

История

Николай Азовцев

***Vita activa, vita contemplativa:* изображения святых отцов- пустынников в искусстве Центральной Италии эпохи Проторенессанса**

Изображения святых отцов-пустынников получили особое распространение в проторенессансном искусстве Центральной Италии. В связи с возросшим интересом к историям из жизни анахоретов в этот период сформировалась целая группа живописных произведений. Ее возникновение было напрямую связано с духовными течениями, которые были распространены в итальянских городах эпохи позднего Средневековья, а также с сочинениями доминиканских проповедников. В статье рассматриваются основные памятники станковой и фресковой живописи, иллюстрирующие сюжеты из жизни отшельников первых веков христианства, прослеживаются черты сходства и отличия между ними, выясняется их связь с византийской иконографией «Успения отшельника», а также анализируется их место в общем контексте развития итальянского искусства второй половины XIII — начала XV века.

Ключевые слова:

«Фиваида», Кампосанто, Фабриано,
Проторенессанс, Интернациональная готика.

Во всем многообразии искусства Центральной Италии второй половины XIII — начала XV века можно выделить особую группу произведений на сюжеты из жизни отшельников первых веков христианства. Одна часть этих произведений, в первую очередь фреска Кампосанто в Пизе, была на протяжении всей своей истории известна как узкому кругу историков искусства, так и широкой аудитории, в то время как другая часть была открыта сравнительно недавно и лишь в последние десятилетия стала объектом пристального внимания и изучения. В современном искусствознании начало изучению этих произведений как особой группы было положено статьей Элен Коллман, опубликованной в 1975 году, где были впервые рассмотрены все известные на тот момент изображения эпизодов из жизни святых отцов-пустынников, выполненные на территории Центральной Италии [10]. Еще за несколько десятилетий до выхода этой статьи, в 1951 году, было опубликовано исследование Джона Мартина, посвященное византийской иконографической традиции «Успения отшельника» и ее примерам в итальянском и итало-греческом искусстве [33]. В последние десятилетия существенный вклад в изучение произведений на сюжеты из жизни святых отцов-пустынников был внесен Алессандрой Малькуори и созданной ей группой исследователей, благодаря деятельности которой в научный обиход был введен ряд неизвестных ранее памятников [29; 30; 31].

Целью настоящего исследования является анализ произведений на сюжеты из жизни святых отцов-пустынников (в научной литературе они известны как «Фиваиды», по названию пустыни в Египте) как единой группы, составляющей особую ветвь развития итальянского искусства эпохи Проторенессанса, а также рассмотрение истории их возникновения, иконографических и стилистических особенностей. При этом основное внимание будет сосредоточено на наиболее показательных памятниках, относящихся к эпохе Треченто.

Речь пойдет о памятниках, принадлежащих к той второстепенной, но не менее значимой ветви, которая существовала параллельно



1. Грифо ди Танкреди
Триптих со сценой *Успения*
отшельника и эпизодами жизни
анахоретов. 1280–1290-е
Дерево, темпера. 118,5 × 124,5 × 7,6
(в раскрытом виде)
Национальная Галерея Шотландии,
Эдинбург

главному, магистральному направлению развития итальянского искусства, представленному творчеством Джотто и его учеников и последователей — Таддео Гадди, Мазо ди Банко, Бернардо Дадди. Большая часть произведений на сюжеты из жизни святых отцов-пустынников была выполнена мастерами, которых порой относят к художникам «второго ряда». Такое определение, однако, не должно умалять их художественных достоинств, не говоря уже о том интересе, который они представляют с точки зрения иконографии, а также как примеры взаимодействия итальянского и византийского искусства XIII–XV веков.

Наиболее ранним из сохранившихся в искусстве Центральной Италии примеров изображений на сюжеты из жизни отшельников первых веков христианства служит триптих, приписываемый флорентийскому мастеру Грифо ди Танкреди (Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). (Ил. 1.) Включение этого произведения в группу памятников, объединенных под именем Грифо ди Танкреди, основано, в первую очередь, на мнении Миклоса Босковича и на предложенном им варианте прочтения надписи, идущей по нижнему краю триптиха (*H[oc] op[us] q[uod] fec[it] m[ag]ister Gri[us] Fl[orentinus]*) [21, p. 122]. До расшифровки этой надписи Босковичем триптих из Эдинбурга было принято на основе стилистического анализа объединять с произведениями, приписываемыми мастеру, которого условно называли «Мастером Сан Гаджо». Грифо ди Танкреди — художник, известный по документальным источникам, которые датируются периодом между 1271 и 1303 годами, и упомянутый, в частности, в связи с утраченными сегодня фресками, которые были им исполнены во флорентийском Палаццо Веккьо¹. Произведения, автором которых, согласно мнению различных специалистов, может с той или иной степенью вероятности считаться Грифо ди Танкреди, позволяют говорить о мастере, вышедшем, по всей видимости, из круга так называемого Мастера св. Марии Магдалины и испытавшем — как и подавляющее большинство художников Центральной Италии второй половины XIII века — сильное влияние

1 О «Мастере Сан Гаджо» и Грифо ди Танкреди см. также: [25, pp. 19, 47; 40, vol. I, p. 277, vol. II, p. 625; 45; 1].

искусства Чимабуэ. Творчество Грифо ди Танкредо стоит, в некотором роде, «на стыке» той изобразительной традиции, основы которой были заложены искусством Чимабуэ, и нового направления развития флорентийского искусства рубежа XIII–XIV веков, представленного произведениями таких художников, как «Мастер св. Цецилии» и Якопо дель Казентино.

Триптих из Эдинбурга можно приблизительно датировать 1280-ми годами. Речь идет о небольшом по размеру произведении (его высота составляет 118,5 см, ширина с открытыми боковыми створками — 124,5 см), где в центральной части представлена сцена «Успения отшельника» с сопровождающими ее эпизодами из жизни отшельников первых веков христианства, в то время как на боковых створках расположены эпизоды Страстного цикла («Бичевание», «Осмеяние Христа», «Распятие», «Сошествие во ад», «Три Марии у Гроба Господня»). В верхней части сцену «Успения отшельника» венчает фигура Христа. Его рука поднята в жесте благословения, по сторонам представлены фигуры ангелов.

По размеру изображенных фигур и способу проработки деталей эпизоды, представленные в центральной части, явно контрастируют с теми, которые можно видеть на боковых створках, и с фигурами Христа и ангелов, что дало основание для предположения об участии в работе над триптихом двух художников. Более вероятной, однако, представляется гипотеза, согласно которой триптих является произведением одного мастера, близко следовавшего при работе над центральной частью греческому образцу и обладавшего большей свободой в трактовке эпизодов Страстного цикла. О наличии византийского прототипа позволяет говорить, во-первых, присутствие в нижней части центральной створки сцены «Успения отшельника». Иконография этой сцены сложилась в византийском искусстве и не была до того момента известна в Италии. О влиянии византийского искусства свидетельствует, во-вторых, изображение монаха-столпника, помещенное среди фигур других отшельников и эпизодов из их жизни. Необходимо также сказать, что отдельные «жанровые» сцены, включенные в композицию, восходят своими корнями к иллюстрациям византийских рукописей XI–XII веков, в первую очередь к тем, которые сопровождали текст «Лестницы» Иоанна Лествичника (сам этот текст, однако, не содержит описания сцен, которые бы буквально соответствовали изображениям)². Наличие византийских прототипов отдельных изобразительных мотивов, составляющих часть единой многофигурной композиции, однако,

не умаляет, но только заостряет новаторский характер передачи сюжета «Успения отшельника» в триптихе из Эдинбурга. Подобные многофигурные композиции не были известны византийскому искусству вплоть до середины XIV века, и наиболее ранние из дошедших до нас греческих примеров, сходных с работой, приписываемой Грифо ди Танкредо, были выполнены на Крите, то есть на территории, в наибольшей степени открытой итальянским влияниям.

