

Государственный институт искусствознания

**Границы нормы:
трансформация гуманизма
в русской и европейской
культуре Нового
и Новейшего времени**

Москва 2021

УДК 130.2
ББК 71
Г 77

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Алла Юрьевна Вершинина, кандидат искусствоведения
Сергей Олегович Кузнецов, доктор исторических наук

Границы нормы: трансформация гуманизма в русской и европейской культуре Нового и Новейшего времени: сборник статей / Ред.-сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф, А.С. Лосева; перевод с англ. А.А. Зубов, перевод с итал. К.Г. Мискарян. – М.: Государственный институт искусствознания, 2021. – 520 с., ил.

ISBN 978-5-98287-167-1

Начиная с эпохи Возрождения человек оказывается главным персонажем истории идей, искусства и науки. Эпоха Просвещения создала концепт мыслящего субъекта как центральной фигуры европейской культуры. Пристальный интерес к человеку привел к выработке понятия нормы и его догматизации. Понятие нормы по отношению к человеку обернулось детальной разработкой нормативов во всех областях человеческой деятельности и социальной жизни. Однако очень быстро критически мыслящий субъект начинает подвергать сомнению собственные основания. Разворачивается борьба за изменение представлений о норме. Аргументами в этой борьбе стали научные открытия в области физики, психологии, медицины и проч. Границы нормы в отношении человека становятся зыбкими и проницаемыми. Человек оказывается «опасным индивидом» (Фуко), а искусство балансирует между нормой и отклонением. Интерес к патологиям и трансчеловеческому порождает в культуре целый спектр постоянно звучащих тем: гений и безумие, Голем и Франкенштейн, декаданс и «дегенеративное искусство», красота и уродство, Де Сад и изобразительная мартирология, анатомический театр, извращения и порок, сексуальные девиации и преступления. Особенно эти тенденции усилились в XX и XXI столетиях.

Посвящая Третий международный конгресс имени Д.В. Сарабьянова исследованию процесса формирования нормы, ее границ, дегуманизации и новым контурам антропологической проблематики, мы хотели сделать акцент на роли искусства в этом процессе в качестве инструмента, посредника и документального свидетельства.

ISBN 978-5-98287-167-1

© Коллектив авторов, текст, 2021

© Государственный институт искусствознания,
2021

© Е.А. Сиверс, оформление, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 *Александр Дугин*
Чистое зло гуманизма
- 25 *Славой Жижек*
Проклятия женщины-гиены: власть, костюм и дружба
- 62 *Ованес Акопян*
Джованни Пико делла Мирандола и его «Речь»: о достоинстве человека?
- 80 *Эндрю Морралл*
Семья за столом: протестантская идентичность, саморепрезентация
и границы изобразительности в Цюрихе XVII века
- 107 *Анна Корндорф*
Безумие как форма и жанр нормативной эстетики барокко
- 148 *Николай Молок*
Триумф добродетели: из «тайной камеры» в «тайный музей»
- 171 *Алла Аронова*
Метаморфозы маскарада в российских публичных торжествах:
Петр I – Анна Иоанновна
- 199 *Степан Ванеян*
Отто фон Симсон: архитектурное, литургическое
и историческое пограничье – проблемы понимания
- 277 *Анастасия Лосева*
Скульптурная декорация как провокация.
Эстетизация пограничного в особняках Ф.О. Шехтеля
- 290 *Элица Дюлгерова*
Испытание границ произведения и пространства
на авангардных выставках (на примере выставки «1915 год»)
- 305 *Екатерина Бобринская*
Новая антропология в творчестве Василия Чекрыгина

