Т.В. БЕЛЬЧЕНКО
Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: tvbelchenko@gmail.com

T.V. BELCHENKO
PhD student of the Lomonosov Moscow State University. Art History Department
e-mail: tvbelchenko@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_160_175

ГРАЖДАНСКАЯ ИДЕЯ ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ? ПРИНЦИП КОПИЙНОСТИ В ТАВОЛЕТТАХ БИККЕРНЫ КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ АСПЕКТОВ СИЕНСКОГО ИСКУССТВА XIV–XV ВЕКОВ: IL BUON GOVERNO

A CIVIC IDEA OR AESTHETIC PREFERENCES? THE COPYING IN TAVOLETTE DI BICCHERNA AS ONE OF THE MOST IMPORTANT ASPECTS OF SIENESE 14th–15th CENTURIES ART. IL BUON GOVERNO

В статье рассматривается феномен копийности и иконографических вариаций в сиенских таволеттах Биккерны (tavolette di Biccherna) — расписных обложках учетных книг городского казначейства, которые в XIV–XV веках превратились в доступные широкой публике живописные панели и служили для трансляции актуальных дидактических идей. В фокусе исследования — вариации фрески Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления» (1337–1339, Палаццо Пубблико, Сиена) часто встречающиеся в таволеттах. На примере нескольких таволетт (1344, 1364, 1385, 1474 г.) рассматриваются две стратегии обращения к авторитетному образцу: «точная» копия, действующая как визуальное подтверждение незыблемости гражданских ценностей, и иконографические вариации, в рамках которых заимствуются и «пересобираются» с определенной дидактической целью лишь отдельные узнаваемые элементы оригинала. Анализируя обозначенный

круг памятников, можно сделать вывод: тот факт, что, независимо от смены политических режимов, фреска Амброджо сохраняла свой авторитет в качестве копируемого и интерпретируемого образца, указывает на значимость определенных визуальных образов-формул для укрепления устойчивого самосознания сиенцев. В свою очередь таволетты Биккерны, благодаря своей специфической типологии (доступность широкой публике, серийность, лаконичность визуального языка), играли роль связующего звена между сложной дидактической программой монументальной живописи и повседневным сознанием граждан, способствуя закреплению «визуальной идентичности» Сиены.

This article examines the phenomenon of copying and iconographic variation in the Sienese tavolette di Biccherna — the painted covers of the city treasury's account books, which during the fourteenth and fifteenth centuries evolved into pictorial panels accessible to a broad audience and acted as a means of conveying timely didactic messages. The study focuses on the variations of Ambrogio Lorenzetti's fresco Allegory of Good Government (1337–1339, Palazzo Pubblico, Siena), a recurring motif in the tavolette. Drawing on several examples (1344, 1364, 1385, 1474), the article identifies two distinct strategies of engagement with this authoritative model: the exact copy, which functions as a visual affirmation of the enduring nature of civic values, and iconographic variation, in which only selected, recognizable elements of the original are borrowed and recombined for specific didactic purposes. The analysis suggests that the persistent authority of Lorenzetti's fresco as a model to be copied and reinterpreted — regardless of shifting political regimes — points to the significance of certain visual formulas in reinforcing a cohesive Sienese civic identity. The tavolette di Biccherna, owing to their specific typology (broad accessibility, repetitive character, conciseness of visual language), served as a crucial link between the complex didactic programs of monumental painting and the everyday consciousness of citizens, thereby contributing to the consolidation of Siena's "visual identity."

Ключевые слова: tavolette di Biccherna, Амброджо Лоренцетти, Аллегория Доброго правления, тиражирование образа, легити-

мизация власти, визуальная формула, иконографические вариации, гражданская идентичность, concordia.
Keywords: tavolette di Biccherna, Ambrogio Lorenzetti, Allegory of Good Government, iconographic variation, replication of images, visual formula, political legitimation, civic identity, urban space, concordia.

