательно обращается к такому эпатажирующему эффекту, играя на грани, но не преступая определенной черты, что сказывается в селекции фантастических персонажей. И в более ранних работах Пинтуриккио можно заметить, что в сакральных пространствах в самых значимых частях он изображает неодушевленные предметы или более «мирных» существ, думая об уместности подобных включений. Наиболее сдержанная декорация с преобладанием флоральных мотивов<sup>25</sup> характерна для выполненной в конце 1480-х — начале 1490-х годов, скорее всего, иль Пастурой (прозвище художника Антонио да Витербо) по рисунку Пинтуриккио росписи свода капеллы Лаврентия<sup>26</sup> (ил. 10), принадлежавшей Джованни Баттиста Понциани (церковь Санта Чечилия ин Трастевере). Это может объясняться особенностями традиционного заказа и удаленностью данного ансамбля от основных точек художественного притяжения в Риме.

По джорнатам видно, что все декоративные части свода хора Санта Мария дель Пополо были выполнены до изобразительных, причем вне зависимости от их более высокого или низкого расположения на своде [Fabjan 2008, p. 144]. Таким образом, мы имеем дело с четко отработанным процессом организации и стандартизации исполнения, в котором задействовано много помощников с узкой специализацией. По меткому определению Анны Кавалларо, в поздних заказах Пинтуриккио выступает как импресарио во главе мастерской, изобретательно продумывающий программу росписи, исполнение которой под его строгим контролем осуществляется кругом самых разных художников [Cavallaro 2008, p. 225]. Широко применяется прием тиражирования через картоны, позволяющий существенно сократить время работы. При этом нередко происходят «метаморфозы»: так, персидская и частично эритрейская сивиллы хора Санта Мария дель Пополо и муза Терпсихора в сиенском палаццо Петруччи написаны по одному картону [Fabjan 2008, p. 144].

<sup>24</sup> Клаудиа Ла Мальфа использование гротесков Пинтуриккио характеризует как «осмотическое»: в самом начале они обогащали декоративные элементы иллюзионистической архитектуры, потом вписались в изобразительные сцены, откуда во второй половине 1480-х «просочились» на своды и потолки — сначала светских, а потом и религиозных сооружений, где их появление было беспрецедентным [La Malfa 2008a, p. 66].

<sup>25</sup> Завитки аканта повторяют элементы декорации расписанного Пинтуриккио зала Фонтана в палаццо Колонна [La Malfa 2008b, p. 36].

<sup>26</sup> В 1618 году капелла Понциани была превращена в ризницу [Ачидини Лукинат 1999, с. 24].

## Заключение

В обращении Пинтуриккио к древнеримскому наследию и творческом, остроумном и виртуозном его использовании в пространстве римских капелл проявилось типичное для эпохи Кватроченто стремление к *gaietza* (радости, веселому настроению). Античные мотивы в декорированных этим мастером камерных религиозных ансамблях, принося важные смысловые акценты в программу декорации и закрепляя идею триумфа христианства над языческим прошлым, лишены какой-либо нарочитости. При этом их эстетическое, эмоциональное и, как следствие, религиозное воздействие огромно. Введенные Пинтуриккио приемы оказались быстро и широко востребованными у современников — как заказчиков, так и художников конца XV — начала XVI столетия. Впервые использованный им гротеск внес важный вклад в формирование стиля *all'antica*. Этот инспирированный сводами Золотого дома Нерона декор в итоге стал одним из основных элементов больших фресковых циклов Чинквеченто. Иллюзионистические эффекты, точно ориентированные на особенности зрительского восприятия и вводящие элементы игры, послужили плодотворной почвой для барочной квадратуры. Восходящее к античным образцам стремление к синтезу разных искусств, в том числе сымитированных, придало яркую уникальность расписанным Пинтуриккио капеллам, расширив восприятие их физического пространства и семантическую насыщенность.

