

М.А. Рогов

кандидат экономических наук, доцент,

член Ассоциации искусствоведов

rogovm@hotmail.com

АНТИЧНАЯ НУМИЗМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ: «ОБРУЧЕНИЕ МАРИИ»

В работе рассматривается роль античной нумизматики для истории искусства Возрождения и обзор истории создания и особенностей заказов «Обручения Марии» Перуджино и Рафаэля. Автором выдвигается гипотеза о влиянии античной нумизматики на раннее творчество Рафаэля на примере алтарного образа «Обручения Марии» и рисунка «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской». Гипотеза обосновывается композиционно-семантическими аллюзиями на изображения реверса римских монет Юлии Домны, посвященных восстановлению ею храма Весты в Риме после пожара 191 г., а также сходством мотива декора антефиксов храма Весты на монетах Нерона, посвященных восстановлению храма Весты после пожара 64 г., с рафаэлевским образом «идеального» храма. Автором обсуждается знакомство Рафаэля с гуманистической иконографической программой, использующей образы античной римской монеты, на примере фресок Перуджино и его учеников в Колледжио дель Камбио.

Ключевые слова: Рафаэль, Перуджино, римские монеты, античная нумизматика, Обручение Марии, храм Весты, Колледжио дель Камбио

This paper considers the role of antique numismatics for the Renaissance art history and the history of commissions of Raphael's and Perugino's "Marriage of the Virgin". The hypothesis that had been put forward by the author is that there is an influence of antique Roman coins on both these early altarpieces and Rafael's drawing "Meeting of Frederick III and Eleanor of Portugal". The hypothesis is based on compositional and semantic allusions to the reverse image of Julia Domna's coins dedicated to her restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 191 AD, as well as the similarity of the temple antefixes decoration motif both in Rafael's image of the "ideal" temple and Nero's coins dedicated to the restoration of the temple of Vesta in Roma after the fire of 64 AD. The author discusses the Raphael's familiarity with humanistic iconographic programme including antique Roman coin images in case of frescoes by Perugino and his pupils at Collegio del Cambio.

Keywords: Raphael, Perugino, roman coins, antique numismatics, Marriage of The Virgin, temple of Vesta, Collegio del Cambio

Интерес, который представляет нумизматика для истории искусства, трудно переоценить. Развитие античной нумизматики в эпоху Возрождения было представлено коллекциями, а также трактатами антикваров, таких как Андреа Фульвио, Гиойм де Шуль, Энеа Вико и другие. Исторические реконструкции нередко опираются на нумизматические доказательства уже у «отцов» археологии и источниковедения – гуманистов Кириака из Анконы [Chatzidakis, 2011] и Лоренцо Валлы, антикваров Хуберта Гольциуса [Wrede, 2011] и Пирро Лигорио [Campbell, 2011].

Идентификация изображений античных богов и героев во многом опирается на легенды и сюжеты изображений античных монет [Eydingen, 2011]. Однако изучение античной нумизматики как визуального или иконографического источника искусства эпохи Возрождения позволяет также лучше понять творческий метод мастеров. Например, исследовались такие вопросы, как влияние античных монет на медальерное искусство Пизанелло [Dahmen, 2011] и использование римских монет в декоре архитектурных памятников Возрождения [Burnett, 2011], например, Павийской Чертозы и лоджии дель Консильо в Вероне, в фресковых росписях Гирландайо в капелле Коллеони в Бергамо и в капелле Сассетти церкви Санта-Тринита в Флоренции, в Зале Лилий палаццо Веккьо во Флоренции.

© Рогов М.А., 2016

Подытоживая вышесказанное, можно заключить, что проблема античной нумизматики в искусстве Возрождения в настоящее время привлекает к себе заслуженное внимание историков искусства. Примером такого интереса явился европейский проект (2009-2012) «*Translatio nummorum*» Историко-Художественного института во Флоренции (Общество научных исследований имени Макса Планка), Берлинского Мюнцкабинета (Фонд прусского культурного наследия) и Гумбольдтского университета (Берлин) совместно с Берлинско-Бранденбургской Академией наук (Проект «*Census. Античные памятники искусства и архитектуры, известные в эпоху Ренессанса*») и последовавшие выставки [Петер, Коваленко, 2014].