Феномен копийности и сознательного повторения изобразительных схем принадлежит к числу ключевых особенностей сиенской художественной культуры XIV–XV веков. На протяжении почти трех столетий мастера, работавшие в Сиене, последовательно обращались к ограниченному кругу авторитетных образцов, воспроизводя не только их иконографию, но и характерные стилистические приемы. В современной историографии эта черта сиенского искусства, долгое время трактовавшаяся как проявление консерватизма или даже творческого упадка, получает иное осмысление: исследователи все чаще видят в ней осознанную стратегию, направленную на поддержание визуальной преемственности и закрепление в общественном сознании ключевых гражданских идеалов (1).

Анализируя росписи сиенских таволетт Биккерны — обложек учетных книг сиенского казначейства, мы можем обнаружить два часто встречающихся прототипа для копирования: это алтарный образ Благовещения Симоне Мартини (1333 г., Галерея Уффици, Флоренция) и фреска Амброджо Лоренцетти в Палаццо Пубблико (1337–1339 гг., Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена) (рис. 1, 3, 5, 10), посвященная доброму правлению коммуны и его плодам. Если таволетты, созданные по образцу «Благовещения», позволяют судить о принципиальной влиятельности индивидуального живописного стиля в контексте самосознания сиенских граждан и визуальной идентичности коммуны [2; 3], то росписи таволетт, включающие персонификацию Доброго Правления (Buon Governo), дают возможность проследить, как цепочка иконографических ссылок и вариаций служит для претворения определенной дидактической программы.

Таволетты Биккерны, по всей видимости, играли важную роль в популяризации и подкреплении гражданских идей коммуны и в формировании идентичности ее граждан: как известно, к XIV веку биккерны перестают выполнять функцию обложек и становятся самостоятельными картинами, демонстрировавшимися независимо от учетных книг, к которым они относились [10; 18; 48]. Вероятно, таблички можно было увидеть в помещениях ведомства, куда граждане приходили платить налоги,

вследствие чего они были более доступны для широкой публики, чем программные фрески Палаццо Пубблико и даже алтарные образы собора. Таким образом, повторенные в биккернах образы выстраивали некий «мостик», между повседневной жизнью отдельных людей и особыми сакрализованными моментами гражданской жизни коммуны. Кроме того, таволетты не требовали, да и не могли вместить развернутой, сложной живописной программы, поэтому значимые композиционные и иконографические элементы оригинала должны были переноситься в них «по существу» — в наглядной, сокращенной и весьма доходчивой форме.

На каких принципах строилось обращение мастеров Биккерны к стилистическим и иконографическим особенностям алтарного образа Симоне Мартини, мы рассмотрели в соответствующей статье [2]. Здесь же мы сосредоточимся на иконографических вариациях фрески Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления».

Фреска Амброджо Лоренцетти «Аллегория Доброго правления» в Зале Девяти Палаццо Пубблико (1337–1339 гг.) (рис. 1, 3, 5, 10.) имела очень выраженную политическую направленность и была тесно связана с формированием имиджа правительства, совета Девяти. Она представляла собой философское и нравоучительное наставление властям, но также являлась «аргументом» в пользу того, что именно действующая власть является доброй и способна привести сиенскую коммуну к процветанию. Именно это, видимо, стало главным стимулом, для копирования фрески с большей или меньшей точностью в таво-



Рис. 1. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 2. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена



Рис. 3. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 4. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена

леттах Биккерны, которые также имеют ярко выраженную политическую функцию.

