

«ИЛЛЮЗИЯ ЧУДА» В ИТАЛЬЯНСКОЙ КАПЕЛЛЕ XV ВЕКА

Екатерина И. Тараканова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
tarakanovaei@rah. ru

Аннотация. В статье показано, как универсальные художественные приемы, составляющие, по мнению М.Н. Соколова, «правила входа» в произведение изобразительного искусства и способствующие более непосредственному и глубокому его восприятию, применялись в итальянских капеллах XV века. В декорации этих камерных ансамблей, отражавших дух эпохи, творчески использовались достижения ренессансной науки и культуры. Рассмотрено художественное и семантическое значение ряда композиционных приемов, перспективных построений и учета роли реального света в пространстве капеллы. Проанализирована их связь с особенностями зрительского восприятия. В результате использования таких приемов создавалась настоящая иллюзия чуда, когда стиралась граница между реальным и изображенным мирами. Благодаря этому возрастало воздействие и доходчивость художественной декорации капеллы, а моленное состояние прихожанина приобретало оттенки, характерные для нового религиозного благочестия. Запечатленные на стенах капелл события Священной истории, как в театре, разыгрывались на глазах у зрителя, и он, приближаясь к сакральному, укреплялся в своих надеждах на воскресение и жизнь вечную.

Ключевые слова: Кватроценти, итальянское искусство XV века, капелла, изображение чуда, перспектива, иллюзионизм, зритель.

Для цитирования: Тараканова Е.И. «Иллюзия чуда» в итальянской капелле XV века // Academia. 2020. №2. С. 219–228. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-219-228.

“ILLUSION OF A MIRACLE” IN THE ITALIAN CHAPEL OF THE 15TH CENTURY

Ekaterina I. Tarakanova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
tarakanovaei@rah. ru

Abstract. The article shows how the universal artistic techniques were used in the Italian chapels of the 15th century. Mikhail Sokolov treated them as “rules of entry” in the art object that contribute to its deeper and more direct perception. These chamber ensembles were decorated in the spirit of the age. The achievements of Renaissance science and culture were creatively applied. The article studies an artistic and semantic meaning of several compositional techniques, perspective constructions and the role of real light in the chapel’s space. Their connection with the peculiarities of the audience perception is analyzed. Mentioned techniques created an illusion of a miracle blurring the borders of the real and the depicted worlds. So, an impact and clarity of the chapel’s artistic scenery was strengthened. The parishioner’s prayer took on the hues characteristic of a new religious piety. The events of Sacred history were depicted on the chapel’s walls as a theater performance. This made the viewer closer to the divine, his hopes for resurrection and eternal life were strengthened.

Keywords: Quattrocento, Italian art of the 15th century, chapel, image of a miracle, perspective, illusionism, spectator

For citation: Tarakanova, E. I. (2020), “Illusion of a miracle in the Italian chapel of the 15th century”, *Academia*, 2020, no 2, pp. 219–228. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-2-1-219-228.

Введение

«Иллюзия чуда» — название подраздела четвертой главы книги М.Н. Соколова «Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения» [Соколов 1999a] и ее переработанной версии «Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения» [Соколов 1999b]. Эта глава посвящена вопросам непосредственного восприятия произведения изобразительного искусства, «правилам входа» в него. На примере большей частью станковых произведений, в первую очередь, Северного Возрождения Михаил Николаевич показал, как в рубежное, по сути, XV столетие все прозрачнее становилась граница «между действительностью и чудом» [Соколов 1999b, с. 147]. Этому способствовали и ставший сугубо индивидуальным характер религиозного вчувствования, особенно в момент предстояния перед так называемыми «медитативами» (т.е. алтарными образами, одновременно предполагающими «архаически-молитвенное, и созерцательное, раздумчивое восприятие» [Соколов 1999b, с. 145]). И иллюзионизм, достигаемый бла-



Ил. 1. Доменико Гирландайо. Воскрешение сына римского нотариуса. 1482–1485. Фреска. Капелла Сассетти, церковь Санта Тринита, Флоренция

годаря умелому использованию ренессансной перспективы и апеллирующих к зрителю жестов и резонеров. И сочетание иконографических раскадровки и наплыва [Соколов 1999b, с. 152–153] в симультанном изображении разновременных событий. И введение в художественное целое «картины-в-картине» [Соколов 1999b, с. 160]. Тому, насколько продуктивным может быть применение этих во многом универсальных приемов к итальянским капеллам XV века, аккумулировавшим в себе достижения Нового времени, посвящена настоящая статья.