- 318 *Константин Дудаков-Кашуро*
КОНЦЕПЦИЯ «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В ТЕКСТАХ РАУЛЯ ХАУСМАНА:
МЕЖДУ ДАДАИЗМОМ И КОНСТРУКТИВИЗМОМ
- 329 *Элиде Питтарелло*
САЛЬВАДОР ДАЛИ. ГИБРИДНЫЕ ПОРТРЕТЫ 1920-х ГОДОВ
- 347 *Наталия Злыднева*
(АВТО)ПОРТРЕТ В АВАНГАРДЕ: В ПОИСКАХ НОРМЫ
- 360 *Мортен Сёндергорд*
ИССЛЕДУЯ МЕТАФОРЫ СМЕРТИ ИСКУССТВА КАК СОЦИАЛЬНОЙ НОРМЫ
- 369 *Сильвия Буруни*
СУЩЕСТВУЮТ ЛИ СИРЕНЬИ? ДВОЙСТВЕННЫЙ МЕЖДУ ЧУДОМ И СТРАДАНИЕМ
- 382 *Дмитрий Булатов*
СУММА ПОДВИЖНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ
- 399 *Анатолий Рыков*
КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО КАК ТРАНСГУМАНИЗМ.
«КРЕМАСТЕР» МЭТЬЮ БАРНИ
- 405 *Алессия Кавалларо*
РЕЛИГИОЗНАЯ ОБРАЗНОСТЬ В СОВЕТСКОМ НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
- 416 *Корнелия Ичин*
ИСТОКИ ПОСТГРАВИТАЦИОННОГО ИСКУССТВА ДРАГАНА ЖИВАДИНОВА
- 431 *Джузеппе Барбьери*
ЮРИЙ ЛОТМАН, АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЁВ И ВЕНЕЦИАНСКИЙ РЕНЕССАНС:
ОЗИРАЯ ПЕРСПЕКТИВЫ И ПЕРЕСЕКАЯ ГРАНИЦЫ
- 442 *Франческа Феррандо*
ФЕМИНИСТСКАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ ПОСТЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
- 470 *Екатерина Лазарева*
КИБОРГ И ГЕНДЕР: ОТ МАРИНЕТТИ К ХАРАУЭЙ И ОБРАТНО
- 484 *Борис Воскресенский*
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПСИХИЧЕСКИЕ РАССТРОЙСТВА
- 505 *Нина Сосна*
ЭЛЕМЕНТАРНАЯ НОРМА ЭКСПЕРИМЕНТА
- 516 ОБ АВТОРАХ

Джузеппе Барбьери
Giuseppe barbieri

**ЮРИЙ ЛОТМАН, АЛЕКСАНДР ПОНОМАРЁВ И ВЕНЕЦИАНСКИЙ
РЕНЕССАНС: ОЗИРАЯ ПЕРСПЕКТИВЫ И ПЕРЕСЕКАЯ ГРАНИЦЫ**

**JURIJ LOTMAN, ALEXANDER PONOMAREV AND THE VENETIAN
RENAISSANCE: REVIEWING THE FIELD AND CROSSING
THE LIMIT.**

Аннотация. Статья сопоставляет перформанс Александра Пономарёва «Ветрувианский человек» (2014), и его же выставку в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве (2015) с ренессансными традициями размышлений о границах и их преодолении. Также делается отсылка к идейному наследию историографии XIX века (Мишле), которые берутся в комплексе с аналитическим инструментарием Юрия Лотмана – в первую очередь, с концептом героя как «подвижного элемента» текста, для акцентуации сложности больших культурных трансформаций в их внутреннем выражении. Анализ инновационных сторон творчества нескольких великих художников Венецианского Возрождения (Джорджоне, Тициан, Тинторетто, Веронезе) несмотря на свою краткость дает осознать врожденное свойство искусства – уравновешивать уважение к традиции с нуждой в инновациях.

Ключевые слова. Александр Пономарёв, Ренессанс, изображение человеческого тела, преодоление границ, искусство в движении, окружение героя, герой как подвижный элемент текста, материал как форма.

Abstract. The essay compares the performance «Windtruvian Man» by Alexander Ponomarev (2014) and his next exhibition at the Pushkin Museum in Moscow (2015) with the Renaissance reflection on limit and trespassing. Reference is made to nineteenth-century historiographical tradition (Michelet), which is integrated with a number of analytical tools provided by Yuri Lotman, in particular with the concept of the hero as the «mobile element in the text», in order to underline the complexity of great cultural transformations and of their inner articulation. The analysis – however concise – of the innovative features of several great Venetian Renaissance artists (Giorgione, Titian, Tintoretto, Veronese) shows how art is perpetually destined to balance its respect for tradition and the need to innovate.