Иконографии, философскому и политическому значению фрески Амброджо Лоренцетти посвящен огромный пласт литературы. Среди исследований, заложивших фундамент современного понимания этого памятника, необходимо в первую очередь назвать работы Квентина Скиннера, который в ряде эссе, собранных во втором томе его «Visions of Politics» [44], детально проанализировал связь фрески с ценностями итальянского города-коммуны и античной политической мыслью. Не менее важны труды Николая Рубинштейна, его интерпретация фрески Амброджо [38] остается классическим образцом иконологического анализа, раскрывающего сложную программу фрески в контексте политической философии своего времени (2), и Кьяры Фругони, акцентировавшей внимание на связи политических, религиозных и бытовых аспектов, отразившихся в иконографии фрески Лоренцетти [27; 28]. В отечественной историографии следует отметить, например, статью М.И. Дмитриевой «Фрески Лоренцетти и формирование общественного идеала в Сиене эпохи Возрождения», в которой акцент смещен на рецепцию фрески, ее связь с текстами сиенских хроник и роль в конструировании гражданского самосознания. Однако при всей фундаментальности и нюансированности этих исследований их фокус закономерно сосредоточен в первую



Рис. 5. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления, фреска. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена



Рис. 6. Неизвестный художник. Аллегория Доброго правления. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1344 г. Городской Архив, Сиена

очередь на самой фреске и ее сложном историко-философском контексте. Ответить на вопрос, как этот многосоставный философский образ «переводился» на язык, доступный более широкой аудитории, позволяет обращение к таволеттам Биккерны (3) — предметам, которые, благодаря своей специфической типологии (доступность широкой публике, серийность, лаконичность визуального языка), играли роль связующего звена между сложной монументальной пропагандой и повседневным сознанием рядовых граждан. Анализ того, как фреска Лоренцетти воспроизводилась и переосмыслялась в этих небольших табличках, позволяет не только проследить механизмы «тиражирования» ключевого образа, но и увидеть в таволеттах ту узловую точку, которая замыкает на себе идеальные представления о Добром Правлении и их повседневное бытование, формируя целостную систему визуальной репрезентации сиенской коммуны. Знакомясь с этими произведениями, как и в случае с таволеттами со сценой Благовещения по образцу Симоне Мартини, можно выявить две модели взаимоотношений с оригиналом: первая — «точная» копия, которую можно было бы назвать своего рода слепком с оригинала, вторая — включение различных «намеков» на оригинал, являющихся как бы комментарием к нему и цитирующих его лишь частично.

Примером первого из обозначенных случаев может служить биккерна «Аллегория Доброго Правления», которая была выполнена для казна-

чейства в 1344 году (Городской Архив, Сиена) (рис. 2, 4). Сходство между этим изображением и знаменитой фреской Амброджо Лоренцетти в Зале Девяти Палаццо Публико очевидно. Неизвестный художник (4) практически в точности воспроизводит главную фигуру фрески — персонификацию Доброго Правления (рис. 1).

Иконография фрески предстает в сокращенном виде: дощечка размером примерно 40 х 30 см, обладающая гораздо меньшей вместительностью, заведомо не могла включить все детали сложной и поучительной философской программы, развернутой Амброджо Лоренцетти на обширной стене Зала Девяти. Кроме того, заказчики, вероятно, не видели необходимости в полном воспроизведении фрески с ее множественными смыслами, ориентированными на образованного привилегированного зрителя. Для широкой публики требовалось максимально краткое и лаконичное напоминание. Перед зрителем остается только персонификация Сиенской республики и аллегория Доброго в ней правления. Как и во фреске, она предстает в образе седобородого старца, восседающего на троне, в руках его скипетр и золотой щит с изображением городской печати. В его одеждах присутствуют геральдические цвета сиенской коммуны, у его ног сиенская Волчица, над головой аббревиатура C.S.C.V. (лат. civitas Senarium civitas Virginis — «город Сиена, город Девы»). Автор опускает аллегории Добродетелей и все прочие детали, заменяя их лаконичным двухчастным черно-золотым фоном, который также может считываться как намек на геральдические цвета Сиены. Однако в остальном образ воспроизведен очень тщательно. Повторение некоторых деталей, в частности, городской печати с изображением Богоматери, поз волчицы и близнецов, очертания руки, трактовки лица — настолько точны, что для этого очевидно необходимо было глубокое, внимательное и последовательное изучение оригинала (рис. 3–6). Представ-