При анализе триптиха необходимо обратить внимание также на следующее важное обстоятельство: речь идет о молитвенном образе (*Andachtsbild*), выполненном для частного заказчика. Его первоначальное местонахождение и точная принадлежность остаются неизвестными. Тот факт, что в надписи содержится указание на происхождение художника (*Fl[orentinus]*), дает основание предположить, что произведение было выполнено не в самой Флоренции и что художник, работая за пределами родного города, стремился подчеркнуть свою связь с ним. Особый интерес представляет изображение повествовательного по своему характеру эпизода в центральной части, являвшейся фокусом внимания зрителя. Как известно, в молитвенных образах эту часть традиционно занимало изображение Богоматери с Младенцем или сцена Распятия³. В интересующем же нас случае предпочтение было отдано сцене «Успения отшельника» и эпизодам из жизни анахоретов, при этом, ввиду отсутствия сопроводительных надписей, трудно сказать, подразумевались ли какие-либо конкретные исторические персонажи, известные по житийным текстам, или перед нами своего рода «собираемый образ». В качестве примера сходного превращения повествовательного эпизода в объект молитвенного созерцания путем изымания его из первоначального нарративного контекста можно привести известный алтарный образ со сценой стигматизации св. Франциска, который был выполнен Джотто для одной из капелл церкви Санта Катерина в Пизе (ныне — Лувр) [19]. Как и в случае с интересующим нас триптихом из Эдинбурга, повествовательный эпизод здесь представлял собой уже не часть истории, не «звено» единой цепи, но самостоятельный и самодостаточный, можно сказать, иконный образ, рассчитанный на вдумчивое созерцание.

2 Об иллюстрациях византийских рукописей, содержащих рассказ о жизни и деяниях святых отцов-пустынников, см.: [32; 33].

3 О типологии молитвенных образов в итальянском искусстве см.: [6].

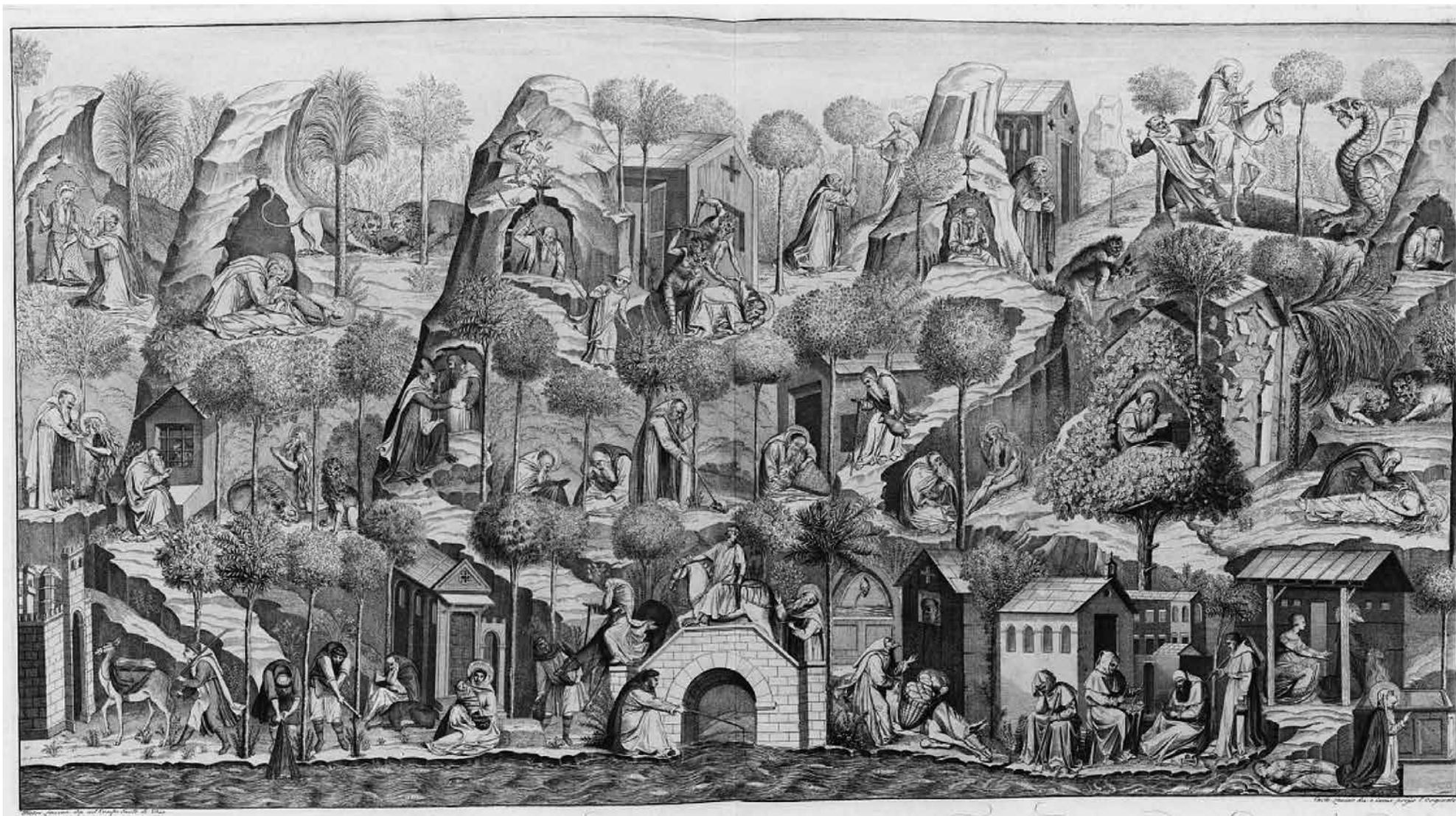
К первой половине XIV века относятся самые ранние примеры фресковых изображений сцен из жизни отшельников первых веков христианства в искусстве Центральной Италии. Наиболее известным и хорошо изученным из них является «Фиваида» (ил. 2), представленная на южной стене пизанского Кампосанто как часть цикла, включающего, помимо этой композиции, изображения «Триумфа Смерти», «Страшного суда» и «Ада». Остановимся лишь на некоторых основных аспектах, связанных с манерой исполнения, датировкой и содержанием цикла.