Keywords. Alexander Ponomarev, Renaissance, representation of the human body, Overcoming the limit, art in motion, the hero's environment, the hero as the «mobile element in the text», matter as form.



И. А. Пономарев.
Ветрувианский человек. Перформанс.
 20 июня 2014 года.
 Побережье
 Гренландии в районе
 мыса Фарвель

20 июня 2014 года, находясь у побережья Гренландии в районе мыса Фарвель на борту научно-исследовательского судна Российской академии наук «Академик Иоффе», Александр Пономарёв провел смелый перформанс, который был задокументирован с помощью фото- и видеосъемки (илл. 1). Превозмогая порывы жесткого полярного ветра, художник вошел в своей желтой штормовке внутрь большого ветроуказательного конуса в красно-синюю полосу и замер там в позиции «витрувианского человека», подражая персонажу рисунка Леонардо, хранящегося в венецианской галерее Академии (илл. 2). Как гласит надпись в верхней части рисунка, он является комментарием к знаменитому фрагменту из трактата Витрувия «Об архитектуре» («архитектор Витрувий пишет в своем труде по архитектуре, что измерения человеческого тела в природе соответствуют следующим пропорциям»). Что немаловажно, Пономарёв дал своему перформансу название «Ветрувианский человек».

Крупнейшие художники XX века черпали вдохновение из этого рисунка, преимущественно создавая статичные изображения: среди прочих стоит упомянуть «Модулора» Ле Корбюзье, граффити Кита Харинга, фотографии Роберта Мэпплторпа и навязчивые «Segno Arte» Микеланджело Пистолетто. «Ветрувианский человек» Пономарёва, однако же, принадлежит к куда более интимному и особенному измерению, нежели перечисленные выше работы: он далек от того, чтобы быть всего лишь очередным повторением избитого сюжета, он схватывает самую суть внутренней динамики классического образа и безупречно вписывает ее в свой внутренний мир и творческий путь.

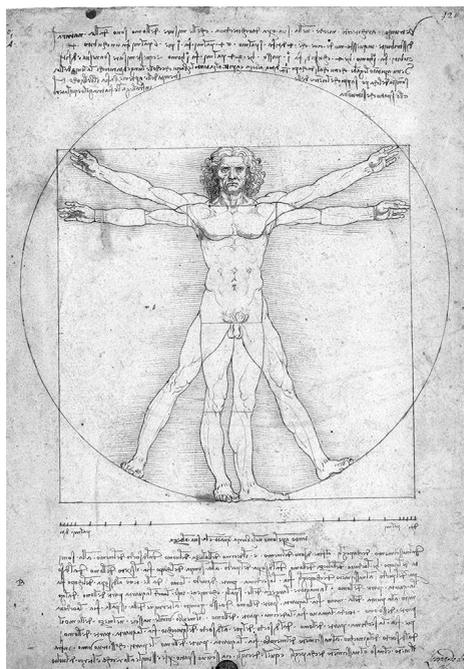
Третья из десяти книг, из которых состоит трактат Витрувия «Об архитектуре» (единственный уцелевший римский труд, посвященный этой области знания, созданный между 30 и 20 годами до н.э.), повествует о «храмах бессмертных богов». В своей книге Витрувий настаивает на

2. Леонардо да Винчи. *Витрувианский человек*. 1490. Бумага, перо, коричневые чернила, свинцовый карандаш. 344 × 245 мм. Галерея Академии, Венеция