Пространство капеллы, как правило, относительно небольшое, еще сильнее способствовало проявлению личного религиозного благочестия, сменившего коллективную мистику, царившую в пространстве средневековых соборов. Все, из чего складывался художественный мир капеллы, в той или иной мере являлось чудом. Это относится и к изображениям конкретных невероятных событий, таких, как воскрешение сына римского нотариуса¹ в капелле Сассетти во флорентийской церкви Санта Тринита (ил. 1). Или нисхождение Святого Духа на священнослужителей, сидящих в капелле Пацци, выполнявшей роль зала капитула. Лучи Святого Духа угадываются в ребрах или секторах зонтичного купола капеллы. В соответствии с неиконическим символизмом

¹ В этой сцене содержится отсылка к рождению (практически воскрешению) у заказчика, потерявшего первенца, еще одного сына, названного тем же именем — Теодоро. См.: Гращенков 1996, с. 149.

того времени [Соколов 1997, с. 142], пропускающие дневной свет круглые окна барабана в капелле Пацци олицетворяли апостолов (ил. 2). Позднее в капелле Бривьо миланской церкви Сант Эусторджио вместо реальных окон барабана были использованы тондо с головами пророков, «заглядывающих» в церковное пространство.

Чудо может быть отмечено и реальным физическим светом. Так, в капелле кардинала Португальского (церковь Сан Миньято аль Монте, Флоренция) в определенное время суток солнечный свет озаряет «окно» с Богородицей и Младенцем, на самом деле, являющееся скульптурным тондо. А в капелле Маццатоста в церкви Санта Мария делла Верита в Витербо бифорий западной стены как бы «проецируется» на противоположную стену с «Обручением Марии» (ил. 3). Пятна света, как благословение, озаряют в этот момент фигуры будущей матери Спасителя и Иосифа, держащего процветший посох (еще одно чудо!).



Ил. 2. Филиппо Брунеллески. Купол. 1459. (завершен после смерти архитектора). Капелла Пацци, церковь Санта Кроче, Флоренция. Фото автора



Ил. 3. Лоренцо да Витербо. Обручение Марии. 1469. Фреска. Капелла Маццатоста, церковь Санта Мария делла Верита, Витербо. Фото автора

В Старой Сакристии флорентийской базилики Сан Лоренцо бронзовые побеги плюща появляются из колонн тосканского ордера (поддерживающих расположенную над саркофагом столешницу) и прямо на глазах у зрителя «устремляются» к бронзовым дискам с латунными шарами (отсылка к фамильному гербу похороненного здесь Джованни ди Аверардо де Медичи). Таким образом, в соответствии с еще классической погребальной иконографией, эти побеги становятся метафорой вечности и надежды на бессмертие [Shearman 1992, pp. 15–17].

Симультанное изображение в пределах одной композиции (или не разделенной на «клейма» стены) разных (зачастую ключевых) моментов историй святых способствовало не только большей художественной выразительности, но и снятию «естественно-сверхъестественного рубежа» [Соколов 1999b, с. 153]. Такое, на первый взгляд, близкое к средневековой традиции совмещение в одной композиции разновременных эпизодов с участием одного и того же героя использовал Мазаччо во фреске «Чудо со статиром» (капелла Бранкаччи, церковь Санта Мария дель Кармине, Флоренция) и в расположенном под ней «клейме» со сценами «Воскрешение сына Теофила» и «Апостол Петр на кафедре» (ил. 4). Но в этих, уже ренессансных, изображениях временная перспектива не развивается, а свертывается, спрессовывая в «одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты, все сюжетные *прежде и после*» [Данилова 1984, с. 86].