Проявляется интерес и к вопросу о мотивах античной нумизматики в творчестве Рафаэля, высказывалось мнение о наличии этих мотивов и творческом переосмыслении их мастером¹, но к моменту написания настоящей работы, о каких-либо посвященных данному вопросу публикациях сведений нет. В целом, это свидетельствует об актуальности темы настоящего исследования.

Цель настоящей работы – выдвижение и обоснование гипотезы о возможном влиянии изображений на античных римских монетах на творчество Рафаэля Санти на примере его раннего выдающегося произведения «Обручение Марии».

Используемая в работе методология опирается на трехступенчатую схему изучения произведений искусства Э.Панофски (см., например, [Panofsky, 1972]), адаптированную нами для настоящего исследования. На первой стадии, предваряющей иконографический анализ, применяются подходы «социальной истории искусства», учитывающий историографический обзор контекста, истории создания и особенности заказа произведения. Последующими стадиями являются иконографический анализ и интерпретация.

«Обручение Марии» (Lo Spozalizio, 174 см × 121 см, масло, дерево, 1504 г., Пинакотекка Брера, Милан) Рафаэля представляет собой подписанный и датированный (RAPHAEL URBINAS MDIII) алтарный образ, происходящий из капеллы св. Иосифа и Св. Имени Иисуса церкви св. Франциска в небольшом городке Читта ди Кастелло в Папской области, в Умбрии, недалеко от Перуджи.

Сюжет картины, в целом, соответствует апокрифической «Золотой легенде» Якова Ворагинского. На первом плане первосвященник в церемониальном головном уборе под открытым небом заключает брак св. Иосифа и Девы Марии. Жених протягивает обручальное кольцо, чтобы надеть на палец невесте. Св. Иосиф стоит босой, с чудесно процветшим жезлом в руках. Позади него стоят расстроенные неизбранные жребием женихи различного возраста, один из них досадливо ломает свой жезл о колено. Марию сопровождают четыре юные девушки, воспитывавшихся с ней при Иерусалимском храме, и женщина старшего возраста. Поодаль расположены группы беседующих людей в средневековых еврейских остроконечных головных уборах, у одного из господ получает милостыню полубогаженный нищий, протянувший за ней руку. Действие происходит перед величественным центрическим зданием храма, окруженным легкой сводчатой аркадой на колоннах ионического ордера, поверх которой необычным декором с энергично завивающимися волютами смягчается переход к объему круглого барабана, опоясанного рядом темнеющих больших зарешеченных прямоугольных окон, над которыми в голубое небо упирается купол с небольшой башенкой-фонарем. Храм стоит на подиуме, расположенном на вымощенном уходящими в даль перспективы прямоугольными плитами пространстве посреди растительного пейзажа с виднеющимися селениями вдали. Композиционный центр произведения – притягивающий взгляд центральный портал «идеального храма», сквозь который, контрастируя с зияющей темнотой окон под куполом, просвечивает голубое небо.

Эта картина является выдающимся произведением молодого Рафаэля, который обретает зрелость в период работы в Читта ди Кастелло в 1503-1505 гг., испытав влияние позднего Перуджино

¹ См. например, анонс лекции Ианфи Ассимакопулу «Нумизматика в творчестве Рафаэля» в ГМИИ им. А.С.Пушкина 28.10.2016. Электронный ресурс: http://www.arts-museum.ru/events/archive/2016/contour/28_10/ (по состоянию на 30.11.2016)

(Пьетро Вануччи), и творчески переосмысливая его [Oberhuber, 1977]. Джорджио Вазари в своем «Жизнеописании Рафаэля из Урбино, живописца и архитектора» писал: «В церкви Св. Франциска, опять-таки в том же городе, он на небольшой доске изобразил Обручение Девы, в котором отчетливо сказалось возросшее мастерство Рафаэля, до тонкости усовершенствованного и превзошедшего манеру Перуджино. В этом произведении имеется перспективное изображение храма, построенное с такой любовью, что диву даешься при виде тех трудностей, которые преодолевал автор, добываясь решения этой задачи» (цитируется по [Vasari, 1991]).