необыкновенной важности «симметрии», пропорционального соотношения различных элементов здания, и высказывает предположение о том, что тело человека является наилучшим возможным выражением природной симметрии. Не обращаясь к сложной истории восприятия данной цитаты, следует сказать, что именно этому фрагменту суждено было стать одним из наиболее читаемых и популярных в период Ренессанса текстов. Претендуя на отображение точных пропорций совершенного анатомического строения, трактат, как казалось, разрешал один из наиболее спорных вопросов живописи раннего Нового времени. Витрувий описывает тройственное деление лица, соотношение размеров конечностей и туловища, их расположение относительно пупка, а также приводит данные, как он считает, точных измерений человеческой фигуры. На той же странице мы видим также фрагмент, известный как *homo ad circulum et ad quadratum*: «Если человек ляжет плашмя на спину с вытянутыми руками и ногами, то, поместив циркуль в его пупок, мы получим окружность, которой будут касаться пальцы его рук и ног. И, точно так же, как человеческое тело образует круглый контур, оно может давать и контур квадрата» [25].

По причинам, которые были кратко упомянуты выше, рисованное воспроизведение этих схем стало стандартной иллюстрацией для многих изданий произведения Витрувия в XVI века, начиная с венецианского издания Фра Джокондо в 1516 году.

Как нам известно, обсуждаемый пассаж описывает пропорции человеческого тела, заданные образцом, установленным внешней высшей сущностью. Версия Леонардо, основанная на выкладках Франческо ди Джорджо Мартини, свидетельствует о сильном влиянии упомянутой модели типичного изображения человеческого тела и присущей ему красоты на протяжении XV–XVI веков: то же самое скрытое значение можно прочесть в наброске, посланном Рафаэлем Альбрехту Дюреру в 1515 году (илл. 3), лишь год спустя после завершения работ над фреской «Пожар в Борго», в которой, по словам Конрада Оберхубера, «каждая фигура списана с натуры со всеми ее реальными чертами, однако же пропорции продиктованы законами гармонии» [1, 17].

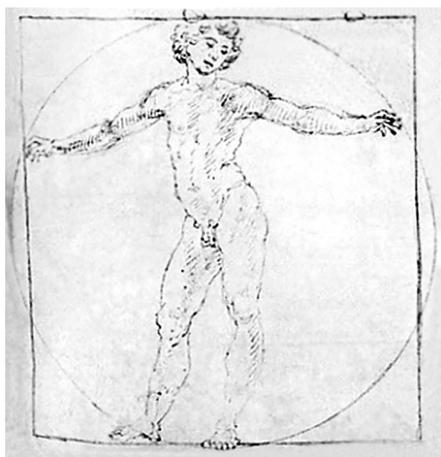




3. Рафаэль Санти.
Эскиз двух
обнаженных мужских
фигур и головы.
Бумага, красный
и свинцовый
карандаши.
403 × 283 мм.
Альбертина,
графическая
коллекция, Вена

Рисунок Рафаэля является лишь одним из многих примеров, подтверждающих центральную роль онтологической рефлексии при обсуждении спорного понятия мимесиса. Леон Баттиста Альберти, также следуя за Витрувием, утверждал, что для изображения формы нужно «подражать природе» («De re aedificatoria», IX, 5, приводя все составные части к гармонии. В своем анализе данного вопроса Альберти использует амбициозное понятие «*concinnitas*», основывая свое понимание прекрасного, также и в грамматическом смысле – как кажется, вовсе не случайно – на старых теориях Витрувия.

Я ограничусь здесь лишь упоминанием этого сложнейшего и хорошо исследованного сюжета. Вернемся к наброску Леонардо: несомненная ясность, простота и изящество его линий являют собой вклад художника в дискуссию XV–XVI веков об объективных критериях красоты человеческого тела и правильных способах ее отображения – Леонардо показывает важность *границ* изображения. Важно сравнить эскиз Леонардо с рисунком Франческо ди Джорджо из «Codex Ashburnham 361», хранящегося в Лаврентийской библиотеке во Флоренции (илл. 4). В последнем границы обозначены геометрическими фигурами, которые более совершенны, чем фигуры природы, и которые совмещают земные формы (квадрат)



