

УДК 7.035.2(450)

Классицизм как архаизм:
мастерская Мацциере и флорентийская живопись
конца XV в.

Марина А. Лопухова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, marina.lopukhova@gmail.com*

Аннотация. Творчество Аньоло ди Доменико дель Мацциере (1466–1513) и его старшего брата Доннино (1460 – после 1515) является ярким образцом локальной художественной традиции, основанной на языке позднего Кватроченто. Художники, вышедшие из мастерской Козимо Росселли, соединили в своих работах, прежде всего в больших алтарных картинах, выполненных ими для трех фамильных капелл семейства Корбинелли в церкви Санто Спирито во Флоренции, приемы и схемы наиболее выдающихся мастеров флорентийской школы. Стиль их живописи, нарядный, уравновешенный и последовательно эклектический, очевидно архаичен на фоне достижений ренессансного искусства первой четверти XVI в., однако он дает наглядное представление о вкусе, своеобразной «языковой норме», «формуле» флорентийской школы, которая была выработана в последней трети XV в. Их работы позволяют определить элементы больших фресковых циклов и алтарей, созданных для аристократических заказчиков прошлого медичейского времени, которые вошли в моду, оказались устойчивыми и перешли в более широкую живописную продукцию.

Ключевые слова: итальянская живопись, искусство Возрождения, флорентийская школа, Аньоло Мацциере, Доннино Мацциере, Филиппино Липпи

Для цитирования: Лопухова М.А. Классицизм как архаизм: мастерская Мацциере и флорентийская живопись конца XV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 1. С. 231–245

© Лопухова М.А., 2019

Classicism as Archaism: the Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century

Marina A. Lopukhova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, marina.lopukhova@gmail.com

Abstract. The work of Agnolo di Domenico del Mazziere (1466–1513) and his brother Donnino (1460 – after 1515) represents a local artistic tradition based on late Quattrocento pictorial language. They were pupils of Cosimo Rosselli and combined in their works, primarily large altarpieces made for three family chapels of the Corbinelli family in the church of Santo Spirito in Florence, the approaches and schemes which were practiced by prominent masters of the Florentine school. Their well-balanced and eclectic style is obviously archaic against the background of the achievements of Renaissance art of the first quarter of the sixteenth century; however, their works permit the identification of the decorative elements of large frescoes and altars made for aristocrat-patrons of the Medici period, which became fashionable, then standard and then widely current at all artistic levels. It portrays the tastes, the peculiar idiom, and “formula” of Florentine painting which was worked out in the last third of the fifteenth century.

Keywords: Italian painting, Renaissance art, Florentine school, Agnolo del Mazziere, Donnino del Mazziere, Filippino Lippi

For citation: Lopukhova MA. Classicism as archaism: the Mazziere brothers and Florentine painting of the late 15th century. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies” Series*. 2019;1:231-45

Братья Мацциере, Аньоло ди Доменико (1466–1513) и Доннино ди Доменико (1460 – после 1515), работали на рубеже XV–XVI вв. во Флоренции и для заказчиков из других тосканских городов. Дж. Вазари упоминает Аньоло как автора нескольких фресок и ряда портретов, которыми были проиллюстрированы «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», а также как одного из консультантов Микеланджело в период его работы в Сикстинской капелле [1 vol. III p. 190–191; vol. IV p. 536]. В этой же связи имя Аньоло называет в письме к Микеланджело другой его ассистент, Франческо Граначчи. Краткую биографию Аньоло составит и Филиппо Бальдинуччи [2 vol. I p. 542–543]. Имя Доннино было обнаружено в платежном документе флорентийского братства Бигалло от 1490 г., который касался изготовления алтаря для церкви Св. Люции при больнице этого братства [3]. В этой связи предполагают, что Доннино, старший и, вероятно, менее даровитый из братьев, заботился более об управлении мастерской

и ее финансах, в то время как младшему принадлежат ее главные живописные достижения [4 р. 170]. Продолжил семейное дело сын Доннино, Антонио ди Доннино (1497–1547), после смерти дяди и отца обучавшийся в мастерской Франчабиджо. Включенный Ф. Дзери в число «флорентийских эксцентриков» XVI в., он является автором двух документированных работ: «Поклонения пастухов» (1538, Кастильон Фиорентино, Городская пинакотека) и «Св. Анна с Марией и младенцем и четырьмя святыми» (1546, Флоренция, Сантиссима Аннунциата) [5 р. 236; 11 р. 114], однако целостного представления о его творчестве пока не составлено.