Изучая историю создания «Обручения Марии» Рафаэля, мы обращаемся к одноименному произведению Перуджино. «Обручение Марии» Перуджино (234 см × 185 см, масло, дерево, ок. 1504 г. Музей изящных искусств, Кан) – это алтарный образ, происходящий из алтаря капеллы Пресвятой Девы Марии и св. Иосифа (капеллы св. Иосифа) в Перудже.

Заказ алтарного образа в Перудже связан с появлением в Перудже украденной в 1473 г. из Кьюзи недовольным монахом реликвии – обручального кольца Девы Марии, для которой власти Перуджи в 1486 году решили построить капеллу св. Иосифа и в 1489 г. заказали алтарный образ для ее украшения Пинтуриккьо (Бенедетто ди Бьяджо), который передал этот заказ Б. Капорали, от которого заказ 11 апреля 1499 г. был передан Перуджино.

Заказчиком Рафаэля был Филиппо ди Лодовико Альбеццини, нотариус, торговец тканями, служивший в разные периоды приором города, а также капитаном района Скалоччо, членом советов «Шестнадцати» и «Тридцати двух». По договору 1500 г. с францисканскими монахами заказчик обязался обустроить и украсить капеллу, находившейся неподалеку от его владений, где он возвел палаццо Альбеццини, а монахи обязались праздновать у этого алтаря день св. Иосифа 19 марта [Henry, 2002]. Позднее он присовокупил к капелле участок земли и просил служить мессу также и в годовщину своей смерти.

Оба посвящения капеллы в церкви св. Франциска (св. Иосифу и Св. Имени Иисуса) взаимосвязаны благодаря роли св. Иосифа в выборе имени Иисуса [Traeger, 1997]. Кроме того, святым покровителем гильдии нотариусов, в которой, вероятно, состоял заказчик, был францисканский проповедник св. Бернардин Сиенский, который проповедовал культ Святого Имени Иисуса и в то же время активно продвигал культ св. Иосифа. Именно особенностью заказа – посвящением св. Иосифу обеих капелл – объясняется трактовка [Dummond, 2009] иконографического новаторства Рафаэля и Перуджино, вслед за Пьеро делла Франческа, написавших первые алтарные образы с сюжетом «Обручения Марии», то есть с акцентом на роль св. Иосифа, жениха Марии. Эта интерпретация также связана с идеей, что власти Перуджи, возможно, хотели с помощью алтарного образа, установленного в новой капелле для паломничества, напомнить верующим о проповедях францисканского проповедника бл. Бернардина Фельтрского против роскошных свадеб и дорогой одежды горожан, и с этим связано изображение на первом плане обеих картин просто, а не по современной моде одетых персонажей. Сцена с нищим, выпрашивающим милостыню у персонажей в иудейской одежде, соответствует инициативе бл. Бернардина Фельтрского создания системы христианских ломбардов *monti di pietà* как альтернативы ростовщичеству, в котором оба вышеуказанных проповедника обвиняли еврейское население и разжигали антисемитизм. Примечательно, что Рафаэль, в отличие от Перуджино, изображает здесь иудеев милостивыми и человечными. Среди них он изображает беседующую пару обоих полов, тогда как у Перуджино изображены лишь беседующие женихи с жезлами. Некоторые исследователи-медики [например, Albury, Weics, 2011] усматривают смыслы в изображении деформированной стопы св. Иосифа, как будто страдающего полидактилией (наличием лишнего пальца), и связывают это с намеком на будущие путешествия св. Иосифа, согласно апокрифам. Нам не представляется уместным искать здесь наличие символики, но если бы она имела место, то, по нашему мнению, вероятнее, что она была бы связана с мотивом «моносандализма» св. Иосифа, намекающим на его будущее благочестивое намерение тайно развестись, обозначаемое правовым символизмом обряда снятия обуви «халица» [Heublein, 1998].

