

*Ковалева М.В.,
кандидат исторических наук,
доцент кафедры общеобразовательных дисциплин,
ФГБОУ ВО «Орловский государственный университет им.
И.С.Тургенева»,
Мценский филиал*

Итальянская надгробная скульптура эпохи Возрождения

В статье рассказывается о традициях создания итальянской надгробной скульптуры эпохи Возрождения. Автор рассматривает типологию надгробий, их территориальные особенности, композицию построения, используемые материалы, сроки изготовления и вопросы оплаты. Анализируются особенности создания надгробий для людей разного возраста и социального статуса.

***Ключевые слова:** искусство итальянского Возрождения, гробницы, стенные памятники, символы в искусстве, надгробная скульптура.*

*Kovaleova M.V.,
Candidate of Historical Sciences,
Docent of social and humanitarian disciplines,
Orel State University named after I.S. Turgenev,
Mtsensk branch*

Italian tombstone sculpture of the Renaissance

The article describes the traditions of the creation of the Italian tombstone sculptures of the Renaissance. The author considers of the typology of tombstones, their territorial features, the composition of construction, the materials used for making, production time and payment issues. The features of creating gravestones for people of different ages and social status are analyzed.

***Keywords:** Italian Renaissance art, tomb slabs, wall-monuments, symbols in art, tombstone sculpture.*

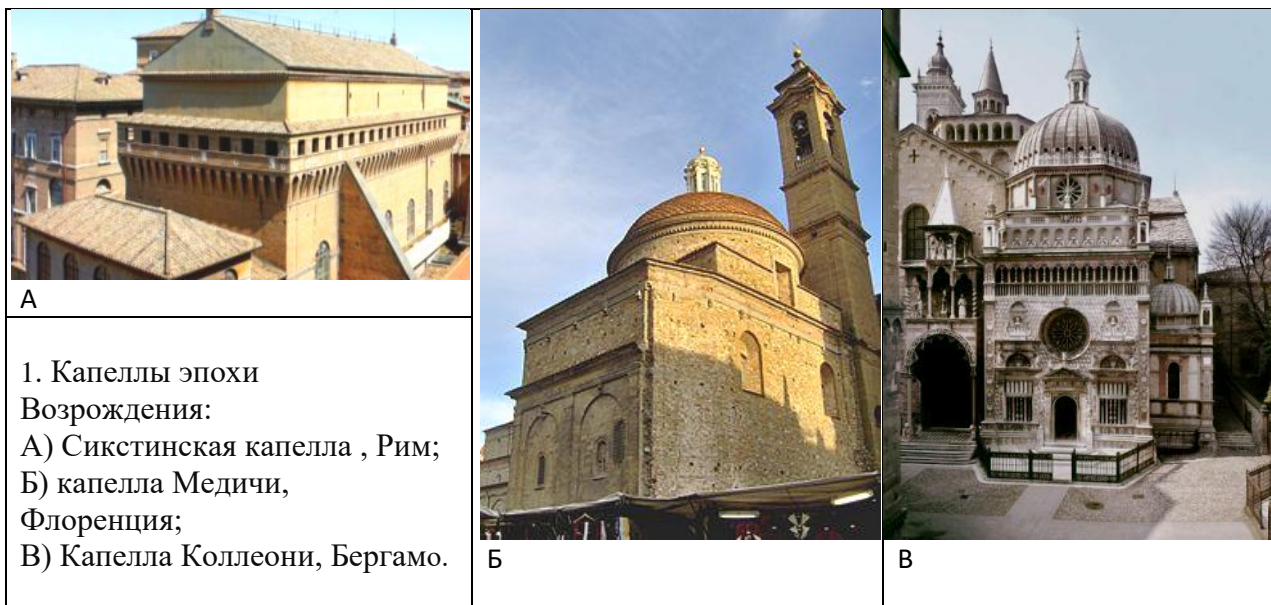
Эпоха Возрождения, сосредоточив все главные чаяния человека на земле, тем самым отдалила его от небес. Хотя многие люди сохраняли религиозную веру, авторитет церкви как института падал. Это могут подтвердить многочисленные примеры игнорирования крупными и не очень синьорами приказов, исходивших из Рима, в том числе касавшихся отлучения от церкви. Да и сама религиозная вера подверглась трансформации. При сохранении значительного числа искренне верующих, всё больше распространялось такое отношение к религии, когда человек вспоминал о Боге лишь в критиче-

ских и пограничных по отношению к жизни и смерти ситуациях. Размывание христианской идеи, в том числе о ценности и реальности потустороннего существования души, усиливало желание людей оставить память о себе на земле. Существовало множество способов проявить свою индивидуальность, заслужить славу и место в истории. Одним из способов продлить своё посмертное существование было возведение над могилой скульптурных надгробий или даже целых архитектурно-скульптурных комплексов. Позволить себе такое могли, в первую очередь, люди, облечённые деньгами и властью.

В разных уголках Италии наблюдались некоторые отличия в возведении подобных сооружений. В то же время их устройство имело общие типы и общие черты, повторяющиеся на всей итальянской территории в описываемую эпоху. Трудно выделить преобладающие стили в изготовлении надгробных монументов. Эпоха Возрождения, являясь переходным периодом, вызвала смешение стилей в искусстве. С уверенностью можно лишь отметить, что в XIV – начале XV вв. сильное влияние на надгробную скульптуру оказывал готический стиль, а к концу XV – XVI вв. заметно усилилось влияние античных традиций. В целом же, для всего XV века характерно смешение готических и античных элементов в самых различных вариациях. Все эти обстоятельства затрудняют, если не делают совершенно невозможным четкое выделение каких-либо временных периодов и четкую стилистическую классификацию итальянских надгробных памятников эпохи Возрождения.

Как правило, правящие и просто влиятельные семьи погребали своих членов либо в стенах церкви, либо в специально пристроенных к церквям капеллах. Капеллы представляли собой небольшие помещения, посвящённые конкретному святому или церковному празднику и предназначенные для молитв какой-то одной знатной семьи. Внешнее оформление капеллы могло быть строгим и непритязательным, как у знаменитых Сикстинской капеллы в Риме или у капеллы Медичи во Флоренции. Но, при желании заказчика, могло отличаться праздничной пышностью, как капелла Коллеони в Бергамо, которая своим великолепным убранством подавляет церковь Санта Мария Маджоре, пристройкой к которой является. Фасад капеллы инкрустирован ромбическим рисунком из разноцветного мрамора. В его центре расположено украшенное растительным узором и цветочными розетками окно-роза, которое фланкируют помещённые в круглые оправы бюсты Юлия Цезаря и императора Траяна. Барабан капеллы, проёмы окон и балюстрады декорированы резными колонками. Пилястры, пространства вокруг окон и двери покрыты многочисленными растительными мотивами, вазонами, херувимами, гербами

заказчика, фантастическими зверями, фигурками путти, святых и ангелов.
(Илл.1)



Внутри капелла имела квадратную или прямоугольную форму. Свет проникал в неё через прорезанные в барабане окна. В ней находился алтарь. Стены и потолки украшались разноцветным камнем или живописью. Вдоль стен, чаще всего в нишах, располагались захоронения членов семьи.

Оформление капеллы, дополнение её новыми надгробиями растягивалось на длительное время, поэтому каждому новому мастеру приходилось приравниваться к тому, что уже сделано его предшественниками. Случаи, когда одному мастеру доводилось полностью организовать внутреннее смысловое пространство капеллы, являются исключительными. Такая удача улыбнулась Микеланджело Буонарроти (1475 – 1564) при создании капеллы Медичи: «Капелла Медичи – это редчайший случай в истории искусства, когда интерьер и статуи создавались не только одновременно, но и, согласно вынашиваемой годами идее, предназначались друг для друга, являя собой синтез двух искусств» [3, с.40]. А. Махов отмечает: «Впервые в итальянском искусстве скульптуры задуманы в тесной взаимосвязи друг с другом, с архитектурой, с окружающей средой и единым источником света. В созданных Микеланджело скульптурах главная роль отведена не только пластической форме, но и свойственному живописи приёму светотеневой моделировки, получившему название «живописной пластики...» [3, с.44].