Рис. 7. Липпо Ванни. Принесение даров. Таволетта Биккерны. 1364 г. Музей изящных искусств, Бостон



Рис. 8. Неизвестный художник. Аллегория правления Синьории Десяти. Таволетта Биккерны. 1385 г. Городской архив, Сиена

ляется, что здесь уместно говорить о копировании образца практически в прямом (современном) понимании этого слова. Изображение не «полемизирует» с оригиналом, вероятно его функция заключалась не в продвижении некой «дополнительной» программы посредством интерпретации исходного образца, а именно в напоминании, визуальном подтверждении.



Рис. 9. Неизвестный художник. Аллегория правления Синьории Десяти. Фрагмент. Таволетта Биккерны. 1385 г. Городской архив, Сиена

Помимо таких достаточно точных копий, которые мы условно назовем «указаниями» на оригинал, таволетты Биккерны обнаруживают и совсем иной подход к взаимодействию с оригиналом, который также интересен для нас в контексте тиражирования живописного образа.



Рис. 10. Амброджо Лоренцетти. Аллегория Доброго правления. Фреска. Фрагмент. 1337–1339 гг. Зал Девяти. Палаццо Публико, Сиена

Поскольку власть в Сиене неоднократно сменялась, и каждое новое правительство считало, по-видимому, необходимым подчеркнуть свою законность, ссылаясь, хотя бы в форме таволетт Биккерны, на образ, созданный Амброджо, в распоряжении исследователей есть еще несколько вариаций на эту тему, выполненных мастерами Биккерны: «Принесение Даров» Липпо Ванни (1364 г. Музей изящных искусств, Бостон) (рис. 7), «Аллегория Правления Синьории Десяти» работы неизвестного художника (1385 г. Городской архив, Сиена) (рис. 8–9), «Доброе правление службы Габелла» работы Бенвенуто ди Джованни (1474 г. Городской архив, Сиена) (рис. 11–12). Эти образы заимствуют у первоисточника только некоторые элементы иконографии, искусная комбинация которых, с определенными добавлениями и «замалчиваниями», позволяла донести до граждан определенную идею, служила для обоснования легитимности существующей власти.

Так, таволетта Биккерны «Принесение даров» работы Липпо Ванни (рис. 7) относится к 1364 году, когда на смену Совету Девяти пришел Совет Двенадцати. Сам Липпо Ванни неоднократно избирался в Совет Двенадцати, поэтому вполне разумно предположить, что его биккерна отражает политическую программу нового правительства. Безусловно, художник обращается к фреске Лоренцетти. Она необходима ему, поскольку вызывает доверие, избавляет от сомнений в том, что это правление — доброе. Но в данном случае установить связь с прототипом позволяют только трон и регалии высшей власти. Вместо многочисленных аллегорий добродетелей в работе Липпо Ванни главную фигуру плотным кольцом обступает группа донаторов, которые протягивают к ней свои дары. Новый государственный строй опирался преимущественно на цеховых ремесленников и мелких торговцев, и каждый вступивший в цех приобретал возможность участвовать в управлении городом. Мы можем предположить, что эти персонажи, торжественные, с выпрямленными спинами и «крепко сбитые», вероятнее всего олицетворяли самих ремесленников, каждый из которых представляет свой собственный цех [48, p. 103].

Полуфигуры донаторов расположены таким образом, что в изображении можно заметить подобие торжественного шествия, сопровождаемого звуком золотых труб, украшенных черно-белыми флагами, традиционным символом прославления [48, p. 103]. Они славят Сиенскую коммуну, но уже другую — обновленную. Центральная фигура — юноша — вместо золотого щита с печатью города держит сферу. Она воспринимается как держава, и эта держава, окрашенная в геральдические цвета Коммуны, — символ власти над Сиеной. В том, что эта власть добрая, сомнений нет, поскольку аналогии с Добрым правлением Лоренцетти очевидны. Но перед нами уже не поучительная философская аллегория, а плод тонкой политической пропаганды, основанной на «перетасовке» элементов оригинального произведения. Подобным образом устроены и другие таволетты Биккерны, авторы которых обращались к фреске Амброджо Лореецетти.