Фрески южной стены Кампосанто были на протяжении всей своей истории объектами пристального внимания. Ввиду своего положения эти фрески, как известно, уже к последним десятилетиям XIV века нуждались в поновлении и впоследствии не раз переписывались. Состояние их сохранности достигло критической стадии после пожара и обрушения кровли Кампосанто в ходе Второй мировой войны. Эти обстоятельства еще более затруднили поиск ответа на вопрос об авторстве фресок, который в отсутствие документальных свидетельств уже на протяжении нескольких столетий был предметом споров и предположений. Джорджо Вазари в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» приписывал композиции «Триумфа Смерти», «Страшного суда» и «Ада» кисти Андреа Орканьи и его брата, Нардо ди Чьоне, в то время как «Фиваида» была впервые упомянута им во втором издании «Жизнеописаний» в качестве работы Пьетро Лоренцетти [47]. Мнение Вазари сохраняло свой авторитет вплоть до начала XIX века и даже в более позднее время. В трудах исследователей второй половины XIX века и начала XX века это мнение, однако, опровергалось, и говорилось, во-первых, о необходимости считать все четыре упомянутые композиции частями единого цикла и работой одного мастера (или, во всяком случае, одной мастерской). Во-вторых, подчеркивалось отличие стиля этих фресок от работ мастеров флорентийской школы и одновременно их близость манере сиенских художников (как Пьетро, так и Амброджо Лоренцетти), а также стилю местных пизанских мастеров, которым приписывались образы св. Доминика и св. Фомы Аквинского из церкви Санта Катерина. На участии в работе над фресками Кампосанто самого известного из пизанских мастеров, Франческо Траини, настаивал в числе прочих такой крупный ученый, как Миллард Мисс [35].

Наиболее авторитетной на настоящий момент, однако, считается атрибуция, предложенная Лучано Беллози, который определил фрески цикла «Триумф Смерти» как работу флорентийского мастера Буонамико Буффальмакко [5]. Творчество этого мастера представляет одну из наиболее интересных и малоизвестных страниц искусства Центральной Италии первой половины — середины XIV века. На основе сохранившихся документальных свидетельств складывается образ Буффальмакко как странствующего художника, вынужденного по причине конкуренции, которая существовала в то время во Флоренции, искать заказы в других городах Центральной Италии — в Перудже, Парме и Пизе. В пользу гипотезы о Буффальмакко как авторе интересующих нас фресок говорит, с одной стороны, сопоставление с другими приписываемыми ему произведениями, в первую очередь, с фреской в одной из ниш баптистерия в Парме, изображающей св. Георгия, побеждающего дракона. С другой стороны, эта гипотеза подкреплена берущим свое начало в XV веке рядом письменных источников, которые упоминают Буффальмакко, Таддео Гадди и Стефано Фиорентино в числе художников, работавших на Кампосанто.

Исследования второй половины XX века также пролили некоторый свет на исторический контекст возникновения фресок и на фигуру их наиболее вероятного заказчика: им, по всей видимости, был архиепископ Симоне Сальтарелли, происходивший из рядов ордена Св. Доминика и тесно связанный с монастырями Санта Мария Новелла во Флоренции и Санта Катерина в Пизе [26]. Все четыре рассматриваемые фрески были, скорее всего, созданы в период его пребывания на кафедре, охватывавший 1320-е и 1330-е годы, то есть во время расцвета крупнейших городов Центральной Италии, которое предшествовало чуме 1348 года, оказавшей, как известно, разрушительное влияние на их жизнь.

Сопоставляя изображение сцен из жизни отшельников первых веков христианства на стене пизанского Кампосанто с рассмотренной выше центральной частью триптиха, приписываемого Грифо ди Танкреди, необходимо указать на некоторые ключевые отличия. Наиболее очевидное из них касается типологии самих памятников и их адресатов. Если триптих по своей природе является камерным молитвенным образом, рассчитанным на узкий круг зрителей, то фресковая композиция, расположенная в таком значимом для города месте, как Кампосанто, неизбежно обращена к широкой аудитории, в состав которой



2. Буонамико Буффальмакко. *Фиваида*
 (эпизоды жизни анахоретов). 1320–1330-е
 Офорт Карло Лазинио из кн.:
 Pitture a fresco del Camposanto di Pisa.
 Firenze, 1812. Pl. 31

первоначально входили как представители духовенства, так и миряне. Это обращение к широкому кругу зрителей нашло свое отражение в сопроводительных надписях, которые были призваны уточнять и прояснять смысл представленных эпизодов. Лишь малая часть этих надписей сохранилась до наших дней; их содержание, однако, известно благодаря поэме, созданной пизанским автором во второй половине XV века [37]. Важно отметить, что надписи, которые проясняли содержание цикла, были не на латыни, но на народном языке и были, следовательно, доступны пониманию не только духовенства, но и тех, кто не знал церковного языка. Они были задуманы как буквальный комментарий к изображению, заменявший собой слова проповедника. Их появление свидетельствует о том влиянии, которое на программу фрескового цикла оказали проповедники, принадлежавшие ордену Св. Доминика, и о том авторитете, которым в то время пользовался монастырь Санта Катерина, ставший одним из крупнейших центров изучения богословия [18; 7]. Из среды этого монастыря, переживавшего особый расцвет между концом XIII и первой половиной XIV века, вышло сразу несколько проповедников, получивших широкую известность в Центральной Италии, таких как Джордано да Ривальто, Бартоломео ди Сан Конкордио, Доменико Кавалька [15].

Последний из упомянутых проповедников стал известен как автор перевода на народный язык житий святых отцов-пустынников [11]. Созданная им компиляция представляла собой своего рода дополнение к тем историям, которые прихожане могли слышать в церквях. Эти истории должны были служить в качестве моральных примеров (*exempla*). Использование отдельных эпизодов из житий святых отцов-пустынников в подобном качестве было распространенным приемом, к которому обращались средневековые проповедники как в Италии, так и за ее пределами. Текст Доменико Кавалька сохранился во множестве рукописных копий, что свидетельствует о его популярности, в первую очередь среди мирян [16]. Этот текст был рассчитан на то, чтобы дать мирянам возможность обращаться мыслями к эпизодам из жизни отшельников первых веков христианства не только в ходе проповеди, но и в уединении и соизмерять с их жизнью свою собственную. Очевидно, что программа фрески пизанского Кампосанто имела абсолютно аналогичную цель и была создана под прямым влиянием сочинения Доменико Кавалька.