Следует перечислить некоторые несомненные и гипотетические визуальные источники, помимо одноименного произведения Перуджино и рисунка Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской»: фреска Перуджино «Вручение ключей св. Петру» (ок. 1482 г.) в Сикстинской капелле, фреска «Обручение Марии» неизвестного художника школы Пинтуриккьо в церкви Сан-Джироламо в Спелло (ок. 1485 г.), фрески Пинтуриккьо в капелле Буфалини в церкви Санта-Мария-ин-Арачели в Риме (ок. 1485 г.) и в капелле Бальони в церкви Санта Мария Маие в Спелло (ок. 1501 г.). Темпьетто Браманте в Риме (1502г.), «Идеальный город» (Пьеро делла Франческо?) (Национальная галерея Марке, Урбино; Художественный музей Уолтерса, Балтимор; Берлинская картинная галерея), рисунки проектов центрического храма Франческо ди Джорджио и архитектурных замыслов Леонардо, храм Весты в Риме, наконец, описания пилигримов храма Соломона, за который они принимали Купол Скалы на Храмовой горе в Иерусалиме [Moore, 2010]. Некоторые исследователи [Bertelli, 2009] предполагают, исходя из поразительно точной передачи различной освещенности разных участков храма, что Рафаэль в процессе работы создал объемную модель здания.

Капелла св. Иосифа в церкви Св. Франциска располагается на левой стороне нефа недалеко от местонахождения преграды, разделявшей неф на мужскую и женскую части, этим объясняется тот факт, что Рафаэль, в отличие от Перуджино и традиционной иконографии, демонстрируя зрителям разделение верующих тут же в храме, слева изобразил Деву Марию и дев, а справа св. Иосифа и женихов. Примечательно, что композиция сделанного в этот период рисунка Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской» (частная коллекция семьи Бальдески, Перуджа) отражает традиционное расположение: мужчины во главе с женихом изображены слева, женщины во главе с невестой справа. На наш взгляд, примечательно, что изображенная на этом рисунке коринфская колонна на пьедестале, несущая обильно декорированный навершием и гирляндой фрагмент антаблемента с изображением *tabula ansata*, сильно напоминает поздний вид колонн римского храма Весты, если не принимать во внимание декор (рис. 1).



Рис. 1

Слева: Рисунок Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской», частная коллекция семьи Бальдески, Перуджа (источник изображения: Konrad Oberhuber, *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Raphael* // *Metropolitan Museum Journal*, v. 12, 1977, p.82).

Справа: Храм Весты на римском Форуме (источник изображения: «Всеобщая история архитектуры. под редакцией Б.П. Михайлова. Том II. М.: Стройиздат, 1973, рис.61)

М.А. Рогов *Античная нумизматика в творчестве Рафаэля:
«Обручение Марии»*

Заметим, что, в отличие от многих традиционных композиций «Обручения Марии», например, фресок в Сан Джироламо в Спелло, на картине Перуджино и на рисунке Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской», фланкирующие фигуры обращены почти спиной к зрителю.

На наш взгляд, заслуживает внимания новая гипотеза о возможном визуальном источнике картины Рафаэля, в качестве которого выступают изображения весталок перед храмом Весты в Риме на реверсе римских монет в период правления Септимия Севера, отчеканенных ок. 210 г. в память о восстановлении этого храма Юлией Домной после пожара в 191 г. Можно убедиться в ряде совпадений, прежде всего, в расположении фигур двумя группами на фоне фронтального вида круглого храма с большим проницаемым для взгляда зрителя порталом. Позы и драпировки демонстрируют, на наш взгляд, значительное сходство. По нашему предположению, Перуджино и Рафаэль могли проводить композиционно-смысловые параллели между обручением Марии и обрядом жриц богини домашнего очага на монетах Юлии Домны. То же относится к встрече Фридриха III со своей невестой Элеонорой Португальской. Все три сюжета – матримониальные.