Применительно к ныне известным живописным произведениям рубежа XV–XVI вв., причем довольно существенному их количеству, имя Мацциере закрепилось в литературе сравнительно недавно. В конце 1980-х годов А. Падоа Риццо соотнесла документы, касавшиеся деятельности семьи Мацциере во Флоренции и Пистойе [6], с целым корпусом живописных работ (больших алтарных картин, портретов, а также спаллиер и кассоне), который на протяжении XX в. устраивался вокруг анонимного Мастера Санто Спирито [7, 3]. Условное обозначение было дано по трем алтарным картинам, «Троице» и двум «Святым собеседованиям» приблизительно 1505 – начала 1510-х годов, которые вместе с роскошным мраморным алтарем работы Андреа Сансовино по сей день составляют ансамбль капелл семейства Корбинелли, влиятельных флорентийских банкиров и торговцев сукном, в левом рукаве флорентийской церкви Санто Спирито (рис. 1). Той же руке принадлежит расписной антепендиум к алтарю семейства Сеньи в соседней капелле.

Моноументальные алтари, признанные эталонными работами Мастера, стали отправной точкой для дальнейшей реконструкции его творчества и любопытных рассуждений по поводу его стиливых особенностей. Так, Г.П. Хорн [8] и, спустя полвека, К. Гамба [9] предлагали идентифицировать Мастера с Микеле Скеджини да Ларчано, прозванным Графионе, чья единственная подписная работа находится в церкви Сант Амброджо во Флоренции и ни качеством, ни манерой не напоминает большие алтари из Санто Спирито. Корпус живописных работ Мастера Санто Спирито был определен к 1950–1960-м годам: независимо друг от друга вокруг этого имени группируют целый ряд живописных произведений Р. Оффнер и Ф. Дзери, который признает Мастера одним из наиболее интересных художников позднего Кватроченто [10 cat. 71, 72]. Наиболее обширный список возможных произведений Мастера приведет Э. Фахи в монографии о последователях Доменико Гирландайо [11 р. 192–195].



Рис. 1. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, ангелами, св. Варфоломеем и евангелистом Иоанном. Флоренция, Санто Спирито, капелла Корбинелли. Фрагмент

Близость к алтарям из Санто Спирито, которое обнаружило «Святое собеседование со св. Люцией и св. Петром Мучеником» (Венеция, Галерея Академии) (рис. 2), святыми покровителями флорентийского братства Бигалло, позволила отождествить венецианскую картину с алтарем, созданным мастерской для больницы братства в 1490 г., а Мастера Санто Спирито – с братьями Мацциере [3; 12 cat. 3.8]. Характерно, что госпиталь братства Бигалло находился неподалеку от ворот Сан Фреддиано: по-видимому, в значительной степени деятельность мастерской была связана с кварталом Санто Спирито. Полноправными участниками художественной жизни города они предстали на выставке 1991 г. «Мастера и мастерские. Живопись во Флоренции конца Кватроченто» [12 р. 114], сделавшей акцент на массовой живописной продукции последней трети XV в. и социальных аспектах организации художественного рынка. Э. Фахи, поддержав и даже подкрепив дополнительным примером идентификацию Мастера с Аньоло ди Доменико дель Мацциере, упрекал авторов каталога, что живописный материал был преподан таким образом, будто не существует качественной разницы между значительными мастера-



Рис. 2. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, ангелами, св. Люцией и св. Петром-мучеником. 1490 г. Венеция, Галерея Академии

ми и их менее даровитыми последователями [4 р. 170]. Однако эта концепция позволила обозреть весь спектр художественной жизни города, проследив историю художественных династий и связи между крупными и второстепенными художниками, не умаляя достоинств последних.