Возвращаясь к вопросу об отличии этой фрески от той композиции, которая представлена в центральной части триптиха из Эдинбурга,

необходимо обратить внимание на еще одну особенность, а именно на отсутствие сцены «Успения отшельника». Византийский прототип, даже если и был известен художнику, работавшему на Кампосанто, не играл той роли, которую он занимал при работе над триптихом. Фреска Кампосанто при этом имеет гораздо более ясную текстовую основу, поскольку на ней изображены по большей части не «жанровые» эпизоды, но сцены из жизни реальных исторических персонажей, известных благодаря устойчивой агиографической традиции. Сама эта традиция, «венцом» которой стало упомянутое сочинение Доменико Кавалька, восходит своими корнями к эпохе раннего Средневековья. Как явствует из текста «Исповеди» Блаженного Августина, сведения о личности и духовном примере св. Антония Великого получили широкую известность уже в IV и V веках⁴. К тому же времени относится одно из наиболее древних жизнеописаний св. Павла Пустынника, которое было создано Блаженным Иеронимом. Помимо этого, некоторые греческие тексты, содержащие рассказ о жизни святых отцов-пустынников, были уже в IX и X веках переведены на латынь. К эпохе раннего Средневековья относятся и первые в итальянском искусстве примеры изображения отдельно стоящих фигур отшельников и анахоретов: они сохранились, например, в церкви Санта Мария Антиква в Риме, а также в некоторых церквях и криптах на юге Италии. Фреска Кампосанто, однако, представляет особый интерес как один из первых случаев изображения не статичных фигур, но эпизодов, относящихся к жизни святых отцов-пустынников. Ее ближайшими по времени аналогами остаются фрески на сюжеты из жизни св. Антония Великого и св. Павла Пустынника, которые сохранились в капелле, составлявшей некогда часть монастырского комплекса Ле Кампора поблизости от Флоренции [17]. Эти фрески, датируемые серединой XIV века, были открыты еще в первой половине XX столетия, но лишь в недавнее время стали объектами детального изучения⁵.

Говоря композиции «Фиваиды», изображенной на стене Кампосанто, необходимо также отметить ее особую уместность в контексте

4 См.: «Исповедь», кн. VIII, гл. VI, XIV–XV.

5 Фрески Ле Кампора, однако, едва ли можно отнести к узкой группе произведений на сюжет «Фиваиды», поскольку они, в отличие от других произведений этой группы, не содержат «жанровых» сцен, но представляют пример развернутого житийного цикла. Близкие им по времени и по сюжету изображения, основанные на житии св. Антония Великого, можно встретить в церкви Тау в Пистойе.

связи, существовавшей между пизанским кладбищем и Святой землей. Свое название это кладбище, как известно, получило, поскольку в его центре помещалась земля, привезенная из особо почитаемых мест, бывших объектами паломничества. Сама традиция совершения паломничества на Святую землю, восходящая к первым векам христианства, в эпоху позднего Средневековья переживала свой расцвет, что было тесно связано с организацией Крестовых походов. Пиза, будучи в то время крупной морской державой, принимала в них активное участие, и о ее военных успехах свидетельствуют как письменные источники, так и предметы декоративно-прикладного искусства, привезенные из различных регионов Средиземноморья. Изображения святых отцов-пустынников наряду с землей, происходившей из святых мест, служили напоминаниями об этих местах и позволяли тем, кто оказывался в стенах Кампосанто, совершить своего рода паломничество, пусть и не буквальное, непосредственное, но воображаемое. Они позволяли обратиться умственным взором к этим местам и к персонажам, населявшим их в первые века христианства. Посещение Кампосанто могло, таким образом, служить своего рода заменой или сублимацией реального паломничества.

Сама по себе практика отшельнического образа жизни и ухода от мира получила широкое распространение в Центральной Италии, начиная со второй половины XII века, и важно отметить, что интерес к жизни отшельников и анахоретов первых веков христианства был непосредственно связан с этой практикой и с теми новыми формами следования евангельскому идеалу, которые возникали на протяжении XIII века [22; 34]. Одним из центральных для католической церкви вопросов в то время стала необходимость придать организованный, институциональный характер тем духовным практикам, которые возникали спонтанно и зачастую существовали независимо от церковной иерархии. Именно ввиду их независимости и нежелания подчиняться авторитету церкви, исповедовавшие эти практики в большинстве случаев преследовались как еретики. По ходу XIII века церковь, однако, была все более и более расположена к диалогу с ними и поставила своей целью выработку институциональных форм и норм, благодаря которым спонтанные проявления духовности могли бы быть упорядочены и приведены в соответствие догматам, на которых основывалось все ее «здание». Итогом этих инициатив стало, в частности, возникновение в середине XIII века ордена августинцев, к которому примкнули пред-

ставители некоторых течений, исповедовавших отшельнический образ жизни и первоначально расценивавшихся как еретические. К тем же инициативам следует отнести создание в рамках крупнейших нищенствующих орденов, Св. Доминика и Св. Франциска, религиозных братств и особых групп прихожан, получивших название «терциариев». Члены религиозных братств и «терциарии» не давали обет послушания, который означал бы отказ от жизни в миру, но при этом принимали активное участие в жизни монастырей и регулярно проводили собрания для чтения хвалебных гимнов в честь Богоматери и святых.

В письменных источниках, относящихся к социальной и религиозной жизни Пизы второй половины XIII века, сохранились упоминания о целом ряде мирян, которые исповедовали добровольную аскезу и уход от мира, но не были при этом полноправными членами орденов Св. Доминика или Св. Франциска; эти отшельники и аскеты называли себя «братьями покаяния» (*fratres penitentiae*) [41]. Особую известность приобрел один из них, брат Джованни Чини, живший в конце XIII века и тесно связанный с кругом братьев-проповедников из монастыря Санта Катерина. О роли, которую Джованни Чини играл в жизни пизанской коммуны, и о духовном авторитете, который он приобрел, свидетельствует тот факт, что местом его захоронения было выбрано Кампосанто. Необходимо особо отметить, что гробница Джованни Чини располагалась в той же части южной стены, что и сцены из жизни отшельников первых веков христианства, и непосредственно соприкасалась с изобразительным полем фрески. Выбор места был отнюдь не случаен, но создавал зримую параллель между жизнью и духовным опытом уроженца Пизы, ставшего отшельником, и жизнью святых отцов-пустынников, которые служили воплощением того же аскетического идеала и примером для всех, кто желал этому идеалу следовать. Местная история становилась, таким образом, частью общей истории церкви.

Роль святых отцов-пустынников как примеров, которым стремились следовать те, кто исповедовал аскетический образ жизни, не вступая при этом ни в один из религиозных орденов, объясняет собой программу и другого фрескового цикла, обнаруженного два десятилетия назад в одной из частей исторического комплекса Санта Мария делла Скала в Сиене [3; 12]. Этот комплекс, расцвет которого совпал с эпохой

процветания сиенской коммуны, служил больницей и одновременно приютом для паломников, направлявшихся с севера в Рим⁶. Он также играл особую роль в жизни города, поскольку был местом хранения и обработки зерна, свозившегося из примыкавших к Сиене и подчиненных ей территорий контадо (эта роль была, таким образом, аналогична той, которую в жизни Флоренции занимала церковь Орсанмикеле). Будучи важным центром религиозной, социальной и экономической жизни, комплекс Санта Мария делла Скала формально не относился ни к юрисдикции коммуны, ни к власти архиепископа, но пользовался самоуправлением. Этот комплекс находился в ведении существовавшего самостоятельно религиозного братства и представлял собой независимую юридическую единицу, о чем свидетельствовало, в частности, наличие у него собственного герба. Братство, управлявшее им, как и другие, подобные ему, состояло из мирян, которые исповедовали строгий, аскетический образ жизни и стремились к следованию евангельскому идеалу служения ближнему, не вступая в какой-либо из существовавших на тот момент религиозных орденов.