В 1502 г. Браманте построил, явно опираясь на архитектуру храмов Весты в Риме и Тиволи, шедевр архитектуры Возрождения – ротонду Темпьетто в Риме. Храм в рафаэлевском «Обручении Марии» разительно отличается от храма на одноименной картине Перуджино и во многом схож с Темпьетто Браманте, как и с другими проектами (например, Франческо ди Джорджо). Однако есть и существенные различия рафаэлевского храма и Темпьетто, среди которых обращает на себя внимание уникальный декор с волютами, созданный Рафаэлем. Представляется примечательным, что похожий декор встречается на более ранних римских монетах с изображением храма Весты, начиная с монет Квинта Кассия (ок. 55 г. до н.э.). На карнизах храма изображенного на реверсе этих монет имеются крупные антефиксы в форме головы грифона, которые помогали распознать храм Весты [Richardson, 1992]. Позже, в честь восстановления храма Нероном после пожара 64 г. были отчеканены новые монеты. Судя по их реверсам, как и купол, декор после ремонта приобрел новый вид, близкий к рафаэлевскому (рис. 2).

Нам представляется имеющей право на существование гипотеза о том, что Рафаэль, работая над «Обручением Марии», предпринял углубленное изучение вопроса о том, как выглядел храм Весты, как в позднейшее время (коринфская колонна на рисунке), так и на римских монетах разных эпох (примечательно, что ранее колонны храма Весты имели ионический ордер, как и колоннада храма в «Обручении Марии» Рафаэля).



Рис. 2

Слева: «Обручение Марии», Рафаэль, 1504 г. Пинакотекка Брера, Милан (источник изображения: Konrad Oberhuber, *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Raphael* // *Metropolitan Museum Journal*, v. 12, 1977, p.88).

В центре: реверс денария Юлии Домны ок. 210 г. с изображением весталок перед римским храмом Весты, восстановленным после пожара 191 г. (источник изображения: Amanda Claridge, *Rome: An Oxford Archaeological Guide*, Oxford University Press, 2010, p.106).

Справа: реверс денария Нерона 65–66 гг. с изображением римского храма Весты, восстановленного после пожара 64 г. (источник изображения:

http://www.wildwinds.com/coins/ric/nero/RIC_0062.9.jpg по состоянию на 30.11.2016).

Покажем, что Рафаэль уже в ранний период творчества был знаком с активным использованием античной нумизматики в иконографической программе росписи. В 1496 г. Перуджино с учениками, среди которых предполагается Рафаэль, получил заказ написать фрески по программе гуманиста Франческо Мантуранцио, ритора из Перуджи (параллели христианских добродетелей и античных мудрецов и астрологическая символика) в зале аудиенций гильдии мянел (Колледжо ди Камбио) во дворце приоров в Перудже. Медальон в центральном компартименте сводов этого зала с изображением Аполлона на колеснице, запряженной вздыбленными белыми конями, фланкируют два исполненных гризайлью изображения двух всадников с копьем и вексилуммом (штандартом) верхом на вздыбленных конях. Изображения содержат элемент легенды монет эпохи Римской империи из недргоценных металлов – аббревиатуру «SC» (Senatus Consultio – «По решению Сената»). Реверс этого бронзового сестерция Нерона (65 г., монетный двор Лугдунума) и других античных римских монет еще раньше и детальнее был использован Гирландайо в росписи правой ниши с саркофагом в капелле Сассетти в церкви Санта-Тринита, Флоренция, 1483-1485 гг. В отличие от Перуджино, Гирландайо указал легенду на реверсе монеты полностью: не только буквы SC, но и слово DECVRSIO, относящееся к изображению Нерона в сопровождении знаменосца, верхом на вздыбленных конях исполняющих decursium equitum (декурсию) – маневр похоронного или иного конного парада. Это содержательное наполнение сюжета соответствует контексту декорирования ниш с саркофагами, тогда как Перуджино, вероятно, стремился аналогично другим композициям в зале аудиенций гильдии мянел фланкировать изображение греческого мифологического персонажа (Аполлона) двумя античными римскими изображениями, подчеркнув визуальное сходство вздыбленных коней Аполлона и всадников на римской монете. Следовательно, Перуджино и его ученики к моменту написания картин «Обручение Марии» работали с гуманистической программой живописи с использованием античной римской монеты в качестве образцов. Неестественные позы вздыбленных коней на рисунке Рафаэля «Встреча Фридриха III с Элеонорой Португальской» и на его алтарной пределле «Несение Креста» (Национальная галерея, Лондон) следуют образцам Перуджино, использовавшего изображение монеты в росписи Колледжо дель Камбио [Oberhuber, 1977].