Основополагающей идеей оформления капеллы было зрительное выражение мысли о «всепоглощающем времени», поэтому на двух пристенных надгробиях Джулиано Медичи, герцога Немурского, и Лоренцо Медичи, герцога Урбинского, «помещены аллегорические изваяния времен суток как

напоминание о скоротечности земного бытия» [3, с.44]. Фигуры усопших, помещённые в ниши, вопреки традиции, представлены в виде сидящих живых людей, одетых подобно античным воинам. Они не имеют портретного сходства с реальными прототипами, а христианские символы на надгробиях отсутствуют.

Фигура герцога Лоренцо в шлеме является выражением жизни созерцательной. У ног его на крышке саркофага находятся две скульптуры: преисполненный мрачных предчувствий «Вечер» и «Заря», которая не хочет открывать глаза и видеть несправедливый мир. Напротив, герцог Джулиано воплощает жизнь деятельную. Аллегорическими фигурами, украшающими его саркофаг, являются недобро и подозрительно глядящий «День», а также забывшаяся в тяжелом, полном мрачных видений сне «Ночь». Все фигуры преисполнены ощущением мучительного усилия, сдерживаемого неведомой внешней силой.

Выполненная в период переживания Италией тяжких испытаний, гробница герцогов Медичи наполнена мрачными символами. Под левой рукой «Ночи» находится трагическая античная маска, а под согнутой левой ногой – предвестница беды сова. Под правой рукой герцога Лоренцо мы видим шкатулку с ослабившейся мордой летучей мыши.

Как мы уже упоминали, случай с Микеланджело был исключительным. Как правило, мастер получал заказ на единичное надгробие, которое он выполнял, ориентируясь на общепринятые образцы и привнося что-то своё.

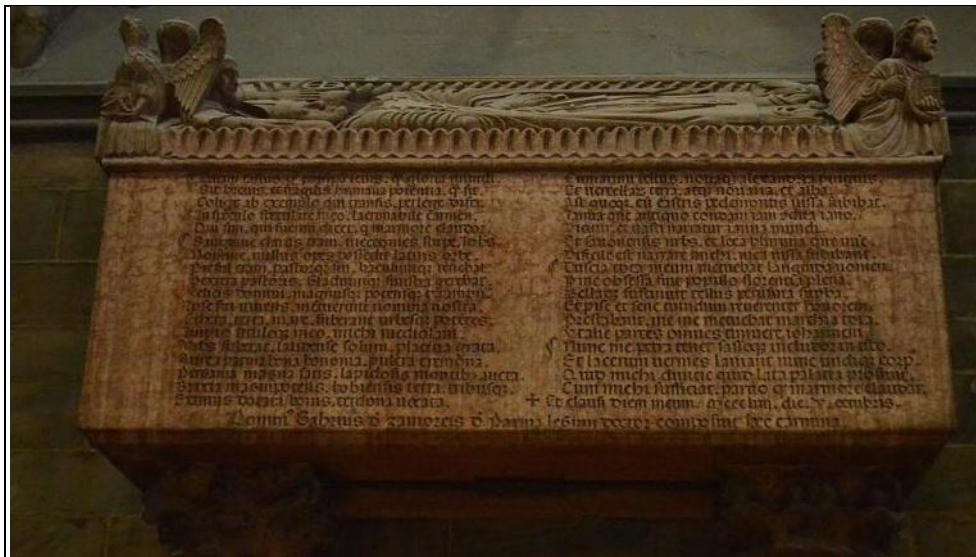
Обычно в эпоху Возрождения умерший изображался спящим на своём саркофаге, ведь он ожидал Страшного Суда, который позволит ему навсегда приобщиться к жизни вечной. Чтобы усилить сравнение смерти со сном, часто использовался мотив балдахина, который в то время составлял элемент кровати. Только надгробные статуи воинов и некоторых правителей представляли их здравствующими, верхом на коне, или, очень редко, стоящими в полный рост.

Саркофаг нечасто стоял прямо на полу. Такое захоронение называлось «терранья». Его примерами могут послужить надгробные памятники Иларии дель Каррето (1406-1413 гг., Кафедральный собор Лукки) работы Якопо делла Кверча и двойной саркофаг миланского правителя Людовико Сфорца и его супруги Беатриче (1497 г., Чертоза, Павия) работы Антонио Солари.

Как правило, внутри церкви, особенно в начале эпохи Возрождения, саркофаг крепился высоко на стене. Вероятно, это делалось, чтобы не загромождать внутреннее пространство помещения, однако не исключено, что такое расположение затрудняло повреждение памятника в случае смены власти

в городе. Разрушение дворцов, домов, погром надгробий и осквернение могил семей проигравшей политической партии были обязательным пунктом в случае государственного переворота или партийных столкновений в любом городе Италии эпохи Возрождения. Пожалуй, мы знаем лишь один случай, когда политические противники преклонились перед силой искусства и пожалели надгробие умершей в родах Иларии дель Каррето (1379 – 1405), жены правителя Лукки Паоло Гвиниджи, свергнутого в 1430 г. Выполненная знаменитым сиенским скульптором Якопо дела Кверча (ум. 1438), «гробница была убрана с того места (из капеллы Гвиниджи – К.М.) из-за ненависти, которую жители Лукки питали к памяти Гвиниджи, чуть была не уничтожена, однако уважение к красоте фигуры и таких украшений сдержало их, вследствие чего и гроб и лежащая на нём фигура были вскоре тщательно установлены у входа в ризницу, где они находятся и ныне; капелла же Гвиниджи была передана городской коммуне» [1, т.2, с.21].

Расположение саркофага высоко на стене приводило к плохой видимости фигуры почившего, поэтому мастера в некоторых случаях наклоняли крышку в сторону зрителя. Однако это вызывало опасность, что тяжёлая скульптура утянет крышку вниз, поэтому для её облегчения изображение делалось чуть выступающим или наполовину выступающим над поверхностью, то есть плоскостным.



2. Монумент архиепископов Оттоне и Джованни Висконти. 1354 г., Миланский собор



3. Аньоло ди Вентура. Монумент епископа Гвидо Тарлати. 1327-1330. Собор, Арrezzo.

Именно такого рода памятник представляет собой саркофаг архиепископов Оттоне (1207 – 1295) и Джованни (1290 – 1354) Висконти (1354 г., Миланский собор). (Илл. 2) На скошенной в сторону зрителя крышке мы видим две плоские фигуры в церковном облачении. Голова одной из фигур возвышается над уровнем плоскости наполовину, так что виден её профиль. Голова и плечи второй фигуры приподняты так, что виском и затылком она опирается на сидящего на краю саркофага каменного орла. Скульптор Аньо-ло ди Вентура (активен в 1311-1349 гг.) в памятнике епископу Гвидо Тарлати (1327-1330 гг., Собор, Ареццо) решил схожую проблему, повернув лежащую фигуру на вертикально закреплённой в длину прямоугольной плите к зрителю так, словно он смотрит на неё сверху. При этом остальные фигуры изображены в рост, без нарушения перспективы. Они значительно меньше усопшего, подчеркивая значение его личности и его деятельности. (Илл.3)

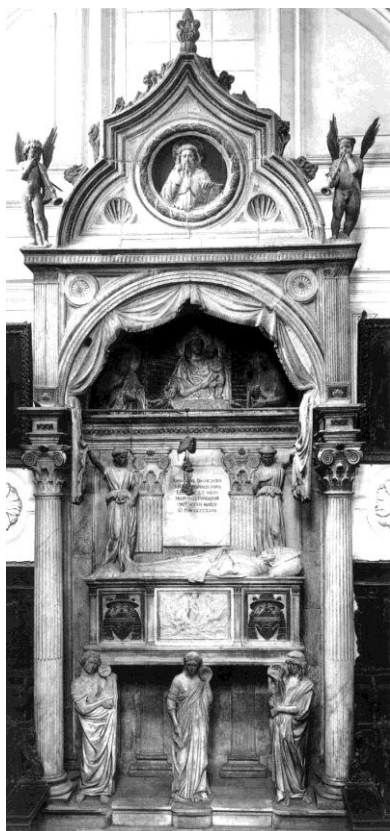
В других случаях скульптуру почившего просто укрупняли, как мы видим на примере монумента правителя Милана Адзоне (Аццоне) Висконти (1302 – 1339) в церкви Сан Готтардо в Милане.