Несмотря на объективно высокое качество их работ, по сей день литература о братьях Мацциере ограничивается архивными исследованиями и каталожными описаниями. Развитие локальной живописной традиции, своего рода «тупиковой ветви» флорентийской школы, на рубеже XV–XVI вв. занимает исследователей мало, хотя архаические тенденции, основанные на языке живописи позднего Кватроченто, оставались влиятельными не только в этот период, но и в зрелом Чинквеченто [13]. Приходится также с огорчением отметить, что эталонные работы мастерской Мацциере до сих пор не опубликованы достойным образом, что не способствует их изучению.

В творчестве братьев Мацциере мы сталкиваемся с примером последовательного и очевидного эклектизма. Показательной оказывается почти любая характеристика, которую давали Мастеру Санто Спирито исследователи, начиная с Г. Хорна [8 р. 195–196], подчас сводя ее к перечислению художников, на него повлиявших. В частности, следующим образом описывает его стиль Р.Ф. Шэпли: «Стиль этого мастера традиционный, в манере таких художников, как Козимо Росселли, с некоторыми умбрийскими обертонами, но мало подверженный влиянию современных тенденций к маньеризму» [14 cat. 405 р. 325–326]. Для К. Ллойда этот художник – «ассистент или ученик Доменико Гирландайо, находившийся под влиянием Росселли, а затем Филиппино Липпи и Раффаэллино дель Гарбо» [15 р. 112]. Работы Мастера приписывались всем участникам мастерской Доменико Гирландайо [16 р. 223] и его сыну Ридольфо, Якопо Селлайо, Раффаэллино дель Гарбо; исследователи, в числе которых многие видные представители знаточества, от Р. Ван Марле и Б. Беренсона до Ф. Дзери, усматривали в них воздействие Перуджино, Пьеро ди Козимо и прямое заимствование решений, происходящих из мастерской Верроккьо, Лоренцо ди Креди и в особенности Козимо Росселли. Характерно, что К. Монбейг-Гогель в поисках рисунков Мастера Санто Спирито неоднократно предпринимала попытку в буквальном смысле перетасовать графическое наследие ряда крупных флорентийских рисовальщиков и приписать Мастеру наиболее скромные по качеству листы и бытовые зарисовки [17, 18].

Алтарные картины мастерской Мацциере, умиротворенные и простодушно схожие между собой, за редким исключением, столь же удивительно ровны [19 р. 7] и даже изысканны по качеству исполнения. Они сплели воедино эталонные черты флорентийской школы позднего Кватроченто и излюбленные приемы разных ее представителей – причем как ведущих, так и второстепенных. Безупречность рисунка и определенность контура, пластическая ясность, предельно индивидуализированная и конкретная, почти портретная трактовка лиц, особенно мужских, добротность, жизнелюбие, уравновешенность, нарядность и хроматическое богатство Доменико Гирландайо сочетаются в них с мягкостью и проникновенностью образов Филиппино Липпи образца 1480-х годов. Милловидности и безыскусности Раффаэллино дель Гарбо оказываются созвучны лирические пейзажные мотивы в духе Перуджино, который держал мастерскую во Флоренции. В отдельно взятых работах братьев, при их стилистическом и композиционном единообразии, могут отчетливее проступать стилиевые черты и приемы определенного мастера: Перуджино (в алтаре для церкви Санта

Лючия при госпитале братства Бигалло), чаще – Гирландайо или Раффаэллино дель Гарбо; утонченная, удлиненная, даже экстатичная в сравнении с другими образами, созданными Мацциере, фигура молящейся Марии Магдалины в «Троице» из Санто Спирито напоминает скорее решения позднего Филиппино или Якопо дель Селлайо, но нисколько не утрачивает при этом классической милловидности, избегая савонаролианского надлома и подчеркнутой экспрессивности.

