

**Даниловские чтения**  
**Античность – Средневековье – Ренессанс.**  
**Искусство и культура**  
**Сборник 3**  
**И.Е. Данилова**

---



УДК 7.072

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20

**Искусствоведение и культурология:**  
**О работах И.Е. Даниловой**

**Леонид М. Баткин**

*Аннотация.* В качестве мемориального материала, посвященного И.Е. Даниловой, предлагается старая статья Л.М. Баткина с некоторыми сокращениями, несмотря на то, что она уже была опубликована. Этот выбор не случаен. Мы выделяем из статьи текст, который касается одной из самых содержательных книг Даниловой, где сосредоточены ее основные работы по искусству восточного и западного Средневековья, а также

---

© Баткин Л.М., наследники, 2019

Статья публикуется с сокращениями по изд.: Баткин 1994, с. 56–66.

Ренессанса. И.Е. Данилова была последовательна в изучении искусства периода именно позднего Средневековья, последнего расцвета этой художественной культуры, пограничной между собственно Средневековьем и Новым временем, как на Западе, так и на Востоке. Ее работы в этой области были самостоятельными и во многом новаторскими. И именно эту проблематику ее книги метко комментирует Л.М. Баткин. Кроме того, он делает важный акцент на культурологическом аспекте творчества Даниловой, не работавшей как узко ориентированный искусствовед. И, наконец, эта статья важна как мемориальный материал, касающийся не только самой И.Е. Даниловой, но и творческого взаимодействия и дружбы двух ученых, которые сотрудничали в Институте высших гуманитарных исследований до самой смерти.

*Ключевые слова:* Баткин, Данилова, Средневековье, Ренессанс, искусство, культура, культурология, искусствоведение

*Для цитирования:* Баткин Л.М. Искусствоведение и культурология: О работах И.Е. Даниловой // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 10. С. 10–20. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20.

## Art criticism and cultural studies. About the works of I.E. Danilova

Leonid M. Batkin

*Abstract.* An old article by L.M. Batkin, with some abridgements, is proposed here as memorial material dedicated to I.E. Danilova, despite the fact that it has already been published. This choice is not accidental. We extract from the article text that relates to one of the most informative of I.E. Danilova's books, where her main essays concerning the art of the eastern and western Middle Ages, as well as the Renaissance, are concentrated. I.E. Danilova was consistent in studying the art of exactly the late Middle Ages, the last heyday of that artistic culture, on the border of the Middle Ages and the New Age, both in the West and in the East. Her oeuvre in the field was independent and largely innovative. L.M. Batkin commented on precisely those issues of her book. In addition, he put important emphasis on the culturological aspect of the oeuvre of I.E. Danilova, who did not work as a narrowly oriented art historian. Finally, this article is important as memorial material relating not only to I.E. Danilova herself, but also to the creative cooperation and friendship of two researchers who collaborated at the Institute for Advanced Studies in the Humanities until their death.

*Keywords:* Batkin, Danilova, Middle Ages, Renaissance, art, culture, cultural studies, art criticism

*For citation:* Batkin, L.M. (2019), "Art criticism and cultural studies. About the works of I.E. Danilova", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 10-20. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-10-10-20

<...> Согласимся, что перед нами именно **книга**, цельная, со сквозным замыслом, со своей динамикой, с откровенными или неявными логическими обертонами. А вовсе не «работы разных лет», просто собранные под одним переплетом. Но тогда недостает начала и конца. Первый этюд – о росписях Дионисия в Кирилло-Белозерском монастыре<sup>1</sup>, сам по себе прозрачный, вдумчивый, изящный, отчасти и характерный для манеры Ирины Евгеньевны, – все-таки не дает достаточного представления о зрелом творчестве автора, об его своеобразном исследовательском даре, о том, что наиболее принципиально отличает интеллектуальный стиль И.Е. Даниловой в качестве искусствоведа-культуролога. (Вот, кстати, тема моих заметок.) И уж, во всяком случае, это же позволительно сказать об обширной заключительной статье сборника, пусть насыщенной материалом о впечатлениях русских посетителей Дрезденской галереи в XIX в. от «Сикстинской мадонны» и других шедевров итальянской живописи. Такая сводка, формально подключенная к рубрике «Искусство и зритель», могла быть выполнена и кем-то другим, не Даниловой. В книге она инородна, необязательна, и мне лично, признаться, мешает, будучи поставлена в наиболее семантически значимое место композиции (уж кто-кто, но И.Е. Данилова к *таким* вещам вообще-то чутка, добрая половина монографии посвящена *им*). После необыкновенно плотных и напряженных по мысли центральных разделов кода звучит вялым диминуэндо, и вдруг книга окончательно замирает – к некоторому нашему недоумению – на выписке из письма Сурикова, восторгающегося недавно виденным «Поклонением волхвов» Веронезе.