4. Монумент Адзоне Висконти, правителя Милана. 1442-1444. Сан Готтардо, Милан.

Изготовленный примерно в 1442-1444 гг., памятник представляет собой саркофаг, вознесённый высоко над полом с помощью двух колонн, покрытых растительным узором и двух кронштейнов. В пространство между кронштейнами помещён герб Висконти. Саркофаг украшен изображением св. Амброджо, покровителя Милана, в епископской тиаре и со знаменем в руке. Два юных ангела благоговейно возлагают на него мантию, под покровом которой укрываются две сидящих на тронах фигуры, одна со скипетром, а другая – с державой, которые, возможно, изображают дядей-наследников умершего правителя. Более крупные коленопреклонённые фигуры с дарами и украшенными гербами щитами олицетворяют города, покорённые Адзоне. За

их спинами возвышаются святые – покровители этих городов. Сам Адзоне представлен лежащим головой на подушке со сложенными на груди руками. В пропорциях его худощавой, вытянутой фигуры бросаются в глаза черты, присущие готической скульптуре. Правителя окружают четыре меньших по размеру скульптуры, вероятно, ангелов, хотя и без крыльев. Двое из них приподнимают покрывало, чтобы явить фигуру умершего зрителям, третий, раскинув руки, наклоняется к лицу Адзоне, а четвёртый выражает горестное удивление.



5. Микелоццо, Донателло.
Монумент кардинала
Райнальдо Бранкаччи.
Сант'Анжело а Нило,
Неаполь.

В Ломбардии в период Раннего Возрождения саркофаг часто подпирался двумя высокими, покрытыми искусной резьбой, колоннами. В Венеции и центральной Италии он опирался на два или более широких, выступающих из стены и также покрытых узорами кронштейна. Как в Ломбардии, на севере, так и на юге, в Неаполе, встречался вариант, когда саркофаг выглядел как внушительная платформа, опирающаяся на два ряда колонн средней высоты. В некоторых случаях эти колонны превращались в фигуры. Сверху сооружение увенчивалось сенью в виде крыши или балдахина. Выдающимся памятником подобного рода является монумент кардинала Райнальдо Бранкаччи (церковь Сант'Анжело а Нило, Неаполь), выполненный скульпторами Микелоццо (1396 – 1472) и Донателло (1386 – 1466) с привлечением помощников. Изготовленный в Пизе из каррарского мрамора, он был доставлен в Неаполь в 1426-1428 гг., став первой полностью ренессансной работой в этом уголке Италии. (Илл.5)

Бранкаччи умер 27 марта 1427 г., однако из сохранившихся документов известно, что к этому времени четверть работ по изготовлению монумента была уже закончена. Это обстоятельство наводит исследователей на мысль о том, что кардинал заказал его ещё при своей жизни. Предполагается, что заказчиком выступил Козимо Медичи, поскольку именно его кардинал назначил исполнителем своей последней воли, изложенной в завещании. Оба политика были причастны к окружению антипапы Иоанна XXIII, памятник которому тогда изготавливали скульпторы Микелоццо и Донателло. Вероятно, тогда и возникла мысль параллельно заказать им ещё один монумент [10].

Общая композиция надгробного монумента кардинала Бранкаччи, предложенная скульптором Микелоццо, воспроизводит схему саркофага, углубленного в нишу, создаваемую полукруглой аркой с пологом. Подобранный в складки нависающий балдахин с двумя фигурами, раздвигающими его, чтобы явить зрителю статую умершего, ещё является пережитком традиций поздней готической скульптуры. Однако в монументе уже используются элементы античного искусства: арка поддерживается двумя коринфскими колоннами, над которыми возвышается пара пилястр. При этом само оформление арки полностью соответствует традициям итальянского Ренессанса. Задняя стена ниши украшена изображением Богородицы с младенцем и двух святых, Микеле и Иоанна Евангелиста, на фоне небесного света. Боковая стенка саркофага содержит гербы Бранкаччи и изображение Богородицы, возносимой на небеса. Богородица представлена как пожилая женщина, сидящая на табурете. Прижав руки к подбородку, она с замиранием духа и горячей молитвой следит действиями ангелов, занятых её подъёмом сквозь толщу движущихся воздушных масс. Вибрация и сопротивление воздуха передаётся трепетом одежд ангелов и их изогнутыми в усилии позами. Как указывает Ф. Джаннини, подчеркивание возраста Богородицы должно было олицетворять точку зрения о том, что она была вознесена не только душой, но и телом.

Саркофаг кардинала Бранкаччи поддерживается невысокими колоннами, выполненными в виде трёх женских фигур, олицетворяющих добродетели. Позы двух крайних из них, по мнению исследователей, могут восходить к античным источникам: изображению Ифигении на мраморном алтаре 1 в.н.э. или статуе пленной германской женщины 2 в.н.э.[10].

В то время как мотив превращения подпирающих саркофаг колонн в кариатиды, символизирующие добродетели, со временем становится общим местом, оригинальное решение данной проблемы представил скульптор Антонио Бабоччо ди Пиперно (1351 – 1435) в монументе, возведённом в память Людовико Альдомориско, адмирала Неаполитанского королевства. Памятник расположен между двумя часовнями по правой стороне базилики Сан Лоренцо в Неаполе. Мраморный монумент создан по схеме, традиционно принятой в Неаполитанском королевстве: платформа с саркофагом и скульптурой умершего адмирала поднята над полом на колоннах. Сверху саркофаг защищён сенью с балдахином, раздвигаемым ангелами. Фигуры ангелов одновременно играют роль колонн, подпирая головами углы массивной сени. Оригинальность композиционного решения памятника состоит в уважении, выраженном сыновьями умершего, которые пожелали превратить колонны, поддерживающие саркофаг, в собственные изображения в военном вооружении.

В период Высокого и Позднего Возрождения, когда обычай громить захоронения исчез, повсеместно стали возводиться сложные пристенные или углубленные в стенные ниши монументы. Они представляли собой целые архитектурно - скульптурные ансамбли, состоящие из платформы с саркофагом со статуей усопшего, и триумфальной арки, украшенной скульптурой.

Переходной формой от надгробия, прикрепленного высоко на стене, к подобным монументам, можно назвать надгробие венецианского дожа Никколо Трона работы венецианского скульптора Антонио Риццо (ок. 1430 – ок.1499). Трон, в годы своего правления (1471-1473), провел закон, значительно сокращавший жалование как его самого, так и наиболее высокооплачиваемых чиновников: «Морским чиновникам жалование сократили наполовину, сухопутным – на две трети. Для тех, кто не служил в правительстве, налог на роскошь увеличили на 20 процентов» [4, с. 459]. Благодаря этим мерам Венецианская республика смогла найти средства для войны с турками



6. Антонио Риццо. Монумент дожа Антонио Трона. Санта Мария Глорियोза деи Фрари, Венеция.

для наполнения истощенной казны и одержать ряд побед. За свои заслуги дож был почтен грандиозным монументом, высота которого достигает 15 метров и включает 22 статуи. Композиционно памятник представляет собой ограниченную двумя колоннами нишу, увенчанную аркой. (Илл.6)

Стоящий на низкой платформе монумент горизонтально делится на четыре смысловые части. Внутри этих частей выделены ниши для статуй и плоские поверхности. Боковые колонны также включают в себя по три ниши для скульптур. Саркофаг со статуей умершего традиционно поднят высоко над полом. При этом композиция надгробного памятника содержит ещё одно изображение Никколо Трона. Расположенное в самом нижнем ряду, оно представляет собой редкую для эпохи Возрождения стату

почившего в полный рост, вполне отвечающую описанию его внешности: «Человек громадного роста, с грубыми чертами лица, заика, он добился больших успехов в качестве родосского купца. В память о любимом сыне, погибшем в Негропонте, он носил длинную бороду, немодную в то время» [4, с. 459]. Слева от дожа расположена статуя Веры, а справа – Милосердия. Во втором ряду расположены два воина, держащие гербы Трона, два барель-

ефа и доска с памятной надписью. Третья часть памятника включает в себя саркофаг, украшенный статуями Благоразумия, Мудрости и Стойкости, а по бокам – Песни и Гармонии. В четвертой части расположены семь статуй, олицетворяющих аллегии. Все это венчает большая круглая арка, внутри которой находится статуя воскресшего Христа, а по бокам представлена сцена Благовещенья. Завершает композицию расположенная в самой высокой точке статуя Бога-Отца. В монументе, созданном из белого и цветного мрамора, заметно влияние античной архитектуры и скульптуры. При этом часть его поверхности обильно украшена орнаментом, а в декорировании использовано большое количество позолоты [13, р.333].