4. Франческо Джорджио ди Марини. *Витрувианский человек*. Бумага, перо, чернила. «Codex Ashburnham 361», f. бv. Библиотека Медичи Лауренциана. Флоренция

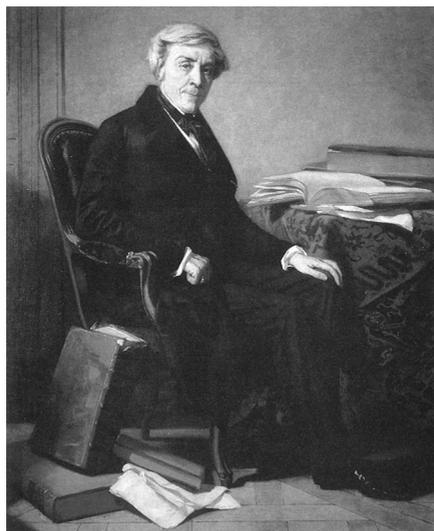
5. Тома Кутюр. *Жюль Мишле*. Около 1843. Холст, масло. 183 × 132 см. Музей Карнавале, Париж

с небесными (круг); как кажется, эта модель предвосхищает «величественную книгу» законов Вселенной XVII века, созданную на языке треугольников и окружностей, которую в своем «Пробирщике» описывает Галилей.

Идея о том, что для описываемой эпохи характерен акцент на преодолении границ и лимитов, давно вошла в историографическую традицию – отсчет можно вести от «Histoire de France au Seizième Siècle» [19] Жюль Мишле (со знаменитым подзаголовком «Ренессанс») [19, 307–314]: сперва «граница была смещена из-за трений между двумя полюсами (греко-римская античность против библейской древности; вера против разума, опирающегося на изучение природы; открытие внешнего мира про-

тив открытия внутреннего мира человека), потом из-за «сдвига», которым ознаменовался конец эры». Движение, описываемое Мишле (илл. 5), зиждется, тем не менее, на противоречиях: открытие Америки стало прелюдией к порабощению ее коренных народов; Коперник показал нам несовершенство нашего зрительного восприятия; Лютер проложил путь в будущее, взывая к темным духам прошлого <...> Безграничный мир форм, который способен поглотить самый сильный дух и рассудок, может быть усмирен, согласно Мишле, только добротой и «вселенской симпатией» [19, 313]. «Человек, в конечном счете, брат всему миру» [19, 313]. Однако Мишле почти не затрагивает тревожащих художественного свойства.

Теперь я хотел бы рассмотреть, как один из видов упомянутого «движения» развернулся в области Венеции и стал поворотным пунктом (по замечанию Роберто Лонги) в становлении «современного» европейского искусства. Я начал с Пономарёва, человека, которому особенно подходит наименование «frère du monde»: в конечном счете, этот русский художник, образцовый наследник идей Леонардо и Франческо ди Джорджио Мартини, рискнул подвергнуть границы идеальных геометрических форм воздействию самой непокорной из стихий – ветра. Это неоспоримо подтверждает его статус эмблематического «пришельца из Эпохи Возрождения». Те, кто имел возможность ознакомиться с видеосъемкой этого перформанса Пономарёва, скажем, на осенней выставке 2015 года в Пушкинском музее [3], легко поймут



связь такого сопоставления с важным замечанием из культурологических рассуждений Юрия Лотмана, опубликованных в его статье 1969 года о типологии/ топологии культуры [2]. Я имею в виду идеи Лотмана о «текстах культуры» (тех, которые «характеризуют космологическую, географическую, социальную и прочие структуры мира»), формирующих «окружение героя» [2, 116], и о герое – подвижном элементе текста [2, 116].