Такова музыкальная ошибка автора. Теперь попробую доказать, что не ошибся, назвав книгу «монографией».

Во второй статье – это и есть настоящее начало, вводящее сразу в *in medias res* – рассматривается конкретная историческая ситуация, когда «художник – он же идеальный зритель эпохи – воспроизводит и одновременно интерпретирует произведение другого художника, иной эпохи и иной культурной среды» [Данилова 1984, с. 21]. Фьораванти, создавая в Московском Кремле подобие владимирского Успенского собора, превращает «сложное целое, состоящее из пластически самостоятельных частей», из ясно различимых вертикальных объемов, среди которых в средневековом русском зодчестве особенно выделялись алтарные апсиды, в слитный «строго геометрический объем здания». Кватрочентист, прижившийся на Руси, «именно алтарь *не увидел* вполне сознательно, концептуально», втянув его в общий объем, прикрыв «ложной де-

---

<sup>1</sup> Л.М. Баткин имел в виду Ферапонтов монастырь.

коративной стенкой». Собор Фьораванти более не рассчитан на обход; у него, как у итальянских палаццо, акцентирован лишь главный, парадный фасад, образующий архитектурный задник площади; притом это не западная, а южная сторона церкви, так что при входе алтарь оказывался не впереди, а справа. Сакральная ориентация нарушалась. Перед глазами вошедших была прежде всего *плоскость* стены, светлая, в первые годы еще не украшенная живописью. Хорошее дневное освещение, без привычного резкого контраста между разомкнутым, слепящим наружным миром и сосредоточенно-сумрачным интерьером храма, словно в какой-нибудь капелле Пацци, должно было, замечает И.Е. Данилова, поражать людей XV в. Оно помогало обзреть не расчлененный и не заставленный более интерьер в целом и делало пространство значимым моментом внутривраховой архитектоники.

Итак, автор выделяет в творении Фьораванти *переименование* на ренессансный лад, прямое возражение старому владимирскому собору: «дискуссию об искусстве». В Никоновской летописи под 1479 годом в свой черед находится оценка только что сооруженной церкви, свидетельствующая о «зрительной установке на сходство» с вековым (в данном случае владимирским) образцом и одновременно о сильном впечатлении от новшества – «светлости, звонкости и пространства». Можно бы сказать: как трудно уразуметь смысл реплик одного из собеседников, не слыша другого, не зная, что это *реплики*, так понять Успенский собор в Кремле нельзя, не побывав вслед за самим Фьораванти во Владимире. <...>

Но действительно оригинальный замысел этой, как всегда у И.Е., предельно сжатой, всего на шесть страниц, работы – еще впереди. Он состоит в изучении «визуального комментария», то есть изображений собора в московских иконах последней четверти XV столетия, принадлежащих Дионисию или – в одном случае – возможно его кругу. Впрочем... разве такие изображения *были*? Традиционному искусствознанию они вроде бы неизвестны. Здесь мы впервые сталкиваемся с примечательнейшей возможностью культурологического метода И.Е. Даниловой, который зачастую сам создает для себя факты, подлежащие исследованию (то есть нащупывает, отбирает в эмпирии то, что раньше, при ином подходе, в круг таких фактов не входило, не засчитывалось).