## Литература

1. Ачидини Лукинат 1999 — *Ачидини Лукинат* К. Пинтуриккьо. Пер. с итальянского — Майская М. И. Москва: Слово, 1999.
2. Вазари 2008 — *Вазари Дж.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Габричевского А. Г. и Венедиктова А. И. Москва: АЛЬФА-КНИГА, 2008.
3. Витрувий 2003 — *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Перевод с латинского Петровского Ф. А. Москва: Едиториал УССР, 2003.
4. Волшебный мир гротеска 2000 — *Волшебный мир гротеска.* Гротески в прикладном искусстве Западной Европы XVI–XVII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Автор идеи и концепции выставки и вступительной статьи — *Косоурова Т. Н.* Санкт-Петербург: Славия, 2000.
5. Демидова 2007 — *Демидова М. А.* Метаморфозы античного гротеска в эпоху Возрождения // *Классическое искусство от Древности до XX века.* Москва: Ком Книга, 2007. С. 98–122.
6. Bartoli 1995 — *Bartoli C.* Il restauro. Tecniche di esecuzione e interventi // *L'intervento di restauro. Cappella Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma.* Torino: Fondazione di Sanpaolo di Torino, 1995, pp. 44–58.
7. Buranelli 2008 — *Buranelli F.* Pintoricchio // *Pintoricchio. Catalogo della mostra.* A cura di Garibaldi V., Mancini F. F. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008, pp. 20–26.
8. Cannatà 1981 — *Cannatà R.* La pittura // *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo. Catalogo a cura di Cannatà R., Cavallaro A., Strinati C.* Roma: De Luca Editoriale, 1981, pp. 53–60.
9. Cavallaro 1981 — *Cavallaro A.* Pinturicchio l'antico e il cardinale Domenico della Rovere // *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo. Catalogo a cura di Cannatà R., Cavallaro A., Strinati C.* Roma: De Luca Editoriale, 1981, pp. 61–74.
10. Cavallaro 2008 — *Cavallaro A.* Pintoricchio a Roma // *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino.* A cura di Bernardini M. G. e Busagli M. Vol. I. Milano: Skira, 2008, pp. 225–231.
11. Dacos 1966 — *Dacos N.* Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea // *Bollettino d'arte, LI, 1966, pp. 43–49.*
12. Dacos 1969 — *Dacos N.* La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance. *Studies of the Warburg Institute, Vol. xxxi.* London: The Warburg Institute; Leiden: E. J. Brill, 1969.
13. Dunlop 2003 — *Dunlop A.* Pinturicchio and the Pilgrims: Devotion and the Past at Santa Maria Del Popolo // *Papers of the British School at Rome, Vol. 71 (2003), pp. 259–285.*
14. Fabjan 2008 — *Fabjan B.* Pintoricchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo // *Pintoricchio. Catalogo della mostra.* A cura di Garibaldi V., Mancini F. F. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008, pp. 141–147.
15. Fabricius Hansen 1996 — *Fabricius Hansen M.* Representing the past: the concept and study of antique architecture in 15th-century Italy // *Analecta Romana Instituti Danici 23 (1996), pp. 83–116.*
16. Fischel 1917 — *Fischel O.* Die Zeichnungen der Umbre: Teil II // *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum Achtunddreiszigsten, XXXVIII, 1917, pp. 1–188.*

17. Joyce 1992 — *Joyce H. Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome // The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 2 (Jun., 1992), pp. 219–246.
18. Joyce 2004 — *Joyce H. Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 67 (2004), pp. 193–232.
19. La Malfa 2000 — *La Malfa C. The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 63 (2000), pp. 259–270.
20. La Malfa 2007 — *La Malfa C. Dating Pinturicchio's Roman Frescoes and the Creation of a New All'Antica Style // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), pp. 119–141.
21. La Malfa 2008a — *La Malfa C. La cappella Bufalini e lo stile all'antica nelle pareti dipinte di Pinturicchio a Roma // Pinturicchio. Catalogo della mostra. A cura di Garibaldi V., Mancini F. F. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008, pp. 59–68.*
22. La Malfa 2008b — *La Malfa C. Pinturicchio. Itinerario romano. Milano: Silvana Editoriale S. p. A., 2008.*
23. La Malfa 2009 — *La Malfa C. Pinturicchio a Roma. La seduzione dell'antico. Milano: Silvana Editoriale, 2009.*
24. Mancini 2008 — *Mancini F. F. Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana // Pinturicchio. Catalogo della mostra. A cura di Garibaldi V., Mancini F. F. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2008, pp. 47–58.*
25. Sandsrötöm 1963 — *Sandsrötöm S. Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural painting during the Renaissance. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963.*
26. Scarpellini 2003 — *Scarpellini P. "Fortuna" del Pinturicchio // Scarpellini P., Silvestrelli M. R. Pinturicchio. Milano: Motta, 2003, pp. 11–20.*
27. Schulz 1962 — *Schulz J. Pinturicchio and the revival of antiquity // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 25, No. 1/2 (Jan. — Jun., 1962), pp. 35–55.
28. Walsh 1982 — *Walsh K. Päpstliche Kurie und Reformideologie am Beispiel von Santa Maria del Popolo in Rom: Die Augustiner-Observanten im Spannungsfeld zwischen Borgia und Della Rovere // Archivum Historiae Pontificiae*, Vol. 20 (1982), pp. 129–161.
29. Wohl 1999 — *Wohl H. The Aesthetics of Italian Renaissance Art: a Reconsideration of Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.*