Гармоничное и обаятельное смешение всевозможных манер – «*intermingling of styles*», пользуясь определением Р. Ван Марле [20 vol. 12 p. 425], – братья Мацциере поместили в жесткие и устойчивые иконографические схемы, закрепившиеся во Флоренции к 1480-м годам благодаря Верроккьо и Козимо Росселли, образчик которых оставался перед их глазами постоянно. Простая и ясная композиция алтаря типа *sacra conversazione*, выполненного Росселли по заказу Томмазо Корбинелли для той же церкви Санто Спирито в 1482 г., сводится к изображению Мадонны с младенцем на приподнятом нишеобразном троне, обрамленном пилястрами, с высоким арочным завершением, двух ангелов и двух святых на фоне прямой балюстрады, украшенной антикизированными пилястрами, филеками и фризами, за которой просматриваются кроны деревьев, заменяемые иногда на вазоны с цветами. В наследии братьев эта схема встречается минимум четырежды: в обоих «Святых собеседованиях» из Санто Спирито, в алтаре для церкви братства Бигалло и в ощутимо более скромной по качеству алтарной картине из церкви Св. Николая в Альтомене близ Ареццо (рис. 3), которая, однако, интересна оригинальным иллюзионистическим решением ступенчатого помоста.

Второй парой святых фигуры ангелов заменены во фрагментарно сохранившемся и реконструированном Э. Фахи [4 p. 170–171] алтаре «Мадонна с младенцем со св. Иаковом, Лаврентием, Варфоломеем и Иулианом», разделенным между Пти Пале в Авиньоне [21 p. 51, 224], парижской галереей Г. Сarti [22] и Ашмолеанским музеем в Оксфорде [15 p. 112–113] (рис. 4). Варьируется схема лишь в нижней части, которая может оставаться незаполненной или вместить вазу с цветами (Бигалло), клеймо со сценой «Распятия» (Санто Спирито) или полуфигуры донаторов (Санто Спирито).

При изображении отдельных фигур мастера неоднократно использовали одни и те же прориси, чудом избегая монотонности и навязчивости: так, фигура св. Варфоломея в двух алтарях из Санто Спирито цитируется дословно. Нарочитое повторение схемы, если вспомнить печальный опыт Перуджино, подчас стоило живописцам репутации [23] и в пределах единого, легко обозримого про-



Рис. 3. Мастер Санто Спирито (Доннино ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Николаем, Люцией, Иоанном Гуальбертом и Иаковом. Альтомена (Ареццо), Сан Никколо

странства заставляет задуматься о неприязнительности заказчиков или о весьма специфическом понимании возможностей живописного ансамбля. В двух других случаях, в алтаре для церкви братства Бигалло и в одном из «Святых собеседований» для семьи Корбинелли, мы встречаем почти идентичную фигурку младенца Христа, физиогномический тип которого, между прочим, был заимствован у Лоренцо ди Креди из знаменитой *Madonna di Piazza* в соборе Пистойи [10 cat. 71].

Подобные параллели не исчерпываются внутренним опытом мастерской Мацциере и позволяют делать предположения об их сотрудничестве с другими флорентийскими боттегами или, скорее,



Рис. 4. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Иаковом, Лаврентием, Варфоломеем и Иулианом (Авиньон, Пти Пале; Париж, галерея Г. Сартти; Оксфорд, Ашмолеанский музей)

наследовании, копировании или приобретении картонов других художников. Помимо многочисленных и точных – разумеется, совершенно объяснимых – совпадений с некоторыми пластическими решениями Козимо Росселли, характерный пример схем, кочующих из одной алтарной картины в другую в пределах одного городского квартала, дает предельно к «Троице» из Санто Спирито. В то время как сама алтарная картина воспроизводит алтарь работы Пезеллино (1455–1460, Лондон, Национальная галерея) [24 p. 280 nota 81], клеймо пределлы с изображением колесования св. Екатерины Александрийской почти дословно совпадает с аналогичным фрагментом алтаря из мастерской Боттичелли [12 cat. 4.3], который находится в соседнем храме, Сан Феличе ин Пьяцца.

Следует упомянуть и о такой черте живописи братьев Мацциере, как использование орнаментации *all'antica*. Разумеется, обращение к классическим мотивам не являлось для них специфической творческой или программной задачей, а оставалось лишь данью моде, которая в конце Кватроченто была общим местом в итальянской алтарной живописи. Как правило, они ограничиваются условно-классической архитектурной декорацией, графичной и суховатой, пусть и не настолько выхоленной, как, например, у Лоренцо ди Креди – но едва ли стоило ожидать от них, подобно Филиппино Липпи или Гирландайо, обилия скульптурных мотивов, дословно воспроизводящих античные образцы или составляющих сложную