Еще более ярко античные традиции выражены в надгробном ансамбле дожа Андреа Вендрамина (1476 – 1478), созданном Туллио Ломбардо (1460 – 1532) (1480, 1495, Базилика Петра и Павла, Венеция). Формы и пропорции памятника повторяют формы и пропорции классической триумфальной арки. В композицию памятника включен традиционный набор персонажей и сюжетов: Благовещенье, предстояние умершего с сыном перед Девой Марией и младенцем в сопровождении заступников – св. Андрея и Теодоро, скульптуры воинов и аллегии добродетелей. При этом рядом с христианскими персонажами находятся рельефы с мифологическими мотивами. Монумент отличаются меньшая пестрота декора, свойственная классической скульптуре простота и просветленная ясность [8, р.145].

Классическая строгость и минимальность деталей отличает памятник Сфорцино Сфорца, выполненный Джан Франческо (1489 – 1563) и Марко (ок. 1504 – ок. 1574) д'Аграта (1528 – 1536, Санта Мария Стекката, Парма).



7. Джан Франческо и Марко д'Аграта.

Надгробие Сфорцино Сфорца.
Санта Мария Стекката,
Парма

(Илл.7) Поднятый на платформу саркофаг углублен в стенную нишу, оформленную в виде античной триумфальной арки. Сфорцино Сфорца, родственник свергнутых миланских герцогов, удалился вслед за последними представителями династии в Германию и получил боевой опыт в войсках императора. Когда власть Сфорца была восстановлена, он исполнял дипломатическую и военную службу при дворе последних герцогов, Массимилиано (1498 – 1512) и Франческо (1495 – 1535), исполнял обязанности губернатора Понтремоли. Сфорцино Сфорца умер в возрасте 40 лет в 1526 г., завещав своё имущество герцогу Франческо II Сфорца.

Сфорцино Сфорца возлежит на своём саркофаге в позе спящего, опустив голову на античный боевой шлем, опирающийся на книгу. Он одет как римский воин. Очертаниям фигуры и лица воина придана строгая красота античной статуи. Отсутствуют любые намёки на христианские символы.

Общая композиция надгробного монумента включает минимум украшений: крупные цветочные розетки внутри арки, минимум завитков на коринфских колоннах, крупные листья по углам саркофага. Глубина придаётся контрастным использованием белого и красного мрамора [17, р.209-213].

Изготовление надгробного памятника занимало от двух до двадцати лет. Скорость изготовления зависела от сложности монумента, возможности быстро достать необходимые материалы и платёжеспособности заказчика. Наиболее богатые заказчики прибегали для оформления монументов к использованию разноцветного мрамора и дорогих пород камня, бронзы, позолоты. Те, кто не мог позволить себе редкие породы камня, просили мастеров оживить однотонную поверхность камня цветными красками. Поклонники античности предпочитали просто белый мрамор.

Редкую технику мозаики использовал в оформлении монумента кардинала Гонсало Гарсии Гудьеля (1238/39 – 1299) римский скульптор Джованни ди Косма. Кардинал Гудьель, архиепископ Толедо и примас Испании, занимал должность канцлера кастильской короны при короле Санчо IV. Однако после смерти короля влияние Гудьеля стало падать. Свой жизненный путь он закончил при дворе римского папы Бонифация VIII (1294-1303) в качестве кардинала-епископа Альбано [12, р. 471]. Памятник кардиналу Гудьелю помещён в нишу, отделанную цветным камнем с разводами. Он представляет собой мраморную платформу, на которой находится саркофаг в виде ложа с портретной статуей умершего в полном кардинальском облачении. В головах и в ногах фигуры стоят два ангела, поддерживающие занавес, составляющий как бы спинку ложа. Над монументом простирается готическая стрельчатая арка, опирающаяся на вытянутые колонки, украшенные элементами готической архитектуры. Арка и нижняя часть ложа украшены гербами кардинала. В глубине арки расположено мозаичное изображение Богоматери с младенцем и апостолами Петром и Павлом, к ногам которых припадает умерший кардинал, попав на небеса. Золотой фон, означающий райский свет, придаёт мозаике таинственность. Она похожа на небесное видение, случайно ставшее доступным простым смертным.

Мотив предстояния умершего перед Богоматерью использовал и скульптор Туллио Ломбардо (ок. 1460 – 1532) в монументе венецианского дожа Джованни Мочениго (1480-е гг., Базилика св. Иоанна и Павла, Венеция).

Сцена, выполненная из каррарского белого мрамора, вписана в полукруглую арку. В соответствии с изменившимися представлениями своих современников о красоте к концу XV в., он придает фигурам пропорции и облик, приближающие их к античным статуям. (Илл.8,9)

Редкую технику майолики применил в оформлении монумента епископа

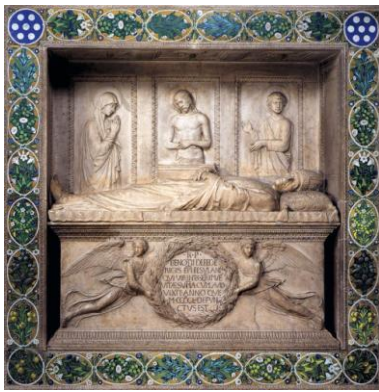


8. Джованни ди Косма.
Монумент Гонсало Гарсии Гуделья.1299/1303.
Санта Мария Маджоре, Рим.



9. Туллио Ломбардо.
Монумент дожа Джованни Мочениго.1480-е гг.
Базилика св. Иоанна и Павла, Венеция (фрагмент).

10. Лука дела Роббиа
Монумент епископа
Беноццо Федериги.1453.
Санта Тринита, Флоренция.



Лука дела Роббиа (1399/1400 – 1482) (1453, Санта Тринита, Флоренция). Классическую схему саркофага с фигурой умершего в епископском одеянии и изображениями Богоматери и св. Иоанна Крестителя, молящими Христа о милосердии по отношению к почившему, он оживил рамой из обожжённой и покрытой разноцветной глазурью глины. Рисунок рамы представляет собой цепь овалов с вписанными в них букетами цветов и плодов, выполненных с преобладанием зелёных, голубых, белых и жёлтых оттенков, что символизирует сад, то есть рай.

Люди среднего достатка и небогатые аристократы заказывали не объёмный многофигурный монумент, а резную плиту из недорогого мягкого камня, которая истиралась от времени и постепенно разрушалась. Женщины редко удаивались целого монумента. Чаще их захоронения ограничивались плитой.