Часто в одной композиции со сценой мученичества или другими финальными событиями истории святого можно видеть и его погребение. Оно обычно бывает изображено на дальнем плане, максимально близко к линии горизонта или даже на возвышении (что иногда обусловлено сюжетом), символически иллюстрируя близость

к миру горнему. В качестве примера можно привести написанные Мазолино да Паникале по заказу кардинала Бранда Кастильони фрески в капелле Святой Екатерины Александрийской (базилика Сан Клементе, Рим) и в баптистерии в Кастильоне-Олона, на стенах которого повествуется о жизни Иоанна Крестителя. Любопытно то, как Доменико Гирландайо включил в сцену «Рождество Марии» (капелла Торнабуони, базилика Санта Мария Новелла, Флоренция) предвещающую ее встречу (дана в меньшем масштабе) Иоакима и Анны (ил. 5). Художник «перенес» эту встречу от Золотых ворот на лестничную площадку перед дверью во внутреннем пространстве их дома. Это не только позволило избежать излишней дробности, но и сконцентрировало внимание на интерьере, возможно, напоминающем убранство дома заказчика росписи.

Изображение чуда может быть проакцентировано жестом какого-либо персонажа, в том числе резонера, о чем писал еще Альберти: «Мне нравится, если в истории кто-нибудь обращает наше внимание и указывает на то, что в ней происходит, или манит нас рукой посмотреть, или сокрушенным лицом и смущенным взором предупреждает нас не подходить к тем, кто на картине, или обнаруживает какую-либо опасность, либо какое-нибудь чудо, или приглашает тебя вместе с ним поплакать или посмеяться» [Альберти 1935–1937, с. 50]. Такой прием Доменико Гирландайо использовал в той же капелле Торнабуони в сцене «Изгнание Иоакима из храма». В качестве одного из персонажей, обернувшихся к зрителю и призывающих к созерцанию изображенных событий, художник написал себя.

Чудеса и соотносимые с ними события Священной Истории становятся практически осязаемыми и актуализируются, когда они изображены в реальном городском ландшафте и «населены» многочисленными «скрытыми портретами» современников. На стенах капелл могут быть запечатлены целые театрализованные шествия. Например, в капелле Волхвов во флорентийском палаццо Медичи на Виа Ларга, по сути, показаны пышные торжества по поводу объединенных праздников Сан Джованни (небесного



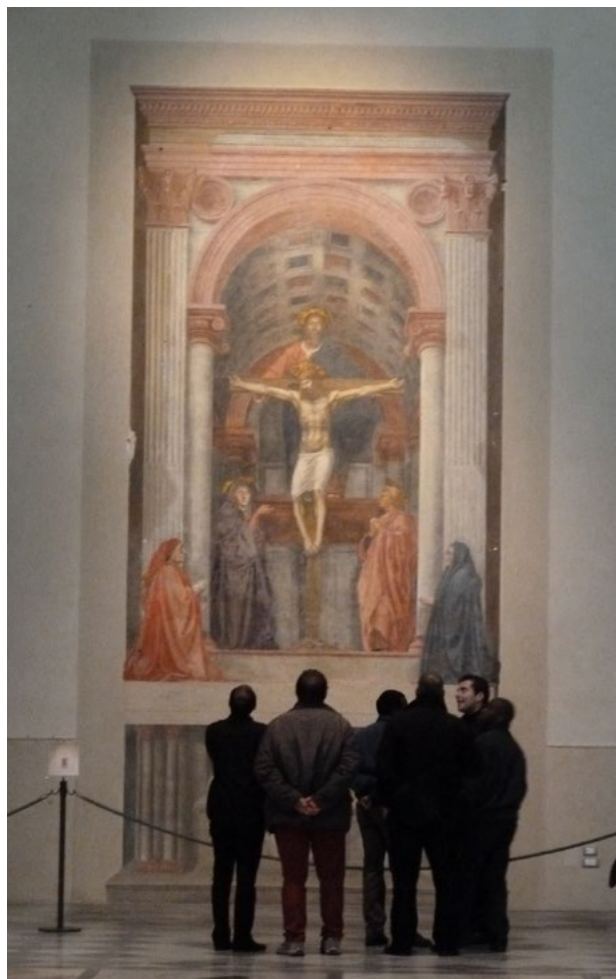
Ил. 4. Мазаччо, Мазолино да Паникале, Филиппино Липпи. Чудо со статиром. Воскрешение сына Теофила и апостол Петр на кафедре. 1424–1428, 1480-е. Фреска. Капелла Бранкаччи, церковь Санта Мария дель Кармине, Флоренция. Фото автора