Фьораванти смотрел на владимирский храм и «не увидел» его. Дионисий смотрел на церковь Фьораванти – и тоже «не увидел». В клеймах двух житийных икон Дионисия, подмечает автор, представлен *прежний*, дофьоравантьевский храм «об одной главе!» «Живописное умолчание», «установка на невосприятие». В иконе же «О тебе радуется», напротив, изображен *пятиглавый*

аналог нового Успенского собора, но... в расчлененных, по-прежнему самоценных элементах. Так продолжается «молчаливый диалог» – и вслед италянизированной интерпретации средневековой русской церкви, которую дал Фьораванти, происходит «активная реинтерпретация». Наконец, едва ли не самое неожиданное наблюдение автора: тот же Дионисий и в той же иконе на житие митрополита Алексия, оставаясь в пределах средневековой иконографии, все же откликнулся на ренессансную модель пространства и мироощущения. В колорите этой уникальной иконы, по мнению Даниловой, белый цвет не столько символизирует свет, сколько *изображает дневное освещение*. Кроме того, в иконе Дионисия нет обычной рамки, отделяющей среднюю часть от полей; поэтому центральная фигура соотнесена не с «внутренней клетью», а со всем полем иконы: «так же, как освещенный дневным светом просторный интерьер ренессансного типа выступает не как антитеза миру внешнему, но как образ этого мира, построенного по законам архитектоники» [Данилова 1984, с. 26]. <...>

В сборнике не три или две темы (области интересов) – русское средневековье, западное средневековье, Возрождение в Италии, а – сугубо одна. Это: диалогическая встреча средневекового и ренессансного искусства.

Конечно, автор с острым любопытством приглядывается к тем редким прямым свидетельствам, когда оба мировосприятия сталкиваются нос к носу (и как раз в подобных случаях выглядят наиболее далекими, чужими, непонимающими). Средневековость суздальского архиепископа Авраамия, что и говорить, проступает с хрестоматийной наглядностью посреди толпы флорентийцев, собравшихся в 1439 г. полюбоваться театрально-инженерными выдумками Брунеллески [Данилова 1984, с. 154–159]. Это интересная статья, но, чтобы сделать ее, нужно было «только» обратить внимание на «Исхождение Авраамия» под углом зрения новой и центральной для книги И.Е. Даниловой проблемы. Такой словесный источник – незапланированная удача при изучении историко-культурной заданности зрительской установки.

Однако вот ситуация для исследования несравненно более сложная и, как уже отмечалось, методологически показательная: здесь, собственно, исследование само некоторым образом создает для себя исторический источник и предмет анализа. Автор, остроумно используя фразу Гиберти о намерении (оставшемся нереализованным) написать вместе с Брунеллески трактат об архитектуре, заявляет: «но *существует документ* (! – курсив мой – Л. Б.), который можно интерпретировать как своеобразный визуальный трактат об архитектуре, осуществленный Гиберти не *вместе* с Брун-

нелески, а скорее – *против него*. Это рельефы восточных дверей Баптистерия...» [Данилова 1984, с. 194–195]. <...> Изобретательный и свежий культурологический подход позволяет автору не только увидеть «антиурбанизм» Гибerti через оппозицию *города* (всегда показанного «издали, из не-города») и *природы* (пространство которой, в отличие от архитектуры, дано без бруннелесковской перспективы, посредством средневекового изобразительного языка). У Гибerti ренессансная архитектура – не реальная среда, в которой обитают персонажи, а внедренная в эту среду и остраненная идеальность. Дальше следует – в освещении точно отобранного места из Альберти – сопоставление с падуанскими рельефами Донателло: «Используя терминологию того времени, можно бы сказать, что Гибerti видит архитектуру как *disegno*, Донателло – как *costruzione*» [Данилова 1984, с. 198]. <...>

Вывод же никак не сводится к противопоставлению более архаичного, более *ранне*-ренессансного Гибerti и его великих младших современников. Средневековая концепция, уже пропущенная у Гибerti сквозь ренессансную призму, тем парадоксальней напоминает о себе. Средневековое *внутри* Возрождения – в качестве все еще авторитетного, но уже не единственного голоса, почти в виде культурного образа – как бы вдвойне средневеково. Но и ренессансность вдвойне ренессансна, отвечает иначе, увиденная нами, вслед за Даниловой, *внутри себя самой* (то есть, во-первых, как частный, специфический мотив внутри в целом ренессансного, но отнюдь не сплошь ренессансного, оспаривающего себя же Гибerti; во-вторых, хотя Гибerti сам по себе и должен быть причислен к Возрождению, но в соответствии с совершенно новой визуальностью Бруннелески и Донателло он ведет средневековую партию в этом домашнем для Возрождения заочном диалоге). <...>

В глазах автора средневековье и Возрождение – не столько этапы движения, в котором прежний тип искусства отменяется пришедшим ему на смену, сколько их синхронистическая оппозиция. Такое истолкование требует самого изощренного исторического чутья, хотя, конечно, не того одностороннего эволюционистского историзма, который сводит любой феномен к заимствованиям и предвосхищениям, видя в нем причину или следствие чего-то иного (но не самодостаточный смысл).

