

relations to other codices, as well as to general problems of the architectural drawing of the 16th century, was out of their interest.

The Italian scholars divided the drawings into three groups: buildings and their parts; order details; and fantastical architecture. The first group is various and has always provoked the major researchers' interest. It manifests a close link to the archaeological studies of the 15th century, as well as antiquarian and humanistic tradition of the mid 16th century, in particular with Pirro Ligorio. Here, unfortunately, the authors completely ignored the observations made by M. Mikhailova. Their disregard for the Codex Destailleur A, also in the Hermitage, which definitely goes back to Ligorio's circle, left 'Ligorian' problem uninvestigated. The Album B refers apparently to the Roman and South Italian sources, so, the conclusion on its Venetian origins seems paradoxical.

The second group, namely the order details, also lacks scholars' attention, though there can be found numerous parallels with other albums of the 16th — first half of 17th centuries. They have an equal base with the model books, important in the professional education of architects of the 16th–17th centuries. This tradition is vividly illustrated by drawings of the Hermitage Albums B and C and their analogues, and requires further understanding.

The third group, the architectural fantasies, according to R. Martinis, was influenced by a Frenchman J. Androuet-Ducerceau who relied on Italian drawings of the late 15th — early 16th centuries. Just stating this fact, the scholar has not set a goal to trace this tradition in the mid 16th century, in particular in Roman architectural engraving, which shows more similarities to the Album B rather than to the works of Ducerceau.

Although the publication of the Album B is important for the study of the Renaissance architectural drawing after Antiquity, it does not cover all the problems associated with it. The Album B, as also the Albums A and C require a comprehensive study.

Звезда Юлиа Николаевна
Музеи Московского Кремля, Россия

Гирлянда в религиозном искусстве Ренессанса

Многие произведения ренессансных мастеров демонстрируют пристальное внимание к особенностям интерпретации декора. Часто в композициях присутствуют гирлянды. Мы предлагаем обратить внимание на некоторые особенности трактовки этой малоизученной детали в религиозной живописи.

Гирлянды нередко возносятся над образом Мадонны, Христа, особо почитаемого святого. Иногда звеньями гирлянд увенчивали всю композицию, подобно распахнутому театральному занавесу. Великолепные образцы подобного композиционного решения характерны, например, для творчества Андреа Мантеньи.

У некоторых мастеров гирлянда демонстрирует особое увлечение символикой плодов. Таковы композиции Карло Кривелли, где прославление Мадонны и Христа выражается на языке традиционных христианских символов, воплощенных в плодах гирлянд. В первую очередь обращают на себя внимание крупные яблоки и виноград, в которых декоративность сочетается с глубоким символическим смыслом.

Весьма примечательна трактовка гирлянды в творчестве Козимо Туры. Так, в «Мадонне с зодиаком» условное изображение зодиакальных созвездий в виде сияния сочетается с двумя реалистично написанными связками гроздьев винограда со щеглом — традиционным символом Страданий Христа. Подчеркнуто реалистическое изображение винограда, очевидно, подтверждает истинность претворения Крови в вино.

Изучение ренессансной гирлянды показывает: на первый взгляд декоративная, эта деталь сохраняет древнюю функцию прославления осененного ею персонажа. С одной стороны, гирлянды указывают на обращение мастеров к античным традициям. Полновесные связки плодов, цветов и листья характерны для античной скульптуры, они встречаются и в памятниках живописи, по преимуществу монументальной. С другой стороны, в Италии

мотив гирлянды получил развитие и в средние века. Результатом синтеза традиций разных эпох и является такой яркий элемент ренессансных религиозных композиций, как гирлянда.

Yulia Zvezdina

Moscow Kremlin Museums, Russia

GARLAND IN THE RENAISSANCE RELIGIOUS PAINTING

Many works of the Renaissance masters show close attention to the peculiarities of the decor interpretation. Often compositions include garlands. We propose to pay attention to some interpretation features of this insufficiently studied detail of religious paintings.

Garland is often towered above the image of Madonna and Christ, especially honored Saint. Sometimes links of the garlands crown the whole composition like an open curtain. Magnificent examples of such compositional decisions are typical, for instance, for works of Andrea Mantegna.

Garland in works of some masters shows particular passion to fruit symbols. These are the compositions of Carlo Crivelli, where the glorification of Madonna and Christ is expressed in the language of traditional Christian symbols, represented in the fruit garlands. First and foremost attention is paid to big apples and grapes, combining decorativeness and great depth of meaning of depicted objects.

The interpretation of the garland in works of Cosme Tura is very remarkable. For example, in “Madonna with the sleeping child” (Galleria dell’ Accademia, Venice) conventional design of zodiacal constellations in form of golden glow is combined with two realistically painted bunches of grapes and goldfinch, which is a traditional symbol of the suffering of Christ. Obviously, emphasized realistic image of grapes confirms the truth of Blood turning into wine.

Studying of Renaissance garland shows that, at first glance, decorative, this detail preserves the ancient function of glorification of the figure, shadowed by it. On the one hand, garland points out the masters reference to ancient traditions. Weighty bunches of fruits, flowers and leafage are characteristic to ancient sculpture, they are found in painting, for the most part, monumental. On the other hand, in Italy the garland was further developed in the Middle Ages. The result of the synthesis of traditions from different eras is such a bright element of the Renaissance religious compositions as garland.

Арутюнян Юлия Ивановна

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Россия

Готика во французской теории архитектуры и графике второй половины XVI–XVII века

Сложившийся стереотип приписывает эпохе Ренессанса строго негативное отношение к готическому стилю, чье варварское происхождение, отказ от античного идеала, отсутствие гармонии и упорядоченности порождали осуждение в теоретической мысли и активное стремление к преодолению в искусстве. Однако существует значительный корпус текстов французских теоретиков архитектуры XVI–XVII вв., отмечающий необычность и привлекательность отдельных элементов готических сооружений. Средневековые постройки появляются в архитектурной графике, что обусловлено интересом к стилям минувших эпох, актуализировавшимся в ходе восстановления разрушенных во времена религиозных войн церквей, особым «языком благочестия», связывающим с готикой идею оваянного славным прошлым христианского храма, и возвеличиванием правящего дома, о праве на власть которого говорит древность и наследие ушедших веков.

В трактатах Филибера Делорма подробно рассматриваются особенности конструкции стрельчатого свода и характер опор готического здания. Зодчий обращался к «французскому ордеру», использовал килевидный свод и сложную систему деревянных перекрытий,