Ил. 5. Доменико Гирландайо. Рождество Марии. 1486–1490. Фреска. Капелла Торнабуони, церковь Санта Мария Новелла, Флоренция

покровителя города) и Трех волхвов (патронов Медичи), организованные Козимо Старшим во время Ферраро-Флорентийского собора [Cardini 2004, pp. 18, 23, 30–33].

Пейзажный фон, перекликающийся с окружающим церковью ландшафтом, может создавать ощущение дематериализации стены, особенно когда она лишена жесткого членения на композиции, создающего впечатление каркаса. Такой эффект можно



Ил. 6. Мазаччо. Троица. 1425–1428. Фреска. 667×317 см. Церковь Санта Мария Новелла, Флоренция. Фото автора



Ил. 7. Мелоццо да Форли. Купол. 1477–1482. Фреска. Сакристия Сан Марко, Санта Каза, Лорето. Фото автора

наблюдать в расписанной Мазолино капелле-баптистерии в Кастильоне-Олона, где он еще больше усиливается свободным «перетеканием» композиции с одной плоскости на другую. Этот прием способствует также возрастанию иллюзии объема изображаемой архитектуры (в сценах «Иоанн Креститель обличает Ирода с Иродиадой» и «Казнь Иоанна Крестителя») или группы людей (в «Проповеди Предтечи»).

Безграничные возможности художнику, в том числе, по «прорыву» живописной плоскости стены, дало одно из главных достижений Кватроченто — учение о перспективе. Наиболее выдающимся примером ее использования является «Троица» Мазаччо (ил. 6), создающая, по словам Джорджо Вазари, впечатление, что «стена продырявлена» [Вазари 2008, с. 252]. Иллюзия максимальной глубины появляется, если на эту фреску смотреть от противоположной стены церкви². Такому мощному эффекту способствовала и высокая восприимчивость ренессансного зрителя при сохранении свежести впечатления.

Виртуозное владение приемом *di sotto in su* позволило Мелоццо да Форли создать эффект парения непосредственно над головой посетителя восьми ангелов с орудиями страстей (ил. 7). Они будто бы проникли сквозь написанные на своде оконные проемы в пространство сакристии Сан Марко в Санта Каза в Лорето.

Чудо может свершаться как бы на сцене, как в случаях с пытками или казнями, на которые с балконов или террас второго этажа смотрят тираны (например, во фреске «Мученичество Святого Лаврентия» в ватиканской капелле Никколини). А может быть «картиной-в-картине» в прямом смысле слова. Впервые в искусстве Кватроченто такой

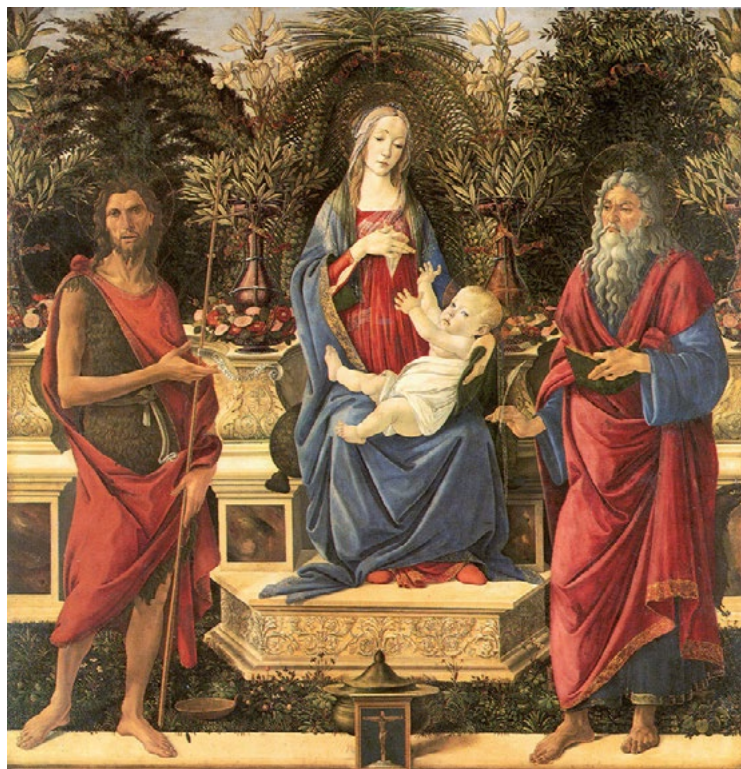
² Учитывая фиксированное положение зрителя в пространстве, Альберти писал: «Я знаю, что ни одно живописное изображение никогда не покажется похожим на натуру, если не будет определено расстояние, с которого на него нужно смотреть» [Альберти 1935–1937, с. 37].