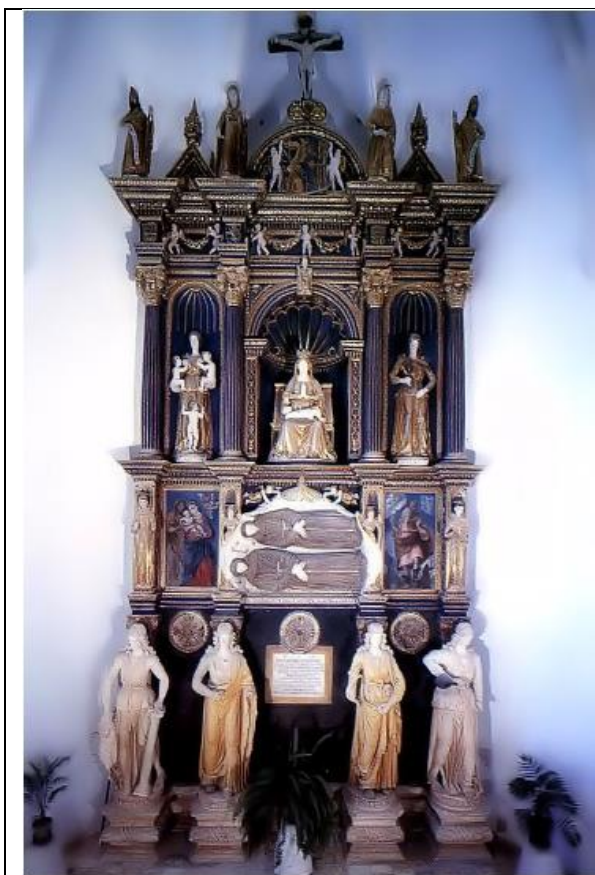
Для передачи портретного сходства надгробной статуи с умершим, с последнего снимали гипсовую маску. Скульптор, стремясь сохранить характерные черты лица, облагораживал их, сохраняя при этом глаза закрытыми или полуоткрытыми и опущенными вниз, если родственники хотели заказать бюст. Примером может послужить бюст умершей в родах Баттисты Сфорца, жены правителя Урбино Федерико да Монтефельтро, созданный Франческо Лаураной (1474 г., музей Барджелло, Флоренция). Существовали и живописные посмертные изображения, которые по той же причине имеют опущенные глаза. В случае, если на изображении присутствовал умерший и ещё здравствующий родственник, их взгляды направлялись в разные стороны так, чтобы они не пересекались.

Часто в погребальных памятниках использовались бережные или аллегорические фигуры, различные символы. Они несли дополнительную информацию об умершем, отражали чувства и чаяния его ближайшего окружения.

Богатством христианских образов отличается раскрашенный мраморный монумент командующего венецианскими войсками Якопо Кавалли (ум. 1384) Паоло ди Якобелло далле Масенье (базилика св. Иоанна и Павла, Венеция). Его украшают «выполненные в рельефе фигуры четырех евангелистов и двух святых, а на выдающихся вперед кронштейнах раньше стояли статуи Веры, Надежды и Милосердия, которые ныне утрачены, но видны на рисунке Дзанотто. В надгробии поражает изобилие деталей; скульптор, видимо, гордился этой работой и поместил свое имя под эпитафией: «Сия скульптура высечена из камня, / Изваял ее венецианец по имени Поло, / Сын Якомеля-камнереза» [5, С.321].

Интересен памятник Джулио Антонио Аквавива (1456-1481) и его жены Катерины дель Бальцо Орсини (церковь Санта Мария делл'Изола, Конверсано, Апулия), выполненный скульптором Нуццо Барбо (1484-1524) из Галатины. Памятник был заказан Андреа Маттео Аквавива Арагонским (1481-1528) в память своих родителей в 1523 г., а закончен в 1524 г.

Каменный монумент, раскрашенный цветными красками, разделён на три горизонтальных части. Колонны, на которые он должен был опираться, скульптор превратил в четыре статуи добродетелей (Силы, Умеренности, Благоразумия и Справедливости). Все эти добродетели должны были подчеркнуть качества умершего, обеспечившие ему воинскую славу. Приблизжённый к королю Фердинанду I (1423—1494) Неаполитанскому, Джулио Антонио участвовал во многих военных экспедициях на территории всей Италии. В 1480 г. он был отправлен с войсками, чтобы отбить у турок захваченный ими город Отранто. Аквавива погиб, преследуя врагов, совершавших



11. Нуццо Барбо/
Памятник Джулио Антонио Аквавива и
его жены Катерины дель Бальцо Орсини.
1523 – 1524. Санта Мария делл' Изола,
Конверсано, Апулия.

набег в районе Сан-Мария-делла-Серра в феврале 1481 года. Его голова в качестве трофея была доставлена в Константинополь, а тело захоронено на родине.

В средней части памятника расположены две плоскостные фигуры Джулио Антонио и его жены в францисканских рясах, подчеркивающие благоволение семьи погибшего к этому монашескому ордену. По обе стороны от них находятся статуи святых покровителей – св. Франциска Ассизского и св. Антония Падуанского.

В верхней части, представляющей собой триумфальную арку с тремя нишами, ограниченными коринфскими колоннами, размещены статуи Богоматери с младенцем на троне и две аллегорические фигуры – Милосердия в окружении детей и Ве-

ры.

Фриз, лежащий на колоннах, несет мотив путти с цветочными гирляндами. Посередине него возвышается люнета с гербами почивших супругов, увенчанная распятием. По краям карниза расположены фигуры пророков Исаяи и Захарии, св. Марии Магдалины и св. Иоанна Евангелиста. По бокам хора стоят две фигуры – заказчика памятника Андреа Маттео и его жены Катерины делла Ратта. (Илл. 11)

Как видим, монумент Джулио Антонио Аквавивы и его супруги, с одной стороны, нагружен большим количеством изображений священных персонажей, которые должны были обеспечить заступничество за супругов перед Богом. С другой стороны, аллегорические фигуры выражают те качества, которые считались ценными для хорошего христианина и наличие которых заказчик хотел подчеркнуть (вера, милосердие, сила, справедливость, умеренность, благоразумие). В то же время памятник показывает внутренние семейные связи и отношения, которые объединяли этих людей при жизни и которые оставшиеся в живых хотели сохранить после смерти.

Сочетание античных и христианских символов мы видим на саркофаге уже упоминавшейся Иларии дель Каррето. На длинных сторонах саркофага изображены пять крылатых ангелов, поддерживающих гирлянды из цветов и фруктов. Этот классический орнамент, по мнению Э. Пепе, скульптор Якопо дела Кверча видел на римских саркофагах в Пизе. На коротких сторонах мы видим изображение креста, образованного листьями аканта, и герб женщины, увенчанный листьями и цветами. «Эта связь между языческим элементом длинных сторон и христианским элементом коротких сторон – идеальное синтетическое достижение Ренессанса. Следует отметить, что обилие цветов и фруктов указывает на рай (что этимологически означает "сад"), в то время как акант в средневековой символике намекает на воскресение», – отмечает Э. Пепе [15].

Под ногами Иларии высечена собака, вопросительно и с беспокойством смотрящая на свою хозяйку. Живые эмоции, отражённые на морде животного, наводят исследователей на мысль, что оно является не только сим-

волом верности, но и было когда-то реальным любимцем жены правителя Лукки. (Илл.12)



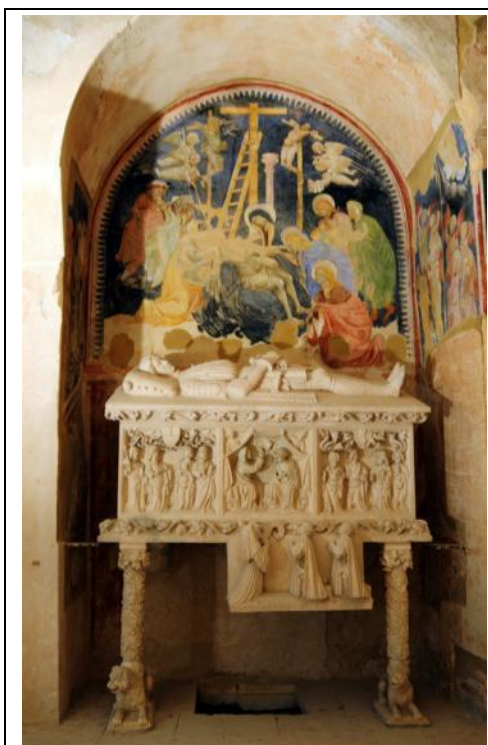
12. Якопо дела Кверча.
Изображение собаки с надгробия Иларии дель Каррето.
Собор Лукки

Собака как символ верности встречается не только на надгробиях женщин, но и мужчин-воинов (памятник Николо Спеччале работы Андреа Гварди, 1445, Сиракузы, городской музей; памятник Якопо Кавалли работы Паоло ди Якобелло далле Масенье, базилика св. Иоанна и Павла, Венеция).