Выводы настоящего исследования:

- гуманистическую программу, основанную на проведении параллелей культурных аспектов античности и христианства, с использованием образцов античных римских монет, подобной Гирландайо в капелле Сассетти, Рафаэль мог наблюдать в росписи сводов зала аудиенций Колледжо дель Камбио во время ученичества и сотрудничества с Перуджино;

- на основе композиционно-семантических параллелей, сходства поз и драпировок, нами выдвигается гипотеза о влиянии изображений реверса монет Юлии Домны, посвященных восстановлению храма Весты после пожара в 191 г., на композицию алтарных образов «Обручение Марии» Перуджино и Рафаэля, а также рафаэлевского рисунка «Встреча Фридриха III и Элеоноры Португальской»;

- творческое развитие Рафаэлем идеи «идеального» центрического храма, можно проследить в контексте данной работы, начиная от пьедестала колонны на рисунке «Встреча Фридриха III и Элеоноры Португальской», напоминающего колонну римского храма Весты в ее позднейшем виде, и заканчивая отказом от перуджиновского образа храма в пользу ротонды на рафаэлевском «Обручении Марии», уникальный декор которой, по нашему мнению, может быть творческой переработкой мотива антефиксов храма Весты на монетах Нерона, посвященных восстановлению храма после пожара 64 г.

Развитие творческого метода Рафаэля, подпитываемое гуманистическими иконографическими программами путем проведения античных и христианских параллелей с возможным использованием образцов античной нумизматики, характеризовалось углубленным интересом Рафаэля к материалу, с предполагаемым нами использованием античных образцов не только как

М.А. Рогов *Античная нумизматика в творчестве Рафаэля:
«Обручение Марии»*

визуальных примеров, но в связи со смысловыми параллелями, видимо, предполагавшими прочтение их знающим заказчиком и зрителем как творчески переработанных цитат.

Автор выражает благодарность кандидату искусствоведения, старшему научному сотруднику Государственного Музея народов Востока М.Н. Бутырскому и кандидату исторических наук, заместителю заведующего Отдела нумизматики ГМИИ им. А.С.Пушкина С.А. Коваленко за консультации по теме настоящего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петер У., Коваленко С. Брошюра к выставке «Языком монеты. Античная нумизматика в эпоху Возрождения». – Москва: ГМИИ им А.С.Пушкина, 2014, с. 1-40.
2. Albury W.R., Weisz G.M. St Joseph's Foot Deformity in Italian Renaissance Art // *Parergon*, Vol. 28. No.1, 2011, pp. 91-111.
3. Bertelli C. Il segreto del tempio di Raffaello // *L'Osservatore Romano*, 19.03.09, pp. 9-11.
4. Burnett A. Ancient Coins on Buildings in Northern Italy in the Late Quattrocento // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 187-200.
5. Campbell I. Pirro Ligorio's Use of Numismatic Evidence. Examples from his Oxford Codex // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 101-110.
6. Chatzidakis M. Auf der Suche nach dem grossen Epiker. Die Kenntnis der antiken chiotischen Numismatik in einer Berliner Zeichnung Ciriacos d'Ancona // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 47-55.
7. Dahmen K. (Um-)Wege der Auseinandersetzung mit der Antike. Medaillenkunst vor Pisanello – Anregungen und Vorbilder // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 319-326.
8. Dummond A. Remaking Matrimony: Raphael and Perugino's Innovative Portrayals of The Marriage of the Virgin // *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 40, 2009, pp. 177-198.
9. Eydinger A. Die Münze als Träger ikonographischen Wissens. Ein Hilfsmittel bei der Identifizierung antiker Götterbilder in der Renaissance? // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 237-250.
10. Henry T. Raphael's Altar-piece Patrons in Citta di Castello // *Burlington Magazine*, Vol. 144, no. 1190, May, 2002, pp. 268-278.
11. Heublein B. Der "verkannte" Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum. Weimar, 1998.
12. Moore K.B. Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade Image of the Dome of the Rock in Italy // *Muqarnas An Annual On The Visual Cultures Of The Islamic World*, Brill, Vol XXVII, 2010, pp. 51-78.
13. Oberhuber K. The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Raphael // *Metropolitan Museum Journal*, v. 12, 1977, pp. 55-90.
14. Panofsky E., Panofsky G.S. *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York : Harper & Row, 1972, pp. 5-7.
15. Richardson L. *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp. 412-413.
16. Traeger J. *Renaissance und Religion: die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*. Munich: C.H.Beck, 1997, pp. 263-323.
17. Vasari G. *The Lives of the Artists Translated with an Introduction and Notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella*, Oxford University Press, 1991, p. 307.
18. Wrede H. Der Nutzen der Numismatik bei Hubert Goltzius // *TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011*, pp. 91-100.