прием, суггестивную роль которого отмечал Л. Вайер [Вайер 1973, с. 442], был использован Мазолино в сцене диспута святой Екатерины Александрийской в капелле Бранда римской базилики Сан Клементе: в окне залы, как видение, показано предание огню мудрецов, уступивших в споре святой и принявших христианство. Ш. Рёттген отмечала [Roettgen, S. 119], что такое композиционное решение предваряет определение картины как распахнутого окна в мир, данное Альберти в трактате «О живописи» (окончен в 1436 году).

Иногда «картинами-в-картине» становятся изображения-обманки, значительно расширяющие и углубляющие толкование произведения. Так в алтарном образе Боттичелли «Мадонна с Младенцем и святыми» (около 1485, Государственные музеи, Берлин) для капеллы семьи Барди в Санто Спирито во Флоренции небольшое Распятие написано как бы прислоненным к находящемуся на границе живописного и реального миров иллюзионистическому мраморному парапету³ (ил. 8). О совмещении этих сюжетов в одном произведении М.Н. Соколов писал, что они маркируют «альфу» и «омегу» земного пути Спасителя [Соколов 1999b, с. 160]. Годом ранее иллюзионистический образок с Христом-средовеком, как бы расположенный перед большим алтарным образом, был написан Беноццо Гоццолли в табернакле Мадонны делла Тоссе (1484). Сейчас эта фреска находится в Коммунальной библиотеке в Кастельфьорентино.

В развернутом ансамбле капеллы такие смысловые и пространственные увязки еще более многочисленны. Часто отправным моментом для них служит композиция на арке входа, изображающая явленное чудо и как бы предваряющая запечатленный на стенах капеллы рассказ. Это может быть и «Благовещение», в Кастильоне-Олона соотнесенное с Крещением Иисуса, а в капелле Бранда в Сан Клементе — с его Распятием. И сцена пророчества, как в капелле Сассетти, где предсказание Сивиллы Тибуртинской императору Августу о скором наступлении царства Христова на глазах у зрителя исполняется в алтарном образе с поклонением пастухов Младенцу [Микелетти 1996, с. 25].

Но главное ожидание чуда было связано с надеждами на воскрешение и жизнь вечную. В капеллах, многие из которых служили усыпальницами, чаяния райской участи могли выражаться в апофеозе герба заказчика, обычно отмечавшего замок свода капеллы (например, в капелле Филиппо Строцци во флорентийской базилике Санта Мария Новелла). Или в особой приближенности к святым персонажам, как на главной стене капеллы Карафа (церковь Санта Мария sopra Минерва, Рим), где в сцене «Благовещение» (выделенной реальной архитектурной рамой из золоченого стукко) акцент с евангельского события смещается на представление Фомой Аквинским Деве Марии кардинала Оливьеро Карафа. Или в размещении надгробия не в аркосолии, а в сквозной нише в стене, разделяющей главную и боковую капеллы. Такое место захоронения Бранда Кастильони практически в хоре Колледжаты в Кастильоне-Олона позволяет воспринимать этого кардинала почти как «столпа» Церкви и делает его «свидетелем» всех главных служб. Или даже в помещении



Ил. 8. Сандро Боттичелли. Алтарь Барди. Ок. 1485. Дерево, темпера. 185×180 см. Государственные музеи, Берлин

³ Парапет отмечает промежуточный уровень реальности между божественным и мирским (подробнее об уровнях реальности см. Sandström 1963). Написанные стоящими на мраморной плите Иоанн Креститель и Иоанн Богослов становятся посредниками между центральными персонажами и молящимся, тем самым вовлекая его в *Sacra conversazione* (Святое собеседование).