Средневековье у И.Е. Даниловой не *до* Возрождения, а *рядом* с ним, и более того: только в этом напряженном соприсутствии, только на привычном фоне иконографической семантики, средневекового изобразительного или архитектурного ряда (по аналогии с «литературным рядом» Тынянова) – ренессансное художество и возможно. Возрождение – сознательное переформулирование,

переворачивание, смещение, нарушение еще отнюдь не потерявших действенности сакральных схем, это постоянное обыгрывание (от противного) зрительских ожиданий.

Такова подмена клишированного, *воспроизводимого* жеста – жестом *производимым*, спонтанным, самоценным и... тоже несущим (заимствованным у иконы) некую квазицеритуальность, необычайную значительность явленного; но теперь это «явление тела» [Данилова 1984, с. 65–74]. Таков мистериозный презентизм, характеризующий оба типа изображения, но совершенно различным образом. Время и в иконе, и в ренессансной картине – это остановленное настоящее. Однако для иконописца остановленность лишает настоящее какого бы то ни было собственного значения, снимает «разрыв между *сейчас* и *всегда*», отводит к первобытию и вместе с тем к концу времен: словом, сквозь настоящее просвечивает вечность, это выпадение из времени и поэтому праздник, обращенный к умозрению. Ренессансная картина – это, напротив, празднество зримого, образ гипертрофированного настоящего, которое «втягивает в себя и все прошлое, и все будущее», то есть такого земного времени, которое в своей торжественной космичности и значительности замещает смысловую роль вечности. Отсюда разновременность (на сюжетном уровне) персонажей и эпизодов кватрочентистской картины в пределах одного пространства, «единой сценической площадки»; отсюда отчасти и сама важность для ренессансного духа именно живописи как «вечного настоящего» [Данилова 1984, с. 75–90].

Особенно убедительно И.Е. Данилова применяет этот подход при изучении композиционных принципов Кватроченто. Автор исходит из того, что «вообще в картине Возрождения в полной мере сохраняется композиционное местничество: как и в иконе, в ней есть потенциально более святые и потенциально менее святые места. Более того – пустое поле стены, доски или натянутого на подрамник холста уже заранее, до того, как художник приступал к изображению, было для него семантически окрашенным. И совсем по-разному воспринимались верхняя и нижняя части этого поля, средняя и боковые, правая и левая. Намеренно разрушая структурную модель средневековой иконы, кватрочентистский мастер тем самым негативно признавал ее потенциальную зрительно-ассоциативную власть» [Данилова 1984, с. 38].

Вот несколько парадоксальных следствий этой ситуации.

«В живописи XV века фигурные композиции, как правило, оказываются так или иначе закрепленными в трехчастном архитектурном каркасе». Это не что иное, как «своеобразная реликтовая форма алтарного триптиха». Причем центральный пролет под римской

аркой «продолжает восприниматься как семантически более важный». Именно поэтому в секуляризованной композиции он часто оставлен без фигур, перспектива уводит взгляд в земную даль, тут нет «строго фиксированного значения», но это не просто пейзажный вид, а «что-то вроде пустого престола мира» [Данилова 1984, с. 38–39].

Смещение центральной фигуры вверх – на постамент – придает ей «композиционное одиночество»; если же она сильно опущена вниз, то уже не Мадонна воспринимается как божество-покровитель, но ей покровительствуют предстоящие; иконографическая схема прочитана наоборот. А в «Озерной мадонне» Беллини «впечатление необычности возникает из-за того, что сцена увидена не в фас, а в профиль, то есть *не оттуда*, и все персонажи оказались *не на своих* местах, не в том соотношении друг с другом, между ними *не те* дистанции – и именно этот эффект нарушения обладает в картине наибольшей семантической нагрузкой» [Данилова 1984, с. 37–38].