Так, например, в биккерне «Аллегория правления Синьории Десяти» (рис. 8–9), которая была создана в год очередного государственного переворота (1385) (5), неизвестный художник частично использует находки Липпо Ванни и одновременно возвращается к иконографической схеме Амброджо Лоренцетти. Так, вслед за Ванни он повторяет мотив прославления в виде золотых труб, отказываясь от изображения Волчи-

цы и латинской аббревиатуры. Однако суть этих «сокращений» иная. По-видимому, отказываясь от лишних атрибутов, художник акцентировал внимание на мотиве веревки (рис. 9), за которую держатся сгрудившиеся по сторонам от центральной фигуры граждане Сиены. Ритм рук держащих ее персонажей усиливает и заостряет каждый ее изгиб и это движение привлекает внимание зрителя. Мотив веревки присутствовал и во фреске Амброджо Лоренцетти (рис. 10). Во фреске Амброджо две веревки опоясывают двух ангелов Правосудия, после чего сплетаются в одну в руке Согласия (Concordia), и уже цельная веревка протянута от Согласия к персонификации Коммуны — олицетворению доброго правления в образе старца. За эту веревку держатся, как за путеводную нить, граждане Сиены, идущие подчеркнуто согласной процессией по двое.



Рис. 11. Бенвенуто ди Джованни. Доброе правление службы Габелла. Таволетта. 1474 г. Городской архив, Сиена

В сравнении с изображением процессии у Лоренцетти, в табличке процессия показана более эмблематично и демонстративно, но тем не менее решена деликатно и изящно — ритм рук фокусирует внимание зрителя на изгибах веревки, и визуализирует образ согласного собеседования граждан. Во фреске держась за веревку граждане Сиены идут к Доброму правлению, и, вводя ее изображение здесь, Липпо Ванни как будто обещает сиенцам, что новое правление принесет им все те блага — правосудие, мир и благоденствие, которые сулит фреска в Зале Девяти.

Здесь необходимо добавить, что само по себе изображение веревки также обозначает согласие граждан, которое единственно ведет к благополучию и миру, в противовес худшего из зол discordia — разобщенности граждан. Как отмечает, например, Скиннер, именно discordia воспринималась средневековыми авторами как главный враг процветания государства [44, p. 45]. К этой мысли отсылает мотив веревки во фреске Амброджо, и в этом же контексте столь выраженный композиционный акцент на ее изображении вносит оттенок поучительного призыва к мирному сосуществованию различных фракций, сословий и семей в биккерне (6). В этом смысле можно утверждать, что таволетты Биккерны служили не только для политической пропаганды, они также представляли собой моральный эталон,

но более краткий и понятный чем визуальный трактат Амброджо.

Мы можем позволить себе несколько спекулятивное предположение, будто при условии, что рассмотренные нами биккерны действительно могли быть увидены в конторе казначейства одновременно [48], они должны были восприниматься в комплексе, в диалоге. В таком случае первая биккерна с изображением персонификации Доброго Правления была как бы «отпечатком» освященного образца, а дальнейшие «иконографические вариации» становились более наглядными при сопоставлении с ней.



Рис. 12. Бенвенуто ди Джованни. Доброе правление службы Габелла. Таволетта. 1474 г. Городской архив, Сиена

Подводя итоги, еще раз подчеркнем, что рассмотренные в статье памятники дают нам примеры двух различных типов отношений с оригиналом. В одних случаях это может быть копия-диалог, когда автор повторяет только фрагменты подлинника, видоизменяя остальное, чтобы внести дополнительные коннотации в смысл оригинала (а иногда даже вступить в полемику с ним); в других случаях мы имеем дело с точной копией, которая использует оригинал как смысловую формулу, устойчивый элемент языка, и тиражирует его.