в центр семейной капеллы копии-модели Гроба Господня, которая, как в усыпальнице Джованни ди Паоло Ручеллаи (во флорентийской церкви Сан Панкрацио), сама по себе может рассматриваться как чудо перенесения иерусалимской топографии на тосканскую землю. Примечательно, что именно в Тоскане появились одни из первых Сакри Монти, в которых фресковые композиции в небольших капеллах служили многофигурно-фоновым дополнением к скульптурным группам основных персонажей, находившихся не только в одном пространстве со зрителем, но иногда стоявших буквально в метре от него на полу. Отчасти эти скульптуры напоминали votivные (то есть изначально связанные с благодарностью за чудо исцеления) восковые изображения, которые в XV веке во флорентийской церкви Сантиссима Аннунциата занимали даже несколько ярусов [Варбург 2008, с. 84–85], практически не оставляя места молящимся.



Ил. 9. Филиппо Липпи. Казнь Иоанна Крестителя. 1452–1465. Фреска. Капелла святых Стефана и Иоанна Крестителя, собор Санто Стефано, Прато. Фото автора

Взаимопроникновение реального и художественного пространств зачастую достигается исключительно живописными средствами. Оно способствует усилению эмоционального воздействия на посетителя капеллы, особенно в сценах мученических смертей святых, и в сочетании с повышенным натурализмом изображения, в прямом смысле слова ориентированного на зрителя, вызывает невольное желание отпрянуть. Такое желание возникает при рассмотрении исполненных Филиппо Липпи угловых композиций со сценами каменования святого Стефана (ил. 9) и обезглавливания Иоанна Крестителя (в нижнем регистре главной капеллы собора в Прато) или при взгляде на написанную Андреа Мантеней сцену казни святого Христофора (в капелле Оветари пауданской церкви дельи Эремитани).

Эффект снятия четвертой стены, усиленный размещением изображенных фигур в виде полукруга или разомкнутого овала, позволяет молящемуся как бы стать одним из учеников Христа, включенным в группу апостолов в сцене «Чудо со статиром» в капелле Бранкаччи (церковь Санта Мария дель Кармине, Флоренция). Или присоединиться к слушающим проповедь святого Стефана в молельне Николая V в Ватикане. Или там же получить благословение от святого Лаврентия, а в пауданской капелле Оветари — от идущего на казнь святого Иакова. Или даже исцелиться — от тени святого Петра в капелле Бранкаччи. А сонмы поющих в райских кущах ангелов, отмечающих алтарную часть капеллы Волхвов, позволяют зрителю ощутить себя участником реального богослужения, а не только «мессы-в-голове» (по выражению М.Н. Соколова [Соколов 1999b, с. 151]), воспроизводимой в момент общения с моленным образом-медитативом.

Воистину чудесная открытость живописного пространства зрителю могла обозначаться и с помощью определенных художественных деталей. Так, Дж. Шерман обращает внимание на разрыв написанного Филиппо Липпи парапета в сцене «Пир Ирода» (хор собора Святого Стефана в Прато). Этот интервал отмечает начало ступеней лестницы, спускавшейся до пола и «вводившей» посетителя в пространство фрески. Позднее сходный прием используют сын художника — Филиппино Липпи — в эскизе для римской капеллы Карафа «Триумф святого Фомы» (из собрания Британского музея), а также Содомы — в сцене казни Никколо ди Тульдо в капелле Святой Екатерины в церкви Сан Доменико в Сиене [Shearman 1992, p. 195].