Сохранившиеся фрагментарно сцены из жизни отшельников первых веков христианства были обнаружены на стенах той части комплекса Санта Мария делла Скала, которую можно предположительно отождествить с капеллой, упомянутой в одном из документов как произведение Амброджо Лоренцетти [36]. В этом документе она названа капеллой «у кладбища»: как и в случае с пизанским Кампосанто, эти сцены были, таким образом, выбраны для украшения пространства, связанного с темой смерти и загробной жизни, и говорили о необходимости покаяния как пути к искуплению грехов и спасению. Они непосредственно соотносились с тем идеалом покаяния и аскезы, к которому стремились члены религиозного братства, выступившего, по всей видимости, заказчиком фресок.

Параллель с композицией «Фиваиды» на Кампосанто вполне обоснована и по другим причинам. Во-первых, как и в случае с пизанским памятником, целый ряд представленных здесь эпизодов находит прямое соответствие в тексте «Житий святых отцов-пустынников», написанном Доменико Кавалька, который был, следовательно, принят за основу при работе над фресками. В программу и той и другой фрески

6 Об истории комплекса Санта Мария делла Скала см.: [39; 43].

была включена сцена встречи св. Марии Египетской с Зосимой, а также сцена Успения св. Павла Пустынника; необходимо при этом отметить, что в сиенском памятнике наряду с этими сценами представлена фигура Блаженного Иеронима, исцеляющего льва. Во-вторых, фрески Санта Мария делла Скала можно с полным основанием датировать тем же периодом, что и композицию на южной стене Кампосанто; эти фрески были исполнены в десятилетия, непосредственно предшествовавшие чуме 1348 года. О расцвете, который переживал в тот период комплекс Санта Мария делла Скала, свидетельствовали в числе прочего фрески, украшавшие ту часть его фасада, которая обращена к сиенскому собору. Согласно письменным источникам, эти не сохранившиеся до настоящего времени композиции на сюжеты из жизни Богородицы были выполнены Симоне Мартини при участии Амброджо и Пьетро Лоренцетти около 1335 года.

Упомянутый выше документ, который содержит имя Амброджо Лоренцетти, датирован 1341 годом. Пространство, украшенное сценами из жизни анахоретов, вполне можно отождествить с капеллой, о которой сказано в этом документе. Однако, хотя он прямо указывает на Амброджо Лоренцетти как на автора фресок, речь идет, скорее всего, не о подлинной работе выдающегося сиенского художника, но о произведении его мастерской. Автором фресок мог также быть один из миниатюристов, примыкавших к кругу таких мастеров, как Липпо Ванни и Никколо ди Сер Соццо. Известно, что первый из них в 1340-е годы работал над иллюстрацией одной из рукописей, принадлежавших комплексу Санта Мария делла Скала. Сама по себе возможность участия в исполнении фрескового цикла художников, известных в первую очередь по работе в сфере иллюминированных рукописей, не должна вызывать удивления: в сиенском искусстве XIV века не существовало строгой иерархии и разделения двух этих видов искусства, и многие художники легко переходили от одной сферы к другой. Важно также отметить, что сфера иллюминированных рукописей едва ли расценивалась современниками как второстепенная по отношению к живописи: ввиду обилия заказов она была столь же значима [23]. О том споре, которым пользовалось искусство сиенских миниатюристов в первой половине XIV века не только в их родном городе, но и за его пределами, свидетельствует, например, ряд иллюстрированных литургических рукописей, исполненных ими для церковного капитула города Сан Джиминьяно⁷. С точки зрения стиля искусство Липпо Ванни, Никколо

ди Сер Соццо и мастеров, принадлежавших к их кругу, представляет собой особую ветвь сиенской школы живописи, развивавшуюся параллельно тому основному, магистральному течению, которое представлено творчеством мастеров «первого ряда». В искусстве названных художников мы найдем стремление использовать тот опыт, который был накоплен во флорентийском и сиенском искусстве первых десятилетий XIV века, и адаптировать основные достижения таких мастеров, как Симоне Мартини и Пьетро Лоренцетти, к малоформатной живописи, использующей пространство инициалов для создания иллюзионистических эффектов.

О том распространении, которое с первой половины XIV века в искусстве Центральной Италии получили сюжеты, заимствованные из житий отшельников первых веков христианства, свидетельствуют и фрагменты монохромных фресок, сохранившиеся в сакристии церкви Св. Ремигия во Флоренции [4]. Здесь наряду с изображениями отшельников можно увидеть сцены охоты и рыцарского поединка; изображение этих сцен позволяет провести параллель между ним и фресками, которые украшают дворец коммуны в Сан Джиминьяно. Сама по себе церковь Св. Ремигия, располагающаяся в историческом центре Флоренции, была возведена на месте оратория, существовавшего, по всей вероятности, еще в эпоху Карла Великого. Нынешнее здание было построено на месте предшествовавшего ему романского в конце XIII — первой половине XIV века. В эпоху Проторенессанса для церкви Св. Ремигия было выполнено несколько значимых произведений, а именно образ «Богоматери с Младенцем» мастера круга Чимабуэ⁸, а также «Пьета» работы Джоттино, которая датируется 1360-ми годами и сейчас хранится в Галерее Уффици. В контексте интересующей нас темы необходимо отметить, что церковь Св. Ремигия, подобно комплексу Санта Мария делла Скала, была местом остановки паломников, направлявшихся в Рим. Этот факт, возможно, объясняет появление фресок на сюжеты из жизни отшельников, поскольку изображения анахоретов могли служить зримым напоминанием о первых веках христианства. Ввиду отсутствия доку-

7 Эти семь рукописей до 1986 года составляли единую группу памятников, однако в настоящее время хранятся в собраниях различных музеев мира.

8 Этот образ, который по сей день хранится в церкви Св. Ремигия, принято датировать последними десятилетиями XIII века. Миклос Боскович отождествляет его автора с мозаичистом Гаддо Гадди, о котором известно из «Жизнеописаний» Вазари; см.: [8].

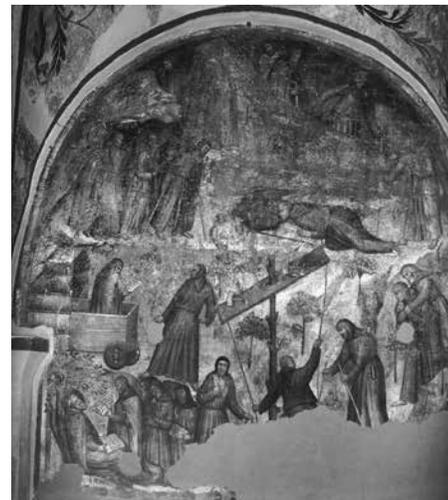
ментальных свидетельств, а также по причине их плохой сохранности какие-либо дальнейшие выводы о заказчике и об авторе этих фресок, однако, не представляются возможными.