Однако примечателен сам факт, что каждое новое правительство — будь то Совет Девяти, Двенадцати, Синьория Десяти или иная политическая группировка (8) — считало необходимым подтвердить свою легитимность апелляцией именно к этому образу. Можно с уверенностью сделать вывод, что сама по себе визуальная формула, представлявшая персонификацию Доброго Правления в виде старца, восседающего на троне с щитом, украшенным изображением Богоматери, и с аббревиатурой CSCV, становилась тем визуальным якорем, который должен был удержать идентичность коммуны вопреки всем фракционным разногласиям. Иконография здесь выступала как «цементирующий» элемент — выражающий то незыблемое и общесиенское, что сохранялось, несмотря на смену партий у власти. Таволетты Биккерны, с их серийностью и доступностью широкой

публике, сыграли в закреплении этого фрагмента «визуальной идентичности» особую роль. Складываясь на протяжении десятилетий в последовательный ряд, они, по всей видимости, формировали цельную визуальную программу, отражавшую актуальные политические события, но при этом неизменно возвращавшую зрителя к «ключевым» идеалам коммуны. Идеал Доброго Правления, впервые с такой полнотой выраженный Лоренцетти, протягивался красной нитью через росписи таволетт, утверждая преемственность гражданских ценностей и формируя ту устойчивую визуальную идентичность, которая позволяла Сиене сохранять свою индивидуальность в эпоху постоянных политических перемен.

Примечания:

1. Подробнее об осознанном характере сиенского «консерватизма» см., например, публикации Дианы Норман [34; 35], Джудит Стейнхофф [46], а также вступительную статью Виктории Марковой к каталогу выставки «Сиена на заре ренессанса» [10] и диссертационное исследование Дарьи Колпашниковой [6, с. 6–12, с. 145–158]. О роли устойчивых стилистических формул в таволеттах Биккерны см. раннее опубликованные тексты автора данной статьи [2; 3].

2. Николай Рубинштейн заложил фундамент иконологического анализа фрески, интерпретируя ее программу в русле аристотелевской политической философии, транслированной через труды Фомы Аквинского и Эгидия Римского. Автор рассматривал фреску как визуальное воплощение схоластических концепций общего блага (ben comune) и справедливости.

3. Скиннер выступил с критикой интерпретации Рубинштейна, предложив иной источник иконографической программы. Он искал источники визуальной программы фрески Лоренцетти не в схоластической мысли, а в республиканской традиции, восходящей к Цицерону, Сенеке и их средневековым интерпретаторам — Брунетто Латини, Гийому Перро и Джованни да Витербо. Согласно Скиннеру, фреска выражает идеи гражданского гуманизма, коллективного самоуправления и согласия (concordia), что составляет альтернативу монархической традиции политической мысли.

4. Таволетты Биккерны только начинают входить в поле отечественных искусствоведческих исследований, пока что, можно назвать лишь несколько публикаций, включающих описание этих памятников [5; 10]. Более подробно об историографии таволетт Биккерны см. [2].

5. Некоторые исследователи атрибутируют этот памятник как работу самого Амбродждо Лоренцетти [9].

6. В 1385 году на смену правительству совета пятнадцати (Quindici) пришло союзное правительство партий новески, додичи и пополари, сформировавшее совет Десяти (Dieci).

7. Франческо Боргезе также обращает внимание на игру слов corda (веревка) и concordia (согласие), восходящую к Квинтилиану, и указывает на ее визуальное воплощение во фреске Лоренцетти [17].