Эффект снятия четвертой стены, усиленный размещением изображенных фигур в виде полукруга или разомкнутого овала, позволяет молящемуся как бы стать одним из учеников Христа, включенным в группу апостолов в сцене «Чудо со статиром» в капелле Бранкаччи (церковь Санта Мария дель Кармине, Флоренция). Или присоединиться к слушающим проповедь святого Стефана в молельне Николая V в Ватикане. Или там же получить благословение от святого Лаврентия, а в пауданской капелле Оветари — от идущего на казнь святого Иакова. Или даже исцелиться — от тени святого Петра в капелле Бранкаччи. А сонмы поющих в райских кущах ангелов, отмечающих алтарную часть капеллы Волхвов, позволяют зрителю ощутить себя участником реального богослужения, а не только «мессы-в-голове» (по выражению М.Н. Соколова [Соколов 1999b, с. 151]), воспроизводимой в момент общения с моленным образом-медитативом.

Но больше всего чудес в капелле отделено от зрителя занавесом (или пологом) — скульптурным или живописным. Разделение полога на две части, особенно часто встречающееся в декорации усыпальниц, можно соотнести с открытием занавеса в среду страстной недели [Lexikon der christlichen Ikonographie 1971, S. 14, 265]: «И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху донизу; и земля потряслась; и камни расселись; и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли, и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святой град, и явились многим» (Мф. 27:51–53). Таким образом, раздвинутый занавес может трактоваться и как отсылка к грядущему воскрешению мертвых, и как демонстрация прежде недоступного человеческому зрению Божественного. Поэтому именно в центре обрамленных приспособленным пологом ниш помещались изображения Мадонны и младенца Христа, как будто благословляющих усопшего. Такую композицию, знаменующую явление чуда и божественной благодати (распространенную в схемах флорентийских надгробий Раннего Возрождения), можно видеть в усыпальнице кардинала Португальского (ил. 10) и в проинспирированных этим ансамблем капеллах Пикколомини в церкви Сант Анна деи Ломбарди в Неаполе и святой Фины в Колледжате Сан-Джиминьяно.

Заключение

Таким образом, именно итальянская капелла XV века оказалась наиболее открытой для использования достижений искусства Нового времени. Ее декорация предполагала множественность ракурсов и пространственно-временную протяженность восприятия, поэтому иллюзия чуда проявилась в ней особенно ярко и многопланово. В эпоху, когда ренессансная перспектива только зарождалась и была еще жива генетическая память, воспитанная на средневековых примерах-экземплях, любое явленное в художественном произведении чудо воспринималось более открыто, непосредственно и ярко. В XVI веке была достигнута еще большая техническая виртуозность, но изображение уже считалось интеллектуально, почти не оставив места трогательно-наивной вере в чудеса.



Ил. 10. Антонио и Бернардо Росселлино. Надгробие кардинала Португальского. 1461–1466гг. Мрамор, тонировка, золочение. Капелла кардинала Португальского, церковь Сан Миньято аль Монте, Флоренция. Фото автора

Литература

1. Альберти 1935–1937 – *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*. Москва: Изд. Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. Т. 2. 793 с.
2. Вазари 2008 – *Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Полное издание в одном томе / пер. с итал. Габричевского А. Г., Венедиктова А. И. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2008. 1278 с.
3. Вайер 1973 – *Вайер Л. Реконструкция программы цикла фресок Мазолино да Паникале в Базилике Сан Клементе в Риме* / пер. В. Н. Тяжелова // *Византия, южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура*. Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. Москва: Наука, 1973. С. 438–449.
4. Варбург 2008 – *Варбург А. Искусство портрета и флорентийское общество Доменико Гирландайо в церкви Санта-Тринита и портреты Лоренцо Медичи и его окружения (1902)* // *Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности* / пер. с нем. Козиной Е. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 51–104.
5. Гращенков 1996 – *Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения*. М.: Искусство, 1996. Т. 1. 423 с.
6. Данилова 1984 – *Данилова И. Е. О категории времени в живописи кватроченто* // *Данилова И. Е. Искусство средних веков и Возрождения*. М.: Советский художник, 1984. С. 75–102.