Символом храбрости считались львы. На фигуры львов опираются покрытые витым растительным рисунком колонны расположенного в нише саркофага

молодого воина Рестайно Кальдора-Кантельмо, графа Пополи, работы Гуальтьеро д'Алеманья (1412, капелла Кальдора, Санто Spirito ал Морроне, Сульмона). Боковая стена саркофага украшена сценой коронации Девы Марии и группами апостолов и святых. На стене ниши красками написана фреска с сюжетом снятия с креста.

Обычно заказчиками надгробных памятников являлись мужчины, поскольку женщины, как правило, не обладали достаточной финансовой независимостью. Они могли выступать заказчиками памятников как душеприказчики или действовать с разрешения мужа. Немногие надгробия, известные



13. Гуальтьеро д'Алеманья. Рестаино Кальдора-Кантельмо Санто Спирито ал Морроне, Сульмо-на

нам как заказанные женщинами, позволяют проникнуть в их чувства и мысли.

Уже упомянутый памятник Рестаино Кальдора-Кантельмо был заказан его матерью, мадонной Ритой Кальдоре. Свою привязанность к сыну она выразила, попросив мастера вырезать на боковой стенке саркофага полочку, на которой расположены в молитвенных позах небольшие скульптуры её самой и двух братьев умершего (Илл.13)[6, р.110].

Выполняя последнюю волю мужа, Стефано Сатри, изложенную в завещании, составленном в 1482 г., заказала надгробие для всей семьи Магдалена дельи Арлотти. Впоследствии оно было установлено в церкви Сант'Омобано, реконструированной на деньги, пожертвованные её супругом. Надгробие отличается небольшим размером и простотой композиции. Платформа, на которую оно опирается, содержит изображение герба Сатри, включающего в себя три окружности, перекадину и два меча. Оно фланкировано гирляндами из цветов и фруктов, над которыми находятся два изображения херувимов между рогами изобилия. Центральная часть ограничена небольшими плоскими колоннами, покрытыми орнаментом, с головами серафимов, фруктов и изображениями гербов супругов. Антаблемент украшен головами херувимов.



13. Надгробие Стефано Сатри, его супруги Магдалены дельи Арлотти и их сына. 1480-е гг. Сант'Омобано, Рим

Портрет семьи вписан в люнету. Стефано Сатри одет в римскую тогу и шапочку. Он держит супругу за руку. Голову Магдалены покрывает покрывало, поскольку она была вдовой. Супруги смотрят в разные стороны, так как на момент изготовления надгробия жена была ещё жива. Посередине

Портрет семьи вписан в люнету. Стефано Сатри одет в римскую тогу и шапочку. Он держит супругу за руку. Голову Магдалены покрывает покрывало, поскольку она была вдовой. Супруги смотрят в разные стороны, так как на момент изготовления надгробия жена была ещё жива. Посередине

находится изображение их единственного сына, положившего руки на плечи родителей.

Интересно, что, используя для заказа надгробия деньги супруга, Маддалена сама выбрала за основу композиции семейного портрета древнеримский рельеф, где семья также демонстрирует ценности любви и верности. Благодаря этому, по мнению Анны Кавалларо, заказчица смогла донести до потомков важное послание о союзе трёх людей, которых смерть сначала разделила, а потом снова соединила [7] (Илл.13).

Неравенство положения женщин и мужчин в обществе выражалось в том, что до нас дошло значительно меньше имеющих художественную ценность женских надгробий, чем мужских. Женщины значительно реже удостоивались целых монументов. Чаще места их упокоения отмечались плитами из недорогого камня. Женщины могли иметь отдельное захоронение в группе захоронений членов своей семьи или общее надгробие с супругом. Анна Кавалларо, изучавшая римские женские надгробия середины XV – начала XVI вв. отмечает стремление женщин быть похороненными в кругу родственниц. Она полагает, что в этом отражается свойственная римским женщинам общественная практика, значительную роль в которой играли «святые дома», где они встречались, чтобы вести жизнь вдов или незамужних женщин в связи с разными жизненными обстоятельствами. Их одежда, когда они достигали зрелого возраста, или становились вдовами, была монашеской.

Признаками принадлежности к таким обществам являются изображённые на надгробиях четки, молитвенники, подсвечники, плети. Примером гробницы такого рода является монумент Костанцы Амманнати Пикколомини, заказанной её сыном Якопо, как полагают, мастеру Андреа Бреньо и его мастерской. (Илл.14)

Монумент, сделанный в виде античного портика, горизонтально делится на две части. В центральной части изображён вход в скинию, охраняемый двумя ангелами. Сверху два ангела держат дарохранительницу с гостией, а над ними парит возносящийся Христос. По бокам в нишах стоят фигуры святого Августина в епископской одежде и святой Моники в монашеской. В нижней части изображена

14. Андреа Бреньо и его мастерская.
Монумент Костанцы Амманнати Пикколомини.
Монастырь св. Августина, Рим



погребальная камера. Умершая лежит на ложе, укрытом простынёй. Верхняя часть её тела дана в профиль, а нижняя – в фас. На женщине надета монашеская одежда, потому что она была вдовой, а на голове – вуаль. В скрещенных на груди руках она держит чётки. Выражая привязанность, сын Костанцы при жизни заказал себе надгробие, которое должно было занимать зеркальную позицию по отношению к гробнице матери в хоре августинской церкви [7].

Ещё меньшую группу, чем надгробия женщин, представляют собой сохранившиеся надгробия детей и лиц юношеского возраста. Эпоха Возрождения в области портрета, несмотря на многочисленные изображения младенца Христа и путти, была равнодушна к детям. Она проявляла внимание к человеку, начиная с юношеского возраста. Детей рождалось много, и умирали они часто, а потому интерес к ним возникал тогда, когда они уже могли представлять семью и её интересы. Большинство портретов совсем молодых людей, созданных в XIV – XV вв., заказывались для заочного знакомства при заключении брачных союзов. Лишь к концу XV – XVI вв. начинает возникать осознание уникальности и неповторимости каждого конкретного ребёнка, независимо от возраста.

Памятники детям, умершим в юношеском возрасте, заказывали родители. Для нас они интересны не только с художественной точки зрения, но и как свидетели, повествующие о чувствах людей прошлого и способах выражать эти чувства.

Одним из самых знаменитых монументов, возведённых любящим отцом для своего ребёнка, является надгробие Медеи Коллеони, младшей дочери знаменитого кондотьера Бартоломео Коллеони (1400 – 1475), умершей 6 марта 1470 г. в возрасте 15 лет от воспаления лёгких. Надгробие для неё было заказано ломбардскому мастеру Джованни Антонио Амадео (1447 – 1522). Первоначально монумент должен был стоять в церкви монастыря Базелла, построенной Коллеони, в Урньяно. Мастер выполнял заказ четыре года и закончил его в 1475 году. В 1842 г. гробница была перенесена в капеллу Коллеони, в Бергамо, где Медея покоится рядом со своим отцом. При вскрытии захоронения рядом с останками девушки была найдена небольшая забальзамированная птичка, вероятно, домашний щегол, который умер вскоре после смерти хозяйки. По-видимому, родственники Медеи, склонные, как все люди, потерявшие дорогого человека, видеть в этом нечто особенное, сочли, что птичка не пережила горя утраты хозяйки, и почтили её верность таким трогательным образом.

Монумент Медеи композиционно не отличается от монументов взрослых людей. Она лежит на крышке своего саркофага, опираясь головой

на подушку и скрестив руки на животе. Отличие состоит в подаче сковавшего её смертного сна. В раннее и высокое Возрождение лицам совсем молодых умерших придавались черты погруженности в счастливый заколдованный сон, который вот-вот прервётся, вернув их к жизни. С волосами, убранными в замысловатую и разукрашенную жемчугом прическу, в покрытом богатыми узорами платье, вероятно бархатном, с лёгкой улыбкой на устах Медея напоминает спящую красавицу.