REFERENCES

1. Albury W.R., Weisz G.M., *St Joseph's Foot Deformity in Italian Renaissance Art*, *Parergon*, Vol. 28. No.1, 2011, pp. 91-111.
2. Bertelli C., *Il segreto del tempio di Raffaello, L'Osservatore Romano*, 19.03.09, pp. 9-11.

M. Rogov *Antique numismatics in Raphael's creativity:
Marriage of the Virgin*

3. Burnett A., *Ancient Coins on Buildings in Northern Italy in the Late Quattrocento*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp.187-200.
4. Campbell I., *Pirro Ligorio's Use of Numismatic Evidence. Examples from his Oxford Codex*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp.101-110.
5. Chatzidakis M., *Auf der Suche nach dem grossen Epiker. Die Kenntnis der antiken chiotischen Numismatik in einer Berliner Zeichnung Ciriacos d'Ancona*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 47-55.
6. Dahmen K., *(Um-)Wege der Auseinandersetzung mit der Antike. Medaillenkunst vor Pisanello – Anregungen und Vorbilder*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 319-326.
7. Dummond A., *Remaking Matrimony: Rapahel and Perugino's Innovative Portrayals of The Marriage of the Virgin*, Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies, Vol. 40, 2009, pp. 177-198.
8. Eydinger U., *Die Münze als Träger ikonographischen Wissens. Ein Hilfsmittel bei der Identifizierung antiker Götterbilder in der Renaissance?*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 237-250.
9. Henry T., *Raphael's Altar-piece Patrons in Citta di Castello*, Burlington Magazine, Vol. 144, no. 1190, May, 2002, pp. 268-278.
10. Heublein B., *Der "verkannte" Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum*, Weimar, 1998.
11. Moore K.B., *Textual Transmission and Pictorial Transformations: The Post-Crusade Image of the Dome of the Rock in Italy*, Muqarnas An Annual On The Visual Cultures Of The Islamic World, Brill, Vol XXVII, 2010, pp. 51-78.
12. Oberhuber K., *The Colonna Altarpiece in the Metropolitan Museum and Problems of the Early Style of Rapahel*, Metropolitan Museum Journal, v. 12, 1977, pp. 55-90.
13. Panofsky E., Panofsky G.S., *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York : Harper & Row, 1972, pp. 5-7.
14. Peter U., Kovalenko S., *Broshura k vystavke "Jazykom monety. Antichnaja numizmatika v epokhu Vozrozhdenija". (Brochure for the exhibition "Coins language. Antique numismatics in the Renaissance period")*, Moscow: The Pushkin State Museum of Fine Arts, 2014, pp.1-40.
15. Richardson L., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1992, pp. 412-413.
16. Traeger J., *Renaissance und Religion: die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, Munich: C.H.Beck, 1997, pp. 263-323.
17. Vasari G., *The Lives of the Artists Translated with an Introduction and Notes by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella*, Oxford University Press, 1991, p. 307.
18. Wrede H., *Der Nutzen der Numismatik bei Hubert Goltzius*, TRANSLATIO NUMMORUM. Römische Kaiser in der Renaissance. Akten des internationalen Symposiums Berlin 16.-18. November 2011, pp. 91-100.