Основываясь на упомянутых предпосылках, Лотман видел различие между двумя видами героев: «неподвижными героями», то есть «персонифицированными обстоятельствами», «явлениями структуры» [2, 117] (подобно этому, Мишле провозгласил, что «XVI век – это мой герой») [19, X]; тогда как «подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждение новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую изменчивость» [4, 117]. Среди приводимых примеров мы видим Одиссея, Дон Кихота, Чичикова и Пьера Безухова. Все это – не художники, а литературные персонажи. Однако же, на ранних стадиях моего исследования, мне удалось вполне успешно применить описанную теорию Лотмана к разрешению довольно важной проблемы истории искусств, а именно каким образом получилось, что Андреа Палладио, который так стремился вырваться из своего культурного и социального окружения, несмотря на это предстает перед нами неразрывно с ним связанным [5]. Тогда я сравнил предложенные Лотманом понятия об «окружении героя» и «герое – подвижном элементе текста» с тем противопоставлением, которое делает Шекспир в своем 94-м сонете между Господами и Слугами. Сорок лет спустя я по-прежнему уверен, что выкладки Лотмана могут быть успешно применены – не только к анализу перформанса Пономарёва, человека, который, как хорошо известно, обладает богатым набором семиотических героических черт, – но и к исследованию многих других контекстов, какими бы они не были сложными, характеризующихся наличием жестких границ и волей к их преодолению. Главным ограничением для работы деятелей искусств Эпохи Возрождения (и речь здесь не только об Италии) являлось то, что мы можем назвать «опекой заказчика», накладывавшей свой отпечаток даже на творчество величайших художников этого времени. Гипотеза Буркхардта, близкая, но не аналогичная мыслям Мишле, говорит о том, что «гений» – это человек, способный сломать преемственность процесса истории искусства, предоставив «избыточные ответы» на вызовы (*Aufgaben*, в терминологии Буркхардта), выдвинутыми тем, что мы можем, вслед за Лотманом, назвать «текстами культуры» – зрения Лотмана по этому вопросу, связанные с понятием «подвижного героя», видятся более точными и конкретными, равно как исторически проверяемыми. Более того, взгляды Лотмана хорошо согласуются с теорией Аби Варбурга об идентичности в античном искусстве и о признанной способности мастеров древности показывать «искусство в движении» [14, 127–209]: между XV и XVI веками приверженность к изображению персонажей в движении стала отличительной, глубоко укоренившейся чертой итальянской художественной культуры.



6. Джорджоне.
Читающая мадонна.
Около 1505. Дерево,
масло, 76 × 60 см.
Музей Эшмолеан,
Оксфорд

Объем данной статьи ограничен, поэтому попытаемся сжато рассказать, какими способами художники Венеции добивались передачи этого движения, а также впоследствии переходили традиционно заданные им границы. Джорджоне, который в годы, которым Мишле и Буркхардт приписали название «Ренессанса», считался воплощением современности в искусстве, развивал приемы «фигуративного нарратива», используя упрощение цвета «и не только в изображении отдельных персонажей или символов» [10, 237]. Таким образом, он придал, ошутимо и определенно, своему патрону статус «зрителя и читателя» [7, 13–56] (илл. 6).

Тициан, в свою очередь, придавал необыкновенную важность живописной технике, считая ее намного более принципиальной, чем совершенство форм. Живопись сама становилась у него формой, моделируя пространство, получающее новые измерения,

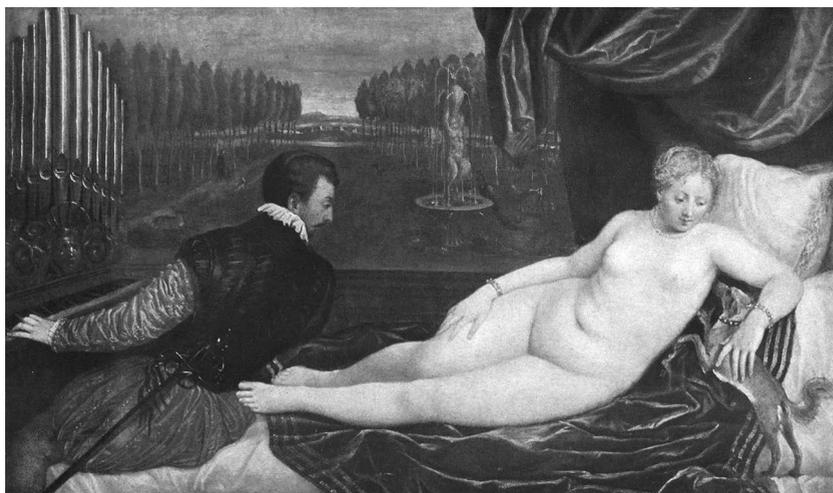
что отлично показывает Даниэль Аррас в своем посвященном «Венере Урбинской» исследовании (илл. 7). Слова, которые Лодовико Дольче вложил в уста Пьетро Арегино в одноименном произведении, вполне подтверждают справедливость такой точки зрения: «Один лишь Тициан достоин славы за безупречный подбор цвета, непревзойденный никем из древних и современных мастеров. Он идет вровень с самой Природой: все его фигуры живые, они движутся, *и плоть их трепещет...*».[13, 62] Выражение «идет вровень с Природой» (*cammina di pari con la natura*) особенно достойно внимания в свете вышеупомянутых рассуждений о передаче движения. В своих