8. Хотя в формальном отношении названные Совет Девяти (1287–1355), Двенадцати (1355–1368), правительство Реформаторов (1368–1385) и Синьория Десяти (1385–1399) представляли собой формы организации коммунальной власти, их приход к власти и политические программы отражали соперничество определенных политических группировок или партий — таких как «новески» (noveschi), опиравшихся на торгово-банковскую элиту и доминировавших в период правления Девяти; «додичини» (dodicini), представлявших интересы средних слоев пополанов и цеховых ремесленников, которые пришли к власти после свержения Девяти; «реформаторов» (riformatori) и «пополанов» (popolari), боровшихся за расширение народного представительства. В историографии эти социальные структуры часто обозначаются именно как «партии» (группировки) [см., например: 46, p. 23–45 и 4, с. 150–175]. Соответственно рамках данной статьи, представляется уместным использовать обобщающее понятие «политическая группировка», чтобы подчеркнуть, что речь идет о борьбе конкретных социальных сил, каждая из которых стремилась легитимировать свое положение через апелляцию к авторитетному художественному образцу.

Список литературы:

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

2. *Бельченко Т.В.* Гражданская идея или эстетические предпочтения? Принцип копийности в таволеттах Биккерны как один из главных аспектов сиенского искусства XIV–XV веков: образы Благовещения // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3. — Часть 1. — С. 183–196.

3. *Бельченко Т.В.* Манера как смысловая формула в сиенской живописи XV века. Некоторые примеры таволетт Биккерны // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2024. — Выпуск 55. — С. 44–61.

4. *Дмитриева М.И.* Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. — Санкт-Петербург, 2013.

5. *Золотова Е.Ю.* Иллюстрированные рукописные книги и документы Западной Европы IX–XVIII веков. Собрание Архива Санкт-Петербургского института истории РАН. Научный каталог. — Москва: Государственный институт искусствознания. — 2023. — № 84. — С. 167–168.

6. *Колпашникова Д.И.* Творчество Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, и сиенское изобразительное искусство первой половины XV века: диссертация … кандидата искусствоведения: 5.10.1 / Колпашникова Дарья Игоревна. — Москва, 2020. — 217 с.

7. *Кустодиева Т.К.* Сны готики и Ренессанса. Сиенская живопись XIV — первой половины XVI века: каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2002.

8. *Пешке И.* Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. — Москва: Белый город, 2003.

9. *Романчук А.В.* Художественное воплощение категорий справедливости, власти и свободы в творчестве Амброджо Лоренцетти // Ленинградский юридический журнал. — 2007. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudzhestvennoe-voploschenie-kategoriy-spravedlivosti-vlasti-i-svobody-v-tvorchestve-ambrodzho-lorentsetti (дата обращения: 20.04.2026)

10. *Россони Э., Маркова В., Кардинали Ч.* Сиена на заре Ренессанса: каталог выставки. — Москва: Арт Волхонка, 2021.

11. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. — СПб.: Азбука-классика, 2005.

12. *Alessi C.* La pittura in Italia. Il Quattrocento. — Milano, 1987.

13. Archivio di Stato di Siena. Archivio della Biccherna del Comune di Siena. Inventario. — Roma, 1953. — 234 p. — (Pubblicazioni degli Archivi di Stato; 12).

14. Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena / ed. by T. B. Smith, J. B. Steinhoff. — UK: Routledge, 2016.

15. Art, Politics, and Civic Religion in Central Italy, 1261–1352: Essays by Postgraduate Students at the Courtauld Institute of Art / ed. by J. Cannon, B. Williamson. — Aldershot; Brookfield: Ashgate, 2000.

16. *Ascheri M.* Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico. — Siena, 1985.

17. *Borghesi F.* For the Good of All. Notes on the Idea of Concordia during the late Middle Ages // Italian Poetry Review. — 2010. — Vol. 5. — P. 215–240.

18. *Borgia L., Carli E., Ceppari M. A., Morandi U., Zarrili C.* Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII–XVIII). — Roma: Eurografica printing, 1984.

19. *Boucheron P.* «Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercitez le pouvoir, celle qui est peinte ici». La fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti / Patrick Boucheron // Annales. Histoire, Sciences Sociales. — 2005. — Vol. 60. — № 6. — P. 1137–1202.