References

1. Alberti, L. B. (1935–1937), *Desyat knig o zodchestve* [Ten Books on Architecture], Vol. 2, Publishing house of the all-Union Academy of architecture, Moscow.
2. Vasari, G. (2008), *Zhizneopisanie naibolee znamenitikh zhivopistsev, vayatelei i zodchikh* [The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects], ALFA-KNIGA, Moscow.
3. Vayer, L. (1973), "Rekonstruktsiya programmy tsikla fresok Mazolino da Panikale v Bazilike San Klemente v Rime" [Reconstruction of the program of the Masolino da Panicale frescoes cycle in the Basilica of San Clemente in Rome], *Vizantiya, yuzhnye slavyane i Drevnyaya Rus, Zapadnaya Evropa. Iskusstvo i kultura*, Nauka, Moscow.
4. Warburg, A. (2008), *Velikoe pereselenie obrazov: Issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti* [The great migration of images: a Study in the history and psychology of the Renaissance of antiquity], *Azbuka-klassika*, St Petersburg.
5. Grashchenkov, V. N. (1996), *Portret v italyanskoi zhivopisi Rannego Vozrozhdeniya* [Portrait in Italian painting of the Early Renaissance], Vol. 1, *Iskusstvo*, Moscow.
6. Danilova, I. E. (1984), *Iskusstvo srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [Art of the middle ages and Renaissance], *Sovetski khudozhnik*, Moscow.
7. Micheletti, E. (1996), *Ghirlandaio*, *Slovo*, Moscow.

7. Микелетти 1996 – *Микелетти Э. Гирландайо*. М.: Слово, 1996. 80 с.
8. Соколов 1997 – *Соколов М. Н. Храм мысли: о специфике ренессансного церковного зодчества // Искусство и культура Италии в эпоху Возрождения и Просвещения*. М.: Наука, 1997. С. 140–149.
9. Соколов 1999а – *Соколов М. Н. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения*. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 424 с.
10. Соколов 1999б – *Соколов М. Н. Мистерия соседства. К метаморфологии искусства Возрождения*. М.: Прогресс-Традиция, 1999. 520 с.
11. Cardini 2004 – *Cardini F. Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici*. Firenze: Mandragora. 2004. 96 S.
12. *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1971 – *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971. Bd. 4.
13. Roettgen 1996 – *Roettgen S. Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. 1: Anfänge und Entfaltung: 1400–1470. München: Hirmer Verlag GmbH, 1996. 462 S.
14. Sandström 1963 – *Sandström S. Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1963. 260 S.
15. Shearman 1992 – *Shearman J. Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988, Bollingen Series XXXV, 37. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 281 p.

8. Sokolov, M. N. (1997), "Khram mysli: o spetsifike renessansnogo tserkovnogo zodchestva" [Temple of thought: the specifics of Renaissance Church architecture], *Iskusstvo i kultura Italii v epokhu Vozrozhdeniya i Prosveshcheniya*, Nauka, Moscow.
9. Sokolov, M. N. (1999), *Vechny Renessans. Lektsii o morfologii kultury Vozrozhdeniya* [The Eternal Renaissance. Lectures on the morphology of Renaissance culture], *Progress-Traditsiya*, Moscow.
10. Sokolov, M. N. (1999), *Misteriya sosedstva. K metamorfozii iskusstva Vozrozhdeniya* [Mystery of the neighborhood. Towards the metamorphology of Renaissance art], *Progress-Traditsiya*, Moscow.
11. Cardini, F. (2004), *Die Heiligen Drei Könige im Palazzo Medici*, Mandragora, Florence.
12. *Lexikon der christlichen Ikonographie* (1971), Rom-Freiburg-Basel-Wien, Bd. 4.
13. Roettgen, S. (1996), *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*. Bd. 1: Anfänge und Entfaltung: 1400–1470, Hirmer Verlag GmbH, Munich.
14. Sandström, S. (1963), *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Almqvist & Wiksell, Uppsala.
15. Shearman, J. (1992), *Only connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1988, Bollingen Series XXXV, 37, Princeton University Press, Princeton, USA.

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; *tarakanovaei@rah.ru*; *ektar@yandex.ru*

Author Info

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