Рис. 5. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Иоанном Крестителем и св. Вердианой. Лондон, Национальная галерея

интеллектуальную конструкцию, щедрую на тонкие библейские аллюзии. Тем не менее два алтаря неожиданно демонстрируют богатый и выразительный скульптурный декор, свидетельствуя о чуткости мастерской Мацциере к этой стороне флорентийской живописи, в особенности к фантастическим инвенциям Филиппино: это «Мадонна с младенцем, св. Иоанном Крестителем и св. Вердианой» (Лондон, Национальная галерея) (рис. 5) и «Мадонна с младенцем, св. Варфоломеем и св. Антонием аббатом» из оратория Св. Антония в Вольтерре (Вольтерра, Городская пинакотекка) (рис. 6), которую первоначально дополняла резная рама в античном вкусе.

Композиционная схема этих алтарей, где трон Богоматери украшен вместо пилястров массивными позолоченными подлокотниками в форме высоких волют, по-прежнему восходит к Гирландайо и Козимо Росселли; балюстрада получает пышное завершение



Рис. 6. Мастер Санто Спирито (Аньоло ди Доменико дель Мацциере). Мадонна с младенцем, св. Варфоломеем и св. Антонием аббатом (Вольтерра, Городская пинакотека). Фрагмент

в виде вазонов, подле которых примостились полулежащие фигурки. В первом случае это довольно массивные позолоченные изваяния путто, во втором этот орнаментальный репертуар расширен и даже скорректирован. Обретя положенную им игривость и подвижность, путто переместились с балюстрады наверх, на перекрытие тронной ниши, окружив цветочный вазон. Их место на балюстраде заняли фигуры, с точки зрения их оригинальной античной иконографии гораздо более подходящие для того, чтобы возлежать, опершись локтем на возвышение – в данном случае на маскароны, поставленные в основании цветочных ваз и значительно разнообразившие декоративную схему.

Этот мотив восходит к античной пластической формуле, которая была чрезвычайно популярна в искусстве Ренессанса. Она была известна из монументальной пластики прежде всего благодаря изваянию Нила, ныне находящемуся на Капитолийском холме в Риме и уже в 1480-е годы опознанному как изображение речного божества, и растиражирована в меньшем масштабе в рельефах римских саркофагов. В начале 1490-х годов Филиппино Липпи взял ее за образец для фигуры Ноя в своде капеллы Строрци во флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла, сохранив даже атрибут статуи – рог изобилия, который в библейском контексте считывался как аллюзия на изобретение виноделия (Быт. 9:20). На его же неоконченной фреске «Гибель Лаокоона» в лоджии виллы Медичи в Поджо а Кайано этот мотив помещен в картуше-раковине на аттике храма, перед которым разворачивается сцена; персонификация реки перерождается в изваяние Нептуна, которому приносил жертвы троянский жрец, и происходит контаминация автономной фигуры речного божества с античным же мотивом божества, плывущего в раковине.

В живописи второстепенных мастеров этот мотив мельчает, утрачивая и символическое наполнение, и пластическую самостоятельность, но оказывается пригодным для декоративных решений и начинает множиться, ложась в основу фризообразных композиций. Лоренцо ди Креди в «Благовещении» (1480–1485, Флоренция, Уффици) попарно вписывает подобные фигуры в люнеты, завершающие балюстраду, на фоне которой разворачивается евангельская сцена. В алтаре из Вольтерры вереница возлежащих фигур также становится частью архитектурной декорации, но отнюдь не обезличенной: у них варьируются атрибуты, возрастные характеристики, индивидуальные черты и даже гримасы. И путто в развевающихся одеяниях, которые резвятся, как живые ангелочки, и полулежащие меланхоличные «морские божества», хотя и написаны в монохромной технике, имитируя скульптурную декорацию, кажется, преисполнены едва ли не большей жизненной силы, чем Мадонна и святые. Прием «оживающей» скульптуры был характерен именно для алтарной живописи зрелого Филиппино Липпи, один из лучших образцов которой – «Алтарь Нерли» 1485 г., установленный в церкви Санто Спирито ровно напротив капелл Корбинелли, – без сомнения, был прекрасно знаком Аньоло ди Доннино.