На боковой стенке её саркофага изображена сцена воскресения Христа. Его ножки в виде крылатых херувимов создают впечатление парения ввысь, словно вознося девушку на небеса.

Заднюю стенку монумента составляет надпись, сообщающая имя умершей, имя её отца и дату смерти. Над надписью расположено изображение Богородицы с младенцем в окружении святых Екатерины Александрийской с символом своего мученичества – колесом и Екатерины Сиенской с сияющим сердцем, намекающим на обмен сердцами между нею и Христом. Екатерина Александрийская, вступившая в мистический брак с Христом, считалась покровительницей молодых девушек.



15. Джованни Антонио Амадео. Монумент Медеи Коллеони (фрагмент).
Капелла Коллеони, Бергамо.

Композиция монумента для взрослых и та же погруженность в заколдованный сон свойственны надгробию Антонио Спечiale работы Доменико Гаджини, 1463 – 1470 (церковь Сан Франческо, Палермо). Памятник был заказан претором Палермо Пьетро Спечiale в память о единственном сыне, умершем в юности накануне свадьбы [2, с.55]. Первоначально монумент имел арку, встроенную в нишу, но в наши дни от него сохранилась лишь крышка саркофага с лежащей на ней фигурой. Антонио Спечiale представлен в рыцарских доспехах, с мечом, на рукояти которого покоятся его скрещенные руки. Лицо его, обрамлённое модной прической, обладает уникальным для скульптуры свойством: с разных точек зрения при различном освещении.

щении оно отражает совершенно отличные друг от друга оттенки чувств. Если смотреть, стоя в ногах, мы увидим, что на нем написано состояние спокойного счастливого сна. При взгляде в фас мы увидим лицо человека, только что освободившегося от предсмертных страданий. При взгляде на лицо в три четверти, мы отметим, что оно несет выражение кроткой и светлой печали. В ногах Антонио высечены две небольшие собаки. Их количество указывает, что они могут служить не только символом верности, но и портретами домашних любимцев. (Илл.16)



16. Доменико Гаджини. Надгробие Антонио Специале. церковь Сан Франческо, Палермо.

Следует отметить, что среди итальянских надгробий эпохи Возрождения есть ещё одна скульптура, чьё лицо меняет выражение в зависимости от точки, с которой её рассматривает зритель, и игры света. Это надгробие Гвидарелло Гвидарелли (1525 г., галерея Академии, Равенна), заказанное его женой Бенедеттой дель Сале и первоначально находившееся в часовне Сан Либертио в Равенне. На сегодняшний момент от монумента осталась лишь крышка саркофага с фигурой рыцаря в латах и шлеме с поднятым забралом. Гвидарелло Гвидарелли был соратником Цезаря Борджа и участвовал вместе с ним в осаде Фаэнцы. В перерывах между приступами Цезарь и его приближённые предавались увеселениям в ближайшей округе. Гвидарелло Гвидарелли, находившийся в расцвете сил и жизненных успехов, погиб, получив смертельную рану в результате неожиданной ссоры.

Изготовивший скульптуру мастер Туллио Ломбардо (1460-1532) достиг такого искусства, что с разных точек зрения лицо Гвидарелло передает множество оттенков чувств: от предсмертных мук и печали внезапного расставания с миром до спокойного умиротворения. Это необычное качество из века в век производило сильнейшее впечатление на зрителей, особенно женского пола, и даже породило странное поверье: женщина, которая поцелует Гвидарелло в губы, обязательно счастливо выйдет замуж или дожждётся потомства.

Спокойный сон, отличавший надгробные скульптуры начала и расцвета эпохи Возрождения, по мере развенчания христианской идеи к концу эпохи, превращается сначала в тяжёлый, беспробудный сон, а затем в констатацию безвозвратной смерти человека. Примеры этому мы можем увидеть хотя бы в других работах того же Туллио Ломбардо и его брата Антонио (1458-1516) (монумент Якопо Пезаро, Санта Мария Глорियोза деи Фрари, Венеция; надгробие кардинала Джованни Баттисты Дзена, 1506 – 1521 гг., Базилика Сан Марко, Венеция).



17. Монумент Джованни Евангелиста Аквавива. 1490-е гг. Санта-Мария-ла-Нова-ди-Челлина Аттаназियो

В церкви коммуны Санта-Мария-ла-Новад-Челлина Аттаназियो находится погребальный памятник, посвященный Джованни Евангелиста Аквавива, умершему в возрасте 14 лет в 1496 году (Илл.17) [11]. На первый взгляд, мы имеем дело с монументом в нише, созданным в общепринятых традициях: саркофаг со статуей умершего поднят над полом на высокой платформе, только триумфальная арка заменена античным портиком, опирающимся на коринфские колонны. Античный декор памятника минимален и строг. У подножия саркофага стоят, полуотвернув от зрителя гербы семьи, словно ставшие вдруг ненужными вещи, два пригорюнившихся ангела. Заднюю стенку украшает сцена распятия Христа. Рядом с распятием стоят две фигуры, кажущиеся особенно одинокими и покинутыми на белом, почти пустом фоне. И хотя к ним сверху спускаются два ангела, это ничего не меняет в осознании того, что Христос на кресте умер. Ничто в памятнике, включая скованную фигуру умершего, не напоминает о надежде на воскресение. Может быть, впервые в итальянском искусстве с такой простотой и силой неизвестный мастер выразил идею о невозполнимой утрате, необратимости смерти и тщете всех земных упований.

Наиболее известным монументом, выражающим материнское отчаяние по поводу смерти полуторагодовалого ребёнка, является надгробный памятник, заказанный для себя и дочери Марией Перейрой Кампонески. Мария Перейра была женой Пьетро Лалле Кампонески, графа Монторио, синьора Аквилы. С середины 1480-х гг. Аквила находилась в центре конфликта с неаполитанским королевским двором, в результате которого её синьоры оказались в заточении в столице королевства. Восстание в городе, произошедшее в 1485 г., а также опасность его перехода под власть римского папы вынудили неаполитанские власти позволить супругам Кампонески вернуться в свои владения [14]. Где-то посреди этих волнений Мария Перейра и потеряла младшую дочь Беатриче. Хотя у неё были другие дети, дожившие до взрослого возраста, всё горе женщины сосредоточилось на утраченном ребёнке. Монумент представляет собой гробницу классической формы в нише. Саркофаг поднят над полом на платформе с двумя прямоугольными пилястрами, украшенными гербами, которые имеют продолжение в пилястрах полукруглой арки с нишами для скульптур. В качестве своих небесных заступников, помещённых в ниши, заказчица выбрала св. Иоанна Крестителя, св. Франциска, св. Лючию и св. Екатерину. Снаружи арка украшена букетами, состоящими из цветов и фруктов, а внутри – цветочными розетками. Задняя стена выкрашена в красный цвет и пересекается лишь горизонтальным фризом самого простого рисунка, составляющим уравнивающую параллель верхней линии платформы.

Саркофаг матери, опирающийся на львиные лапы, покрыт изображениями цветов, птиц, гирлянд и крылатыми головками херувимов. Все вместе эти символические изображения олицетворяют понятие «сад», то есть рай. Поскольку памятник был начат на деньги супруга при его жизни, а закончен после его смерти, случившейся в 1490 г., голова статуи Марии, устало откинута на подушки, покрыта вдовьим покрывалом. В руках её зажат молитвенник. Статуя ребёнка, выполненная с большой долей нежности, помещена в некое подобие детской кроватки под саркофагом матери. В то время как Беатриче придана улыбка, олицетворяющая счастливый детский сон, улыбка матери больше говорит о том, что её страдания на земле окончились. Монумент Марии Перейры Кампонески является одной из лучших работ в творчестве Сильвестро делл' Аквила (активен в 1471 – 1504 гг.) (Илл.18)[16, р. 46-47].



18. Сильвестро делл' Аквила.
Монумент Марии Перейры Кампонески и её дочери Беатриче.
Сан Бернардино, Аквила. 1490-е гг.