Среди дошедших до нас примеров изображений на тему «Фиваиды», относящихся к эпохе Треченто, особый интерес представляет фреска, сохранившаяся в одном из пространств принадлежавшего ордену Св. Доминика монастыря Св. Люции в Фабриано, на границе регионов Умбрия и Марке [42]. (Ил. 3.) Творчество мастеров из этих регионов составляет в целом особую страницу итальянского искусства эпохи Проторенессанса. Их сохранившиеся произведения позволяют говорить о постепенном формировании в Умбрии и Марке самостоятельной художественной школы [13; 27; 48], чей расцвет пришелся на так называемый период Интернациональной готики и был связан в первую очередь с именами Джентиле да Фабриано, Лоренцо Салимбени, Арканджело ди Кола да Камерино. Развитие этой школы, однако, началось еще в первой половине XIV века, и ранние ее шаги представлены творчеством Аллегретто Нуци. Именно этим художником, известным по ряду подписных произведений, а также его мастерской, были выполнены фрески церкви и монастыря Св. Люции в Фабриано. На основе документальных свидетельств, связанных с творчеством художника и с историей монастыря, их следует датировать 1350–1360-ми годами⁹. В контексте рассматриваемой темы интерес представляют прежде всего росписи пространства, служившего, по всей вероятности, сакристией и одновременно залом для собраний церковного капитула. Пространство перекрыто крестовыми сводами; на той его стене, которая прорезана двумя узкими окнами, находится сцена Распятия, в нижней ее части представлена встреча Христа и самарянки у колодца. На стене слева от сцены Распятия, в люнете, помещено аллегорическое изображение Вавилонии; на стене справа можно увидеть изображения отшельников. Эта последняя композиция до настоящего времени оставалась сравнительно мало известной.

9 Документы, имеющие отношение к художественной жизни Фабриано в XIV века, опубликованы в кн.: [27, pp. 210–229].

Необходимо прежде всего указать на ее положение относительно других фресок, а именно на противопоставление аллегорическому изображению Вавилонии. Это положение ставит дополнительный акцент на фигурах святых отцов-пустынников как на своего рода персонализациях добродетели, противопоставляемой пороку. Важно, далее, отметить те параллели, которые существуют между рассматриваемой фреской и проанализированным в начале статьи триптихом, приписываемым Грифо ди Танкредо. И в том и в другом случае за образец была взята композиция «Успения отшельника», восходящая к византийскому искусству. О наличии этого прототипа в случае фрески монастыря Св. Люции в Фабриано позволяет говорить синопия, обнаруженная в ходе реставрационных работ. (Ил. 4.) Благодаря этой синопии мы видим замысел художника, как происходил постепенный уход от прототипа, точнее, его видоизменение. Одно из отличий синопии от фрески заключается в том, что в первом случае в верхней части изображения можно заметить контуры мандорлы; согласно первоначальному замыслу, здесь, видимо, должен был быть изображен Христос, благословляющий душу отшельника, возносимую ангелами на небо. Именно такое изображение парящих ангелов с душой отшельника помещено в верхней части центральной створки триптиха из Эдинбурга. В окончательном варианте композиции художник, однако, отказался от изображения этой группы; одновременно, претерпело изменение решение нижней части фрески (в синопии она осталась нетронутой). В отличие от прототипа, мы видим здесь не сцену «Успения отшельника», но изображение спящей фигуры анахорета и его спутников; эта фигура снабжена надписью, которая обозначает ее как образ св. Арсения. Перед нами, следовательно, не иллюстрация абстрактной темы «Успения отшельника», но изображение конкретного исторического персонажа, упоминания о котором сохранились во многих житийных текстах. Трудно сказать, с чем был в данном случае связан выбор именно этого персонажа. Можно, однако, отметить, что в числе сохранившихся примеров изображений на данную тему в византийском искусстве существует фрагмент иконы XIII века из монастыря Св. Екатерины на Синае, которая была снабжена надписью, также указывающей на фигуру св. Арсения [30, р. 74]. Это или подобное ему произведение, вероятно, было известно художнику при работе над фреской в Фабриано.

Наличие византийского прототипа не должно вызывать удивление, если учесть те торговые и художественные контакты, которые суще-



3. Аллегретто Нуци (мастерская)
Видение св. Арсения. 1350–1360-е
Фреска. Монастырь Св. Люции,
Фабриано



4. Аллегретто Нуци (мастерская)
Видение св. Арсения. 1350–1360-е
Синопия. Монастырь Св. Люции,
Фабриано

ствовали между городами региона Марке и другими центрами Адриатического моря¹⁰. Несмотря на удаленность от моря, Фабриано был вовлечен в эти контакты, которые составляли основу экономического процветания города и его политической независимости. Возвращаясь к рассматриваемой фреске, стоит особо отметить изображенный в ее центральной части инструмент, представляющий собой доску, прикрепленную к стволу дерева, с подвешенными к ней молотами. Этот инструмент, известный как семантрон, использовался в восточных регионах христианского мира вместо колокола. Важно отметить, что он не был распространен в Италии, и его изображение здесь, по всей вероятности, было также связано с влиянием греческого прототипа, которому художник стремился следовать. Сходные изображения семантрона

10 О художественных контактах между городами, расположенными на побережьях Адриатического моря, см.: [46].

можно встретить в ряде сцен «Успения отшельника», которые были выполнены критскими художниками XV–XVI веков.

Изображения сцен из жизни святых отцов-пустынников получили особое распространение во флорентийском искусстве периода Интернациональной готики. Заметим, что само возникновение в этот период самостоятельной группы произведений, если и не выполненных одним художником, то принадлежавших одной и той же изобразительной традиции, можно считать феноменом, характерным для того переходного момента, когда происходило формирование нового ренессансного языка искусства, когда это новое утверждало себя в противовес готическим формам, в то же время ассимилируя и видоизменяя их. При всем различии в деталях, образы «Фиваиды», созданные в первой половине XV века (речь в данном случае идет только о станковых произведениях), характеризуются единым подходом к передаче пространства и населяющих его фигур. Этот подход сформировался под влиянием северного готического искусства и, в частности, иллюминированных рукописей.

Важно отметить, что, несмотря на отсутствие подписных работ, все эти образы могут с полным основанием считаться произведениями художников, которые на том или ином этапе своего пути участвовали в создании украшенных миниатюрами манускриптов. Это относится и к Фра Беато Анджелико, который большинством исследователей признается как автор «Фиваиды», хранящейся в Галерее Уффици во Флоренции (ил. 5), и к Лоренцо Монако, которого порой считают автором фрагмента, ныне принадлежащего Музею изобразительных искусств в Будапеште и буквально воспроизводящего левую часть флорентийской композиции [2]. Та «Фиваида», которая, как и триптих, приписываемый Грифо ди Танкреди, принадлежала английскому лекционеру Александру Линдсею, также была выполнена художником первой половины XV века, часть деятельности которого пришлось на сферу книжной иллюстрации; речь, вполне вероятно, идет о мастере Джулиано Амадеи, принимавшем участие в работе над полиптихом «Мадонна делла Мизерикордия» кисти Пьеро делла Франческа [14]. Этот художник принадлежал к мастерской, существовавшей при бенедиктинском монастыре близ Порта Пинти во Флоренции. Им же, по всей вероятности, была выполнена другая композиция на сюжеты

из жизни отшельников первых веков христианства, отдельные фрагменты которой сейчас хранятся в собраниях различных музеев, но которая изначально могла предназначаться для заказчика, принадлежавшего монастырскому кругу.