В остальном вкусовые пристрастия и потребности семейства Корбинелли, одного из наиболее состоятельных родов Ольтарно и постоянных патронов братьев Мацциере, равно как и их провинциальных заказчиков, по-видимому, отличались консерватизмом. Действительно, тосканская живопись, находившаяся под флорен-

тийским влиянием, и флорентийские художники второго-третьего ряда прилежно тиражировали устойчивые мотивы и схемы, стабильно сохранявшиеся, несмотря на неуклонную эволюцию алтарной картины. Их наследие ценно тем, что рельефно демонстрирует, какие именно элементы «высокого» искусства позднего Кватроченто, которое культивировалось городской аристократией, полюбили публическую публику, сделались устойчивыми и перешли в более или менее массовую продукцию. В сущности, в своем эклектизме Аньоло ди Доннино наследовал тому же принципу гармоничного соединения лучших достижений своих предшественников, который всего несколькими десятилетиями ранее обеспечивал невероятную популярность мастерской Гирландайо. В стилистическом отношении их язык, который также сохранил верность добротному и жизнерадостному бюргерскому искусству зрелого Кватроченто, будто не испытывавшему тревог 1490-х годов, на фоне живописи Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто, не говоря уже о Леонардо и Рафаэле, предстает архаичным и совершенно бесчувственным к их поискам. Но именно по этой причине алтарные картины, вышедшие из мастерской Мацциере, можно рассматривать как своеобразную «формулу стиля», классическую «языковую норму» флорентийского позднего Кватроченто – безнадежно устаревшую по меркам Высокого Возрождения, но не утратившую очарования ни в глазах их заказчиков, ни для сегодняшнего зрителя.

Литература

1. *Vasari G.* Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori / G. Milanesi (cur.). En IX vols. Firenze: Sansoni, 1878. Vol. III; Firenze: Sansoni, 1879. Vol. IV.
2. *Baldimucci F.* Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua / F. Ranalli (cur.). Firenze, 1975.
3. *Padoa Rizzo A.* Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il "Maestro di Santo Spirito" // *Rivista d'Arte*. 1988. Vol. 40. P. 125–168.
4. *Fahy E.* Florence, Palazzo Strozzi. Late fifteenth-century Florentine painting // *The Burlington Magazine*. 1993. Vol. CXXXV. P. 169–171.
5. *Zeri F.* Eccentrici fiorentini I // *Bollettino d'Arte*. 1962. Vol. XLVII. P. 216–236.
6. *Bacci P.* I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia // *Rivista d'Arte*. 1906. Vol. II. P. 1–12.
7. *Padoa Rizzo A.* Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma // *Erba d'Arno*. 1991. Vol. 46. P. 54–63.
8. *Horne H.R.* Il Graffione // *The Burlington Magazine*. 1905. Vol. 33. P. 189–191, 194–196.
9. *Gamba C.* Antonio di Donnino // *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*. 1957. Vol. 21. P. 7–14.

10. Zeri F. Italian paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore: Walters Art Gallery, 1976.
11. Fahy E. Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York: Garland, 1976.
12. Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattrocento / M. Gregori, A. Palucci, C. Acidini Lucinat (cur.). Milano: Silvana ed., 1992.
13. Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento / A. Giannotti, C. Pizzorusso (cur.). Firenze: Giunti, 2014.
14. Paintings and Sculptures from the Kress Collection. National Gallery of Art / W.E. Suida, F.R. Shapley (ed.). Washington, 1956.
15. Lloyd C. A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford, 1977.
16. Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
17. Monbeig-Goguel C. A propos des dessins du "Maitre de la femme voilée assise du Louvre": réflexion méthodologique en faveur du "Maitre de Santo Spirito" (Agnolo et/ou Donnino di Domenico del Mazziere?) // Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent / E. Cropper (ed.). Bologna, 1992. P. 111–129.
18. Monbeig-Goguel C. For Agnolo di Donnino del Mazziere, the Maestro di Santo Spirito // Rethinking Renaissance drawings. Essays in honor of David McTavish / U. Roman D'Elia (ed.). Montreal; Kingston; London; Chicago, 2015. P. 64–69.
19. De Luca F. La Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Pietro martire di Agnolo e Donnino del Mazziere. Milano: Electa, 2001.
20. Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. The Hague: M. Nijhoff, 1888.
21. Lacroix M., Moench E. Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon. Paris, 2005.
22. Zappasodi E. The Virgin and Child // Sarti G. Italian Masterpieces. 14th and 15th centuries. Paris, 2015. P. 142–149.
23. O'Malley M. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino // The Art Bulletin. 2007. Vol. 89. P. 674–693.
24. Moschini Marconi S. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. Venezia, 1955.