7. Тициан Вечеллио.
Венера Урбинская.
1538. Холст, масло.
119 × 165 см. Галерея
Уффици. Флоренция



8. Тициан Вечеллио.
Даная. 1544–1545.
Холст, масло.
120 × 172 см.
Национальный
Музей Каподимонте,
Неаполь



9. Тициан Вечеллио.
Венера с органистом
и собачкой. Начало
1550-х. Холст, масло.
138 × 224,4 см.
Прадо, Мадрид

«Dialogo d'amore», созданных во второй половине 1530-х годов [22, 2r-35v], Спероне Сперони приписывает куртизанке по имени Туллия д'Арагона не менее категоричное суждение: «Тициан – это не художник, и велик он не своими картинами, а своими чудесами. Я думаю, что его краски были сделаны из тех же волшебных трав, которые превратили Главка Морского в божество. Портреты Тициана воистину имеют в себе нечто божественное: так же как небеса были сделаны раем души, *Господь дал краскам [Тициана] свойства телесного рая*, которыми его руки могли не писать, но прославлять и освящать» [22, 24v-25r] (курсив автора).

Если живописный материал получает такую же значимость, как и форма, следует подчеркнуть еще один важный аспект. Современность Тициана, его способность переходить пределы, поставленные его

10. Якопо Тинторетто.
Тайная вечеря.
1592–1594. Холст,
масло. 365 × 358 см.
Церковь Сан-
Джорджо Маджоре,
Венеция



11. Паоло Веронезе.
Брак в Кане Галилейской.
1562–1563. Холст,
масло. 666 × 990 см.
Лувр, Париж



предшественниками, основывается на жизненности его фигур, на их необыкновенной подвижности (даже если мы говорим об обнаженных «Венерах» (илл. 9) и «Данаях» (илл. 8)), на их трепетном разговоре с окружающим пространством. Способность изображать «движение в пространстве» также является уроком Тициана, который будет переходить из поколения в поколение, если говорить в терминах хронологии.

У Тинторетто воплощением этого движения становится лихорадочный свет, который, как отметила Байс Куригер (отобравшая три картины Тинторетто для церемонии открытия 54-й Венецианской Биеннале в 2011 году (илл. 10)), «выражен посредством разнообразных коннотаций