Ренессансные портреты (не случайно иногда парные!) рождаются в значительной мере из боковых фигур алтарного образа, предстоящих фигуре центральной. Поэтому они профильные – и «сохраняют композиционную память о своей принадлежности к некоему уже несуществующему целому», к «схеме поклонения». Постепенный выход во второй половине XV в. из профиля в фас был «выходом из зависимого положения *по сторонам от* в независимое положение *в центре*», «повышением в композиционном статусе» [Данилова 1984, с. 207–209].

Икона строилась по вертикальной плоскости, совпадающей с плоскостью изображения. Ренессансная картина опрокидывает эту плоскость в горизонталь, перпендикулярную к плоскости изображения. Иерархия *сверху вниз* сменяется иерархией перспективных планов *от близи к дали*, в глубину. Небо замещается земной поверхностью, уходящей к горизонту. Но некий важнейший принцип – строго ценностной организации пространства – остается, хотя и радикально преобразуется. «В ренессансной картине действуют иные законы иерархии, но они неизменно существуют». Дискретность вырывает главного героя из-под действия перспективы <...> и обрекает опять-таки на «композиционное одиночество» (одно из излюбленных наблюдений Даниловой). Все это хорошо соответствует трудностям гуманистической глорификации человека, этого «как бы бога». Поэтому, пронизательно утверждает Данилова, «средневековая икона, даже самая драматичная по сюжету, не драма, а действие или праздник; напротив, картина Возрождения, даже самая спокойная и светлая по сюжету, всегда драматична» [Данилова 1984, с. 56–57]. <...>

Работы Даниловой чрезвычайно «технологичны». Ее мысль никогда не возбуждается философско-культурными или эстетическими отвлеченностями, не отрывается от визуального материала. И ее самые широкие суждения о типах культурно-исторического сознания – это суждения человека, который, прежде всего, полна одарен искренней искусствоведческой добродетелью, умением видеть.

Когда исследование посвящено целостному анализу *одного* художественного памятника, например, когда И.Е., медленно переходя с места на место, прослеживает «динамический ритм» росписей Дионисия в Ферапонтовом монастыре [Данилова 1984, с. 16–18] или особенно в замечательной статье о Старой ризнице Бруннелески [Данилова 1984, с. 178–192] – это заметно каждому читателю. Когда же речь идет о каком-либо аспекте средневековой и ренессансной живописи в целом – о соотношении слова и изображения, о роли иконографических и композиционных формул, о категории времени, о свете и тени, о теме природы или о портрете – может показаться, что И.Е. Данилова движется от общего к конкретно-художественному, от эпохального мировидения к отдельному произведению, в котором та или иная сторона этого мировидения превращается в пластическую подробность. Внешне изложение организовано обычно именно так. Однако это скорее мнимость, на деле все если не наоборот, то гораздо тоньше. Подобно тому, как предложенная Альберти идеальная последовательность, в которой живописец должен строить композицию, «не соответствует реальному процессу создания живописного произведения» [Данилова 1984, с. 44–45] – так и реальное мышление Даниловой не соответствует принятой ею несколько монотонной схеме изложения.

Автор внимательно следит за отечественной и зарубежной культурологией; чтобы убедиться в этом, незачем заглядывать в научный аппарат, который дан очень экономно и предметно, непосредственно «по делу». Открыто касаться общеметодологических вопросов автор аскетически избегает (считая, видимо, как водится среди историков, это не по своей части). Поэтому на Бахтина дана только одна ссылка, по поводу гротеска, но понятно, что вне бахтинского учения о культуре как **диалог** <...> эту книгу трудно себе представить. Имена Тынянова и Шкловского и вовсе не упомянуты, но в книге, по сути, трудятся – и весьма удачно – вошедшие в обобществленный понятийный инвентарь современной культурологии «остранение», «автоматизм приема», «память жанра» или «изменение функций элементов формы», пусть без опоязовской терминологии. Когда же Данилова указывает на то, что богатство иконологических сюжетов, положений и жестов имеет в своей подоснове всего *две* простейших функции – «явления» и «передачи

благой вести» [Данилова 1984, с. 35–36] – как не припомнить пафос известной книги В.Я. Проппа.