Особое распространение изображений «Фиваиды» во флорентийском искусстве первой половины XV века было напрямую связано с тем интересом к патристике, который наряду с интересом к текстам античных языческих авторов стал в тот период проявляться в кругу флорентийских гуманистов. Важно отметить, что интерес к текстам и к житиям святых отцов не вступал в противоречие с увлечением античной философией и литературой: произведения христианских и языческих авторов воспринимались первыми гуманистами как части единого культурного наследия, которое надлежало сохранять и изучать. Деятельность по освоению этого наследия заключалась в первую очередь в поиске оригинальных текстов и в их переводе с греческого на латынь. Об интересе к греческим рукописям свидетельствует переписка ключевых представителей первого поколения флорентийского гуманизма, таких как Амброджо Траверсари и Никколо Никколи¹¹. Следствием того же интереса было приглашение во Флоренцию в первой половине XV века одного из крупнейших греческих ученых, Эммануила Хризолора. Развитию этого интереса и тесному соприкосновению латинской и греческой культур способствовало проведение Ферраро-Флорентийского собора 1438 и 1445 годов. С падением Константинополя эти контакты не прекратились, но, напротив, только усилились, что было связано с осознанием гуманистами необходимости сохранения того культурного достояния, которое было накоплено Византией, и сочинения святых отцов воспринимались как части этого достояния.

При анализе изображений «Фиваиды» во флорентийском искусстве необходимо указать на еще один аспект: как и в случае с триптихом, хранящимся в Эдинбурге, эти изображения представляют собой станковые произведения, рассчитанные на уединенное созерцание и служившие своего рода молитвенными образами. Хотя первоначальное местонахождение большинства из них остается неизвестным, стоит особо отметить, что сразу несколько таких изображений в эпоху

¹¹ О роли Амброджо Траверсари и монастыря Санта Мария дельи Анджели во Флоренции, а также в целом о переплетении интереса к языческим авторам с интересом к сочинениям святых отцов см.: [44; 9].



5. Фра Беато Анджелико (?). *Фиваида*. 1420-е
Дерево, темпера. 75 × 207
Галерея Уффици, Флоренция

раннего Возрождения находились в собрании Медичи, что явствует из инвентарных описей принадлежавших им дворца и виллы Кареджи (произведение, упомянутое в описи дворца, многими исследователями отождествлялось с тем, которое сейчас хранится в Галерее Уффици и считается работой Фра Беато Анджелико, хотя размеры последнего не совпадают с указанными в источнике) [38, p. 86; 24, p. 80]. Помимо станковых произведений к той же группе частных молитвенных образов можно отнести фрески, которые сохранились в одном из верхних помещений дворца Ручеллаи во Флоренции [28]. Эти фрески принято ориентировочно датировать 1450–1460-ми годами и считать работой мастерской Филиппо Липпи. Как и в других сохранившихся примерах,

здесь представлены эпизоды встречи св. Антония Великого со св. Павлом Пустынником и Успения св. Павла Пустынника. Особое внимание стоит обратить на первоначальное назначение этого помещения, которое было изолировано от остальных и вместе с примыкавшим к нему кабинетом служило и местом ученых занятий владельца дворца. Святые отцы-пустынники должны были, следовательно, служить примерами сосредоточения, настраивающими на размышление и погружение в себя. Они были изображены как воплощения того созерцательного образа жизни, той *vita contemplativa*, которая противопоставлялась активному участию в экономической и политической жизни ренессансного города.

Рассматривая более детально те сохранившиеся изображения сцен из жизни святых отцов-пустынников, которые датированы первой половиной XV века, необходимо отметить их преемственность по отношению к фреске на пизанском Кампосанто. Эти изображения представляют собой некий перенос фресковой композиции, которая была рассчитана на широкую аудиторию, в область станкового искусства, обращенного уже не к «толпе», но к одному конкретному зрителю. Они при этом сохранили сам принцип построения пространства, развернутого наподобие театральной декорации, с линией водной глади, идущей вдоль нижней части, и узкой полосой неба наверху. Наряду с уже знакомыми по фреске Кампосанто персонажами в эти произведения введен ряд новых сцен, часть которых находит свое объяснение в тексте «Житий святых отцов-пустынников», написанном Доменико Кавалька, в то время как другая часть на настоящий момент остается без объяснения. Важно при этом отметить включение в некоторые из этих произведений сцены «Успения отшельника». Они продолжают традицию ассимиляции византийских элементов иконографии, намеченную триптихом из Эдинбурга. Это соединение двух идущих от XIV века линий развития создает главную специфику трактовки темы «Фиваиды» во флорентийском искусстве первой половины XV века. Флорентийские произведения показывают, как постепенно происходило видоизменение мотивов, имеющих своих корни в византийском искусстве, и выработка на их основе уникальной иконографии, не имеющей себе аналогов ни в предшествующей, ни в последующей изобразительной традиции. Сцены из жизни восточных отшельников первых веков христианства при этом дополнялись отдельными эпизодами, связанными уже с традицией западного монашества. Особый интерес в этой связи представляет включение в некоторые из упомянутых произведений такого эпизода, как видение св. Бернарда Клервоского, а также сцен из жизни св. Бенедикта Нурсийского. (Ил. 6.)

В настоящей статье были затронуты лишь основные аспекты, связанные с формированием в итальянском искусстве эпохи Проторенессанса группы произведений, объединенных темой духовного идеала, который был воплощен в жизни отшельников первых веков христианства. Эти памятники заслуживают дальнейшего внимания и изучения: особый



6. Паоло Уччелло. *Фиваида*. 1460
Дерево, темпера. 83 × 118
Галерея Академии, Флоренция

интерес представляет более детальный анализ содержания отдельных эпизодов, которые включались в программу создаваемых в первой половине XV века станковых изображений «Фиваиды». Этот анализ должен быть направлен на выявление точных источников тех или иных сюжетов, на изучение путей, которыми происходила «миграция» иконографических мотивов и образов. Подобный анализ, однако, выходит за рамки настоящего исследования, поэтому ограничимся лишь указанием на то, что само появление рассмотренной группы произведений, по сути, совпало со временем последнего на итальянской почве расцвета готического искусства и было в значительной степени им обусловлено. Изображения сцен отшельнической жизни исчезли, как только формы и идеалы этого искусства были вытеснены другими, открывшими