и физических состояний» [15, 49], у Паоло Веронезе движение передается в пространство, построенное цветом, «архитектурно» безупречное, но наделенное чертами преднамеренной недосказанности [9, 13–71] (илл. 11). То, что эти приемы были повторены бесчисленное число раз (например Тьеполо и, позднее, Сезанном), доказывает совершенную современность и актуальность Тициана, а также значительное воздействие, оказанное им на пионеров современного искусства. Сезанн провел долгие часы в Лувре, рассматривая «Свадьбу в Кане Галилейской», чтобы понять всеобъемлющую идею цвета Веронезе. Кроме того, Сезанн говорил, что, изучая Веронезе, можно «en décortiquer l'apparence, en scruter les lois» [11, 20]: постичь законы реального (а значит, неопределенного) мира, понять устройство материала, который может быть прочитан (и, стало быть, нуждается в читателе) – материала, наполненного светом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Галлией Г.* Пробирных дел мастер / Пер. Ю.А. Данилова. М.: Наука, 1987.
2. *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. С. 109–143.
3. *Пономарёв А.* Ветрувианский человек. Каталог выставки. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2015.
4. *Arasse D.* The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance // Titian's «Venus of Urbino»/ Rona Goffen (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
5. *Barbieri G.* Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento. Rome: Il Veltro Editrice, 1983.
6. *Barbieri G.* Il vento e la legge. Francesco Trento e il circolo di Villa Eolia // Studi Veneziani n.s. VII. 1983. P. 81–142.
7. *Barbieri G.* La formazione dello spettatore-lettore. Giorgione e il paesaggio moderno, in Déjeuner sur l'herbe con Giorgione. Vicenza: Terra Ferma, 2009.
8. *Barbieri G.* Lo spazio attorno al corpo // Nelle camere da letto di Tiziano. L'intimità della figura e gli alimenti della passione. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma, 2010.
9. *Barbieri G.* Fuora del luogo dove è il nostro Signore: Paolo Veronese e lo spazio moderno della mensa // Nelle sale da pranzo di Paolo Veronese. La rappresentazione dei riti della mensa e la cultura dell'ospitalità. Crocetta del Montello (TV): Terra Ferma, 2011.
10. *Battisti E.* Quel che non c'è in Giorgione // I tempi di Giorgione / ed. by Ruggero Maschio. Rome: Gangemi, 1994.
11. *Bernard E.* Paul Cézanne // L'Occident. 1904, juillet.
12. *Bohlmann C.* Jacopo Tintoretto (1518–1594): una discussione dalla prospettiva contemporanea [round table with Caroline Bohlmann, Diedrich Diederichsen, Corinne Wasmuth, Bice Curiger, Berlin, Swiss Embassy, 7 January 2011] // ILLUMINazioni. Exhibition catalogue
13. *Dolce L.* L'Aretino ovvero dialogo della pittura. Vinegia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557; Milan: Daelli, 1863; Bologna: Forni, 1974.
14. *Ghelardi M.* La scoperta del Rinascimento. L'«età di Raffaello» di Jacob Burckhardt. Turin: Einaudi, 1991.
15. *Guriger B.* ILLUMINazioni // ILLUMINazioni. Exhibition catalogue / Id. and Giovanni Garmine (ed.). Venice: La Biennale di Venezia/Marsilio, 2011.
16. *Haskell F.* History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past». New Haven (Ct): Yale University Press, 1993.

17. *Longhi R.* Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini. Milan: Mondadori, 1973.
18. *Melchiori G.* L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei «Sonetti» di Shakespeare. Turin: Einaudi, 1973.
19. *Michelet J.* Histoire de France.: Au seizieme siecle T. VII–X. Au dix-septieme siecle T. XI–XIV. 7. Paris: Chamerot, 1855.
20. *Oberhuber K.* Lo stile classico di Raffaello e la sua evoluzione a Roma fino al 1527 // Roma e lo stile classico di Raffaello 1515–1527 [Catalogue of the exhibition curated by Id. and Achim Gnann. Mantua, Palazzo Te, 20 March–30 May; Vienna, Graphische Sammlung Albertina 23 June–5 September 1999]. Milan: Electa, 1999.
21. *Settis S.* Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento. Turin: Einaudi, 2010.
22. *Speroni S.* I dialogi. Vinegia: Aldus, 1542.
23. *Venturi L.* Four Steps Toward Modern Art. Giorgione, Caravaggio, Manet, Cézanne ». New York: Columbia University Press, 1956.
24. De architectura libri decem de Vitruvio / Fra Giocondo (ed.). Venecia: Giovanni Tacuino, 1511. Libro III. Fol. 22.
25. *Wittkower R.* Giorgione and Arcady // Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance. London: Thames and Hudson. 1978.