20. *Burckhardt T.* Siena. City of the Virgin. — New York: World-Wisdom, 2008.

21. *Campbell C.J.* The City's New Clothes: Ambrogio Lorenzetti and the Poetics of Peace // The Art Bulletin. — 2001. — Vol. 83. — № 2. — P. 240–258.

22. *Carli E.* Pittura senese. — Milano: Officine Grafiche Ricordi, 1964.

23. *Carli E.* Pittori senesi del Quattrocento. — Firenze: Giunti-Nardini, 1985.

24. *Christiansen K., Kanter L.* Painting in Renaissance Siena 1420–1500. — Gebundenes Buch, 1989.

25. *Dini G.* Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque). — London: Thames & Hudson, 1998.

26. *Feldges-Henning U.* The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1972. — Vol. 35. — P. 145–162.

27. *Frugoni C.* The Book of Wisdom and Lorenzetti's Fresco in the Palazzo Pubblico at Siena // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. —1980. — Vol. 43. — P. 239–241.

28. *Frugoni C.* A Distant City: Images of Urban Experience in the Medieval. — Princeton: Princeton University Press, 1991.

29. *Hyman T.* Sienese Painting. — New York: Thames & Hudson, 2003. — 224 p.

30. *Kempshall M.S.* The Common Good in Late Medieval Political Thought / M. S. Kempshall. — Oxford: Clarendon Press, 1999.

31. *Meis M.* Painting in Florence and Siena after the Black Death. — Princeton: Princeton University Press, 1979.

32. *Minio Paluello L.* Remigio Girolami's De Bono Communi: Florence at the Time of Dante's Banishment and the Philosopher's Answer to the Crisis // Italian Studies. — 1956. — Vol. 11. — P. 56–71.

33. *Morandi U.* Le Biccherne Senesi. — Monte dei Paschi di Siena, 1964. — 239 p.

34. *Norman D.* Siena and the Virgin: Art and Politics in a Late Medieval City State. — New Haven; London: Yale University Press, 1999.

35. *Norman D.* Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260–1555). — New Haven; London: Yale University Press, 2003.

36. *Pope-Hennessy J.* Sienese Quattrocento Painting. — New York: Phaidon, 1947.

37. Renaissance Siena. Art in Context / ed. by A. Lawrence Jenkens. — Kirksville: Truman State University Press, 2005.

38. *Rubinstein N.* Political Ideas in Sienese Art. The Frescoes of Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. — 1958. — Vol. 21. — № 3/4. — P. 179–207.

39. *Rubinstein N.* Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. 1, Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics. — Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2004.

40. *Rubinstein N.* Le allegorie di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace e il pensiero politico del suo tempo // Rubinstein N. Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance. 1, Political Thought and the Language of Politics. Art and Politics. — Roma: Edizioni di Storia e letteratura, 2004. — P. 347–364.

41. *Scalini M., Guiducci A.M.* Peinture de Sienne: ars narrandi dans l'Europe gothique. — Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014.

42. *Schevill F.* Siena. The History of a Medieval Commune. — Siena: Betti editrice, 2016.

43. Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400 / ed. by Diana Norman. — New Haven; London: Yale University Press, 1995. Vol. 1: Interpretative essays. Vol. 2: Case studies.

44. *Skinner Q.* Visions of Politics — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Vol. 2: Renaissance Virtues.

45. *Starn R.* Ambrogio Lorenzetti: The Palazzo Pubblico, Siena. — New York: George Braziller, 1994.

46. *Steinhoff J.B.* Sienese Painting after the Black Death: Artistic Pluralism, Politics, and the New Art Market. — New York: Cambridge University Press, 2014.

47. *Syson L., Angelini A., Jackson P.* Art for a City: Catalogue of the Exhibition. — London: National Gallery Company, 2007.

48. *Tomei A.* Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna: catalogo della mostra. — Roma: Eurografica printing, 2002.