дорогу искусству Высокого Возрождения. Интерес флорентийских гуманистов к личностям святых отцов-пустынников, однако сохранялся вплоть до конца XV века, что было обусловлено желанием находить гармоничное равновесие между уединенным размышлением и участием в деле, направленном на процветание коммун. Сам поиск этого равновесия составлял, по сути, главный «нерв» флорентийской культуры периода ее наивысшего расцвета, что явствует, например, из переписки одного из наиболее типичных ее представителей, Донато Аччауоли [20, pp. 199–267]. Закат интереса к жизни отшельников первых веков христианства в этом смысле совпал с концом самой коммун, который обозначил собой и завершение всего средневекового этапа итальянской истории.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Bagemihl R.* Some Thoughts about Grifo di Tancredi of Florence and a Little-known Panel at Volterra // *Arte Cristiana*. 1999. No. LXXXVII (795). Pp. 413–426.
2. *Bagliori Dorati.* Il Gotico Internazionale a Firenze, 1375–1440. Catalogo della mostra (Firenze, 2012) / A cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi. Firenze, 2012.
3. *Bagnoli A.* La “Tebaide” dello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena. Alcune Considerazioni Preliminari // *Opere e Giorni. Studi su Mille anni di Arte Europea Dedicati a Max Seidel* / A cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti. Venezia, 2001. Pp. 155–162.
4. *Bandini M.* La Chiesa di San Remigio a Firenze e la sua Decorazione Pittorica tra XIV e XV secolo // *Arte Cristiana*. 2010. No. XCVIII (858). Pp. 173–182.
5. *Bellosi L.* Buffalmacco e il Trionfo della Morte. Torino, 1974.
6. *Belting H.* Das Bild und Sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion Früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.
7. *Bolzoni L.* La Predica Dipinta. Gli affreschi del “Trionfo della Morte” e la Predicazione Domenicana // *Il Camposanto di Pisa* / A cura di C. Baracchini e E. Castelnuovo. Torino, 1996. Pp. 97–114.
8. *Boskovits M.* Cimabue e i precursori di Giotto. Firenze, 1976.
9. *Caby C.* De l'Érémisme Rural au Monachisme Urbain: les Camaldules en Italie à la Fin du Moyen Âge. Rome, 1999.
10. *Callman E.* Thebaid Studies // *Antichita Viva*. 1975. No. XIV. Pp. 3–22.

11. *Cavalca D.* Vite dei Santi Padri / Ed. critica a cura di C. Delcorno. Firenze, 2009.
12. *Corsi M.* La “Tebaide” del Santa Maria della Scala, le confraternite e l'esempio dei Padri del deserto // “Beata Civitas”. *Pubblica Pietà e Devozioni Private nella Siena del '300* / A cura di A. Benvenuti e P. Piatti. Firenze, 2016. Pp. 297–324.
13. *De Marchi A.* Gentile da Fabriano: un Viaggio nella Pittura Italiana alla Fine del Gotico. Milano, 1992.
14. *De Marchi A.* Identità di Giuliano Amadei Miniatore // *Bollettino d'Arte*. 1995. Ser. 6. No. 93–94. Pp. 119–158.
15. *Delcorno C.* Giordano da Pisa e l'Antica Predicazione Volgare. Firenze, 1975.
16. *Delcorno C.* La Tradizione delle “Vite dei Santi Padri”. Venezia, 2000.
17. *Fenelli L.* Il Convento Scomparso: Note per una Ricostruzione del Complesso Fiorentino di Santa Maria al Sepolcro (Le Campora) // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. 2013. No. 55 (2). Pp. 146–181.
18. *Frugoni C.* Altri Luoghi, Cercando il Paradiso (il Ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la Committenza Domenicana) // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. 1988. Ser. III. Vol. XVIII (4). Pp. 1557–1643.
19. *Gardner J.* The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1982. Bd. 45. H. 3. S. 217–247.
20. *Garin E.* Medioevo e Rinascimento. Studi e Ricerche (1954). Roma–Bari, 2005.
21. *Gemäldegalerie Berlin.* Frühe Italienische Malerei / Bearbeitet von M. Boskovits übersetzt aus dem Italienischen und redigiert von E. Schleier. Berlin, 1988.
22. *Grundmann H.* Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Darmstadt, 1961.
23. *Labriola A., De Benedictis C., Freuler G.* La Miniatura Senese, 1270–1420. Ginevra, 2002.
24. *Il Libro d'Inventario dei Beni di Lorenzo il Magnifico* / A cura di M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà. Firenze, 1992.
25. *Longhi R.* Giudizio sul Duecento // *Proporzioni*. 1948. No. II. Pp. 5–54.
26. *Luzzatti M.* Simone Saltarelli Arcivescovo di Pisa (1323–1342) e gli Affreschi del “Maestro del Trionfo della Morte” // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. 1988. Ser. III. Vol. XVIII (4). Pp. 1645–1664.

27. Il Maestro di Campodonico. Rapporti Artistici fra Umbria e Marche nel Trecento / A cura di F. Marcelli. Fabriano, 1998.
28. *Malquori A.* "Tempo d'avversità". Gli Affreschi dell'Altana di Palazzo Rucellai. Firenze, 1993.
29. *Malquori A.* Storie dei Padri del Deserto nel Convento di Santa Maria Novella a Firenze // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. 1996. Ser. IV. Quaderni 1-2. Pp. 79-93.
30. *Malquori A.* Il Giardino Dell'anima. Ascesi e Propaganda nelle Tebaidi Fiorentine del Quattrocento. Firenze, 2012.
31. *Malquori A., De Giorgi M., Fenelli L.* Atlante delle "Tebaidi" e dei Temi Figurativi. Firenze, 2014.
32. *Martin J.* An Early Illustration of "the Sayings of the Fathers" // *The Art Bulletin*. 1950. Vol. XXXII. No. 4. Pp. 291-295.
33. *Martin J.* The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting // *The Art Bulletin*. 1951. Vol. XXXIII. No. 4. Pp. 217-225.
34. *Meersseman G. G.* "Ordo fraternitatis": Confraternite e Pietà dei Laici nel Medioevo. Roma, 1977.
35. *Meiss M.* The Problem of Francesco Traini // *The Art Bulletin*. 1933. Vol. XV. No.2. Pp. 97-173.
36. *Milanesi G.* Documenti per la Storia dell'Arte Senese. Siena, 1854.
37. *Morpurgo S.* Le Epigrafi Volgari in Rima del "Trionfo della Morte", del "Giudizio Universale e Inferno" e degli "Anacoreti" nel Camposanto di Pisa // *L'Arte*. 1899. No. II. Pp. 51-87.
38. *Müntz E.* Les Collections des Medicis au XV Siècle: le Musée, la Bibliothèque, le Mobilier. Paris, 1988.
39. L'Oro di Siena: il Tesoro di Santa Maria della Scala / A cura di L. Bellosi. Milano, 1996.
40. La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. Milano, 1986. Vol. I-II.
41. *Ronzani M.* Penitenti e Ordini Mendicanti a Pisa Sino all'Inizio del Trecento // *Mélanges de l'École Française de Rome*. 1977. T. 89. N° 2. Pp. 733-741.
42. *Sassi R.* Le Chiese Artistiche di Fabriano. Brevi Cenni Storico-artistici. Fabriano, 1961.
43. Siena, Santa Maria della Scala: da Millenario Ospedale a Museo del Terzo Millennio / Testo e cura di E. Toti. Siena, 2003.
44. *Stinger C. L.* Humanism and the Church Fathers: Ambrogio Traversari (1386-1439) and Christian Antiquity in the Italian Renaissance. New York, 1977.

45. *Tartuferi A.* Per Grifo di Tancredi: un'Aggiunta e Alcune Conferme // *Paragone*. 1994. Vol. XLV. Nos. 529-533. Pp. 5-9.
46. Il Trecento Adriatico. Paolo Veneziano e la Pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra (Castel Sismondo, Rimini, 19 agosto - 29 dicembre 2002) / A cura di F. Flores D'Arcais, G. Gentili. Milano, 2002.
47. *Vasari G.* Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti. Firenze, 1550, 1568.
48. *Zeri F.* Diario Marchigiano. 1948-1988. Torino, 2000.