## References

1. Acidini Luchinat, C. (1999), *Pinturicchio*, Slovo, Moscow, Russia.
2. Bartoli C. (1995), "Il restauro. Tecniche di esecuzione e interventi", *L'intervento di restauro. Cappella Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo, Roma*, Fondazione di Sanpaolo di Turin, Torino, pp. 44–58.
3. Buranelli, F. (2008), "Pinturicchio", *Pinturicchio*, Garibaldi, V., Mancini, F. F., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy, pp. 20–26.
4. Cannatà, R. (1981), "La pittura", *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, a cura di Cannatà, R., Cavallaro, A., Strinati, C. De Luca Editoriale, Rom, Italy, pp. 53–60.
5. Cavallaro, A. (1981), "Pinturicchio l'antico e il cardinale Domenico della Rovere", *Umanesimo e Primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, a cura di Cannatà, R., Cavallaro, A., Strinati, C. De Luca Editoriale, Rom, Italy, pp. 61–74.
6. Cavallaro, A. (2008), "Pinturicchio a Roma", *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*. Vol. I, Skira, Milan, Italy, pp. 225–231.
7. Dacos, N. (1966), "Per la storia delle grottesche: la riscoperta della Domus Aurea", *Bollettino d'arte*, LI, 1966, pp. 43–49.
8. Dacos, N. (1969), *La decouverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Studies of the Warburg Institute, Vol. xxxi., The Warburg Institute, London, UK; E. J. Brill, Leiden, Netherlands.
9. Demidova, M. A. (2007), "Metamorfozy antichnogo groteska v epokhu Vozrozhdeniya [Metamorphoses of the ancient grotesque in the Renaissance]", *Klassicheskoe iskusstvo ot Drevnosti do XX veka [Metamorphoses of the ancient grotesque in the Renaissance]*, Kom Kniga, Moscow, Russia, pp. 98–122.
10. Dunlop, A. (2003), "Pinturicchio and the Pilgrims: Devotion and the Past at Santa Maria Del Popolo", *Papers of the British School at Rome*, Vol. 71 (2003), pp. 259–285.
11. Fabjan B. (2008), "Pinturicchio nella cappella maggiore di Santa Maria del Popolo", *Pinturicchio*, a cura di Garibaldi, V., Mancini, F. F., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy, pp. 141–147.
12. Fabricius Hansen, M. (1996), "Representing the past: the concept and study of antique architecture in 15th-century Italy", *Analecta Romana Instituti Danici*, 23 (1996), pp. 83–116.
13. Fischel, O. (1917), "Die Zeichnungen der Umbre: Teil II", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft zum Achtunddreißigsten, XXXVIII, 1917, pp. 1–188.
14. Joyce, H. (1992), "Grasping at Shadows: Ancient Paintings in Renaissance and Baroque Rome", *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 2 (Jun., 1992), pp. 219–246.
15. Joyce, H. (2004), "Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration", *Journal*

of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 67 (2004), pp. 193–232.

16. Kosourova, T. N. (2000), *Volshebnyi mir groteska. Groteski v prikladnom iskusstve Zapadnoi Evropy XVI–XVII vekov iz sobraniya Ermitazha* [The Magic World of the Grotesque. 16th – and 17th Century grotesques in the Applied Art of Western Europe from the Hermitage Collection], Slavia, Saint-Petersburg, Russia.

17. La Malfa, C. (2000), “The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 63 (2000), pp. 259–270.

18. La Malfa, C. (2007), “Dating Pinturicchio’s Roman Frescoes and the Creation of a New All’Antica Style”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 70 (2007), pp. 119–141.

19. La Malfa, C. (2008), “La cappella Bufalini e lo stile all’antica nelle pareti dipinte di Pinturicchio a Roma”, *Pintoricchio*, a cura di Garibaldi, V., Mancini, F. F., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy, pp. 59–68.

20. La Malfa, C. (2008), *Pintoricchio. Itinerario romano*, Milano: Silvana Editoriale S. p. A., Milan, Italy.

21. La Malfa, C. (2009), *Pintoricchio a Roma. La seduzione dell’antico*, Silvana Editoriale, Milan, Italy.

22. Mancini, F. F. (2008), “Gli esordi di Pinturicchio sulla scena romana”, *Pintoricchio*, Garibaldi, V., Mancini, F. F., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Italy, pp. 47–58.

23. Sandström, S. (1963), *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural painting during the Renaissance*, Almqvist & Wiksell, Uppsala, Sweden.

24. Scarpellini, P. (2003), “‘Fortuna’ del Pinturicchio”, Scarpellini P. and Silvestrelli M. R., *Pintoricchio*, Motta, Milan, Italy, pp. 11–20.

25. Schulz, J. (1962), “Pinturicchio and the revival of antiquity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 25, No. 1/2 (Jan. – Jun., 1962), pp. 35–55.

26. Vasari, G. (2008), *Zhizneopisanie naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects], ALFA-KNIGA, Moscow, Russia.

27. Vitruvius (2003), *Desyat’ knig ob arkhitekture* [Ten Books on Architecture], Editorial USSR, Moscow, Russia.

28. Walsh, K. (1982), “Päpstliche Kurie und Reformideologie am Beispiel von Santa Maria del Popolo in Rom: Die Augustiner-Observanten im Spannungsfeld zwischen Borgia und Della Rovere”, *Archivum Historiae Pontificiae*, Vol. 20 (1982), pp. 129–161.

29. Wohl, H. (1999), *The Aesthetics of Italian Renaissance Art: a Reconsideration of Style*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.

#### Информация об авторе

Екатерина И. Тараканова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; ektar@yandex.ru

#### Author Info

Ekaterina I. Tarakanova, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; ektar@yandex.ru