В заключение обзора детских надгробий хочется обратить внимание на настенную плиту сестёр Беатриче и Лавинии Понцетти, умерших от чумы в возрасте 6 и 8 лет в 1505 г. (Санта Мария дела Паче, Рим). Памятник был сделан по заказу их дяди, декана апостольской палаты Фернандо Понцетти. Анна Калвалларо отмечает, что это «памятник редкой важности и торжественности для мира детей». Плоскость плиты украшена маленьким путти, стоящим на вазе, красивыми цветами и фантастическими животными.



19. Надгробие Беатриче и Лавинии
Понцетти. После 1505 г.
Санта Мария делла Паче, Рим

Объемные портреты сестёр, выполненные в соответствии с типом бюста-портрета, взятого из римской погребальной скульптуры, смотрят на зрителя из круглых ниш. Памятник опирается на высокое основание с памятной надписью, в которой дядя, вспоминая о жизнерадостности и хорошем воспитании своих племянниц («жизнерадостному потомству, восхитавшему как Неаполь, так и Рим хорошим воспитанием»), выражает свою глубокую нежность («сокрывшимся душенькам с печалью поставил») [7].

Итальянская надгробная скульптура в эпоху Возрождения прошла длительный путь развития. До нашего времени дошли, в основном, захоронения знати, отмеченные высоким художественным исполнением. Ранее всего появились тип наземной гробницы-саркофага и тип саркофага, закреплён-

ного высоко на стене. Позже возникает монумент, состоящий из платформы или колонн, подпирающих саркофаг со статуей умершего, накрытый пологом. В период Высокого Возрождения полог превращается в триумфальную арку, а сам монумент – в архитектурно-скульптурный комплекс.

Грандиозные по богатству и убранству монументы принадлежали, в основном, высоким церковным иерархам и правителям. Женщины удостоивались монументов лишь в качестве любимых жён правителей. Чаще места их упокоения отмечались плитами. Захоронения детей, умерших в юности, оформлялись по образцу гробниц взрослых. Лишь в конце эпохи Возрождения искусство надгробной скульптуры обращается к образам маленьких детей.

Оформление надгробий дает нам возможность узнать о чаяниях и чувствах людей прошлого.

Список литературы

1. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Под ред. А.Г. Габричевского. – Т.2. – М.: Астрель, АСТ, 2001. – 735 с.

2. Гращенко В.Н. Антонелло де Мессина и его портреты. – М.: Искусство, 1981. – 87 с.

3. Махов А. Микеланджело. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 596 с.

4. Норвич Д. История Венецианской республики. – М.: АСТ, 2009. – 863 с.

5. Рёскин Д. Камни Венеции. – СПб: Азбука-классика, 2009. – 352 с.

6. Acquandria Reccho Giuseppe duca d' Notizie di Famiglie nobili della città di Napoli. - In Napoli. Presso Domenico Antonio e Nicols Parrino, MDCCXVII. – 487 p.

7. Cavallaro Anna. Un'indagine storico-artistica delle sepolture femminili nel Rinascimento romano. // *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 127-1 | 2015, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 04 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mefrm/2604> ; DOI : 10.4000/mefrm.2604

8. Kemp Martin. The Oxford History of Western Art. – Oxford University Press, 2000. – 564 p.

9. Coniglio Giuseppe. Aquaviva Giulio Antonio // *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 1* (1960).

Режим доступа: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-antonio-acquaviva_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-antonio-acquaviva_(Dizionario-Biografico))

10. Giannini Federico. Donatello e Michelozzo nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo: un brano di rinascimento toscano a Napoli // Finestre sull'Arte. - 06/2016. Rivista dell'arte antica e contemporanea.

Режим доступа: https://www.finestresullarte.info/527n_donatello-michelozzo-monumento-cardinale-brancaccio-napoli.php

11. Mancinelli Elisabetta. Il “guerriero Loricato” di Sant’Omero e i monumenti sepolcrali in Abruzzo. Режим доступа: <https://www.abruzzo24ore.tv/ms/Cultura-Spettacoli/11.htm>

12. Nez Salvador Mart H. Alfonso X, the Learned: A Biography / Studies in the History of Christian Traditions (Том 146). - BRILL, 2010. – 589 p.

13. Paoletti John T., Radke Gary M. Art in Renaissance Italy. Laurence King Publishing, 2005 – 576 p.

14. Partner Peter. Camponeschi, Pietro Lalle, conte di Montorio. // Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 17 (1974). Режим доступа: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camponeschi-pietro-lalle-conte-di-montorio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camponeschi-pietro-lalle-conte-di-montorio_(Dizionario-Biografico)/)

15. Pepe Emilio. Jacopo della Quercia: la tomba di Ilaria del Carretto. //TV Deily.it - 21 ottobre 2014. Режим доступа: <https://www.tvdaily.it/arte-cultura/arte-jacopo-quercia-tomba-ilaria-carretto.php>

15. Perkins Charles. Italian sculptors: being a history of sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. – London: Longmans, Green and Co, 1868. – 416 p.

16. Ratti Nicola. Della famiglia Sforza. Parte 1. – Roma: press oil Salomoni, 1794.- 419 p.

References

1. Vazari D. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayatelej i zodchikh. Pod. Red. A.G. Gabrichevskogo. – Т.2. – М.: Astrel', AST, 2001. – 735 s.

2. Grashhenkov V.N. Antonello de Messina i ego portrety. – М.: Iskusstvo, 1981-87 s.

3. Makhov A. Mikelandzhelo. – М.: Molodaya gvardiya, 2014. – 596 s.

4. Norvich D. Istoriya Venetsianskoj respubliki. –М.: AST, 2009. – 863 s.

5. Ryoskin D. Kamni Venetsii. – SPb: Azbuka-klassika, 2009. – 352 s.

6. Acquandia Reccho Giuseppe duca d' Notizie di Famiglie nobili della città di Napoli. - In Napoli. Presso Domenico Antonio e Nicols Parrino, MDCCXVII. – 487 p.

7. Cavallaro Anna. Un'indagine storico-artistica delle sepolture femminili nel Rinascimento romano. // Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge

[En ligne], 127-1 | 2015, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 04 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/mefrm/2604> ; DOI : 10.4000/mefrm.2604

8. Kemp Martin. *The Oxford History of Western Art*. – Oxford University Press, 2000. – 564 p.

9. Coniglio Giuseppe. Aquaviva Giulio Antonio // *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 1 (1960)* / URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-antonio-acquaviva_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-antonio-acquaviva_(Dizionario-Biografico))

10. Giannini Federico. Donatello e Michelozzo nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo: un brano di rinascimento toscano a Napoli // *Finestre sull'Arte*. - 06/2016. *Rivista dell'arte antica e contemporanea*. URL: https://www.finestresullarte.info/527n_donatello-michelozzo-monumento-cardinale-brancaccio-napoli.php

11. Mancinelli Elisabetta. Il “guerriero Loricato” di Sant’Omero e i monumenti sepolcrali in Abruzzo. URL: <https://www.abruzzo24ore.tv/ms/Cultura-Spettacoli/11.htm>

12. Nez Salvador Mart H. Alfonso X, the Learned: A Biography / *Studies in the History of Christian Traditions (Tom 146)*. - BRILL, 2010. – 589 p.

13. Paoletti John T., Radke Gary M. *Art in Renaissance Italy* Laurence King Publishing, 2005 – 576 p.

14. Partner Peter. CAMPONESCHI, Pietro Lalle, conte di Montorio. // *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 17 (1974)* / - URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/camponeschi-pietro-lalle-conte-di-montorio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camponeschi-pietro-lalle-conte-di-montorio_(Dizionario-Biografico)/)

15. Pepe Emilio. Jacopo della Quercia: la tomba di Ilaria del Carretto. // *TV Deily.it* - 21 ottobre 2014. URL: <https://www.tvdaily.it/arte-cultura/arte-jacopo-quercia-tomba-ilaria-carretto.php>

15. Perkins Charles. *Italian sculptors: being a history of sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy*. – London: Longmans, Green and Co, 1868. – 416 p.

16. Ratti Nicola. *Della famiglia Sforza. Parte 1*. – Roma: press oil Salomoni, 1794. - 419 p.