References

1. Vasari G. Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Milanesi G., cur. En IX vols. Firenze: Sansoni, 1878. Vol. III; Firenze: Sansoni, 1879. Vol. IV.
2. Baldinucci F. Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua. Ranalli F. cur. Firenze, 1975.
3. Padoa Rizzo A. Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il "Maestro di Santo Spirito". *Rivista d'Arte*. 1988;40:125-68.
4. Fahy E. Florence, Palazzo Strozzi. Late fifteenth-century Florentine painting. *The Burlington Magazine*. 1993;CXXXV:169-71.
5. Zeri F. Eccentrici fiorentini I. *Bollettino d'Arte*. 1962;XLVII:216-36.
6. Bacci P. I pittori fiorentini Donnino e Agnolo di Domenico a Pistoia. *Rivista d'Arte*. 1906;II:1-12.
7. Padoa Rizzo A. Indagini sulle botteghe di pittura del '400 in Toscana. Il Maestro di Santo Spirito e i Del Mazziere: una conferma. *Erba d'Arno*. 1991;46:54-63.

8. Horne HP. Il Graffione. *The Burlington Magazine*. 1905;33:189-91,194-96.
9. Gamba C. Antonio di Donnino. *L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*. 1957;21:7-14.
10. Zeri F. Italian paintings in the Walters Art Gallery. Baltimore: Walters Art Gallery, 1976.
11. Fahy E. Some followers of Domenico Ghirlandajo. New York: Garland, 1976.
12. Gregori M., Paolucci A., Acidini Lucinat C., cur. Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alle fine del Quattrocento. Milano: Silvana ed., 1992.
13. Giannotti A., Pizzorusso C., cur. Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento. Firenze: Giunti, 2014.
14. Suida WE., Shapley FR., eds. Paintings and Sculptures from the Kress Collection. National Gallery of Art. Washington, 1956.
15. Lloyd C. A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum. Oxford, 1977.
16. Berenson B. Italian Pictures of the Renaissance. Oxford, 1932.
17. Monbeig-Goguel C. A propos des dessins du "Maitre de la femme voilée assise du Louvre": réflexion methodologique en faveur du "Maitre de Santo Spirito" (Agnolo et/ou Donnino di Domenico del Mazziere?). Cropper E., ed. *Florentine drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*. Bologna, 1992. p. 111-29.
18. Monbeig-Goguel C. For Agnolo di Donnino del Mazziere, the Maestro di Santo Spirito. Roman D'Elia U., ed. *Rethinking Renaissance drawings. Essays in honor of David McTavish*. Montreal; Kingston; London; Chicago, 2015. P. 64-9.
19. De Luca F. La Madonna col Bambino in trono tra i santi Lucia e Pietro martire di Agnolo e Donnino del Mazziere. Milano: Electa, 2001.
20. Van Marle R. The development of the Italian schools of painting. The Hague: M. Nijhoff, 1888.
21. Lacleotte M., Moench E. Peinture italienne musée du Petit Palais Avignon. Paris, 2005.
22. Zappasodi E. The Virgin and Child. Sarti G. *Italian Masterpieces. 14th and 15th centuries*. Paris, 2015. p. 142-9.
23. O'Malley M. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino. *The Art Bulletin*. 2007;89:674-93.
24. Moschini Marconi S. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. Venezia, 1955.

Информация об авторе

Марина А. Лопухова, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, исторический факультет, Москва, Россия; Россия, 119992, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; marina.lopukhova@gmail.com

Information about author

Marina A. Lopukhova, Cand. of Sci. (Art history), head lecturer, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 27, enc. 4, Lomonosovskii av., Moscow, Russia, 119992; marina.lopukhova@gmail.com