Влияние на автора семиотического структурализма, на первый взгляд, куда явственней отпечаталось и в языке книги: «иконический язык», «знаковость жеста», «семантическая нагрузка», «расшифровка сообщения» и т. п. Однако не прибегая к каким-либо специальным методикам и даже считая «недопустимой натяжкой» стремление найти значение для каждой из линий и форм» [Данилова 1984, с. 68]. Данилова, разумеется, обязана семиотике лишь некоторыми самыми расхожими идеями. <...>

Не забудем и того, что И.Е. Данилова – самая яркая ученица М.В. Алятова, смолоду получившая вкус к изучению историко-культурного контекста изобразительных искусств. Наконец, если держаться ближе к предметному содержанию книги, отметим существенность для автора трудов Э. Панофского, В.П. Зубова, варбургской школы (в частности, Э. Гомбриха), в особенности же А. Шастеля, П. Франкастеля и едва ли не более всех близкого ей английского историка М. Баксандаля [Baxandall 1971; Baxandall 1972]. Однако Данилова, весьма охотно воспринимая разного рода культурологические веяния, вряд ли может быть причислена к какому-либо определенному направлению. Ее стиль исследования прежде всего индивидуален.

В отличие от Баксандаля, который в обеих своих книгах, <...> сразу ставших классическими, безусловно, сильнее в использовании словесных текстов для интерпретации живописи, чем в собственно художественном анализе, – И.Е. Данилова, как уже отмечалось, всецело остается искусствоведом.

Ее цель сводится, в общем, к тому, чтобы разглядеть, как *устроено* произведение.

В этой-то специфической устроенности, в *зрительном наблюдении* Данилова ищет *духовной значимости*. Это не две разных, скажем, поэтапных задачи. Мировосприятие – не надстройка над способом визуального построения, оно и есть сам этот способ. Мировосприятие нужно увидеть. «Увидеть» – следовательно, понять; это вопрос семантики.

И даже (для автора книги) *только* семантики. Никакие описательные, всего лишь формальные, чисто технические или, напротив, собственные чувственные и эмоциональные оценки Данилову не занимают. Она не приходит в восторг и не предъявляет претензий к старым мастерам. Она довольствуется тем, что всматривается и вслушивается, стремится понять *чужой нам смысл*. <...> Нужен не просто хороший Глаз, но – Умный Глаз (то есть зоркое зрение неразрывно с не менее зорким умозрением, а сказать иначе: куль-

турологическое зрение). Не знаточеское, не эмпирическое знание, не изъявление пусть безупречного личного и сегодняшнего вкуса, не оценка, а толкование. <...> Автор в каждом интерьере, фреске, доске, картине XIV–XV вв. подмечает некое смысловое натяжение, особенность и странность, для чего, конечно, необходимо поставить мысленно это произведение рядом с иным, сопоставить, отыскивая каждый раз ключ к пониманию в соответствующей системе зрительских ожиданий, оправдываемых или нарушаемых. <...>

Поддерживая даниловское толкование итальянского Возрождения, я решился бы отчасти возразить по поводу, допустим, ренессансного восприятия «природы-культуры», или насчет «психологизации» жеста у кватрочентистов, или в связи с этим об «Озерной мадонне» и «Тайной вечере». Но – к чему? Рассуждения и трактовки автора неизменно продуманы; возражения были бы уместны в специальных штудиях других авторов на те же темы; а сейчас нам было важнее извлечь из книги И.Е. Даниловой скромно и просто преподанные в ней талантливые уроки и пояснить, почему эта книга – событие.

### *Литература*

---

- Баткин 1994 – *Баткин Л.* Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре М.: ТОО «Курсив-А», 1994. 288 с.
- Данилова 1984 – *Данилова И.Е.* Искусство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984. 408 с.
- Baxandall 1971 – *Baxandall M.* Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450. Oxford: Oxford University Press, 1971. P.198.
- Baxandall 1972 – *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style. Oxford: Clarendon Press, 1972. P. 165.

### *References*

---

- Batkin, L. (1994), *Pristrastiya. Izbrannyye esse i stat'i o kul'ture*. [Enthusiasms. Selected Essays and Articles on Culture]. TOO "Kursiv-A", Moscow, Russia.
- Danilova, I. (1984), *Iskusstvo Srednikh vekov i Vozrozhdeniya. Raboty raznykh let* [Art of Middle Ages and Renaissance. Articles of different years], Sovetskii khudozhnik, Moscow, Russia.
- Baxandall, M. (1971), *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Baxandall, M. (1972), *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Clarendon Press, Oxford, UK.