Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

на правах рукописи

Дунина Мария Владимировна

МАСТЕР И МАСТЕРСКАЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РИМА XVI СТОЛЕТИЯ

Научные руководители –
Кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна,
Доктор искусствоведения, профессор
Тучков Иван Иванович

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Содержание

ВВЕДЕНИЕ 4

ИСТОРИОГРАФИЯ 18

ГЛАВА I

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДОВ В РИМСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ XVI ВЕКА 64

1.1. Природа художественного творчества в теории искусства эпохи Возрождения 65

1.2. Рекомендации по работе с учениками в литературе эпохи Возрождения 78

1.3. Копийные практики в римских художественных мастерских XVI века 90

1.4. Натурные штудии в римских художественных мастерских XVI века 104

ГЛАВА II

МАСТЕРСКАЯ РАФАЭЛЯ

И МАСТЕРСКИЕ ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ 119

2.1. Формирование мастерской Рафаэля 119

2.2. *Modus operandi* Рафаэля 131

2.3. Мастерская после смерти мастера 161

ГЛАВА III

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ЖИВОПИСНЫХ МАСТЕРСКИХ РИМА СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА 174

3.1. Предпосылки формирования творческого метода Микеланджело ... 174

3.2. Работа Микеланджело с помощниками и учениками 183

3.3. Соратники Микеланджело 196

ГЛАВА IV

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИВОПИСНЫХ МАСТЕРСКИХ РИМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI СТОЛЕТИЯ 224

4.1. Римские мастерские 1540-х-1570-х гг. и временные объединения художников 225

4.2. Роль копийных практик в развитии римских художественных мастерских второй половины XVI в. 236

4.3. Временные объединения художников Рима конца XVI в. 248

4.4. Крупные живописные мастерские Рима конца XVI в. 257

4.5. Академия святого Луки и развитие способов обучения художников в Риме конца XVI в. 270

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 282

БИБЛИОГРАФИЯ 294

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Disegna Antonio, disegna Antonio. Disegna e non perder tempo.
Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио. Рисуй и не теряй времени[1].

С началом XVI столетия в художественной жизни Италии стали происходить фундаментальные изменения, относящиеся к развитию и трансформации ренессансного искусства. Эти перемены были всесторонними, связанными и с обретением Римом роли ведущего художественного центра, а следовательно – с появлением масштабных творческих проектов и новых типологий, – и с эволюцией самосознания художников. Они вызывали изменения принципов организации работы живописной мастерской, появление творческих студий нового типа. Видоизменения коснулись характера взаимодействия мастера и его помощников, степени и формы участия учеников в создании произведений. Причиной тому служили как различные исторические, социальные, мировоззренческие перемены, так и актуальные особенности заказа, творческих методов мастеров и развитие живописных техник.

Мастерская художника XVI века существовала на переломном этапе между двумя большими фазами в истории развития коллективного творчества: ремесленной мастерской и академией Нового времени. Она уже не являлась средневековой ремесленной мастерской, встроенной в цеховую структуру. Работа мастерских предыдущего, XV столетия все еще во многом определялись традиционными статутами, диктовавшими, кого принимать в ученики, как их обучать и как оплачивать их труд. Мастерская Кватроченто

[1]Надпись Микеланджело Буонарроти на рисунке его ученика Антонио Мини. (Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524 гг. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818) [Илл. 1]

объединяла в себе целый ряд функций, являясь одновременно и семейным делом, и финансовым предприятием, напрямую взаимодействовавшим с заказчиком, и лучшим пространством для обучения изобразительным искусствам, и местом изготовления большинства материалов – от кистей и красок до картонов, и, кроме того, способом организации коллективной работы. Индивидуальность каждого мастера, разумеется, играла немаловажную роль в устройстве его мастерской. И все же до конца века общие функции студий сохранялись, пусть и видоизменяясь.

Мастерская художника XVI века была все еще типологически тесно связана с ремесленными мастерскими и идеей личного примера и авторитета мастера. Именно мастер определял число помощников, методы их обучения, необходимый уровень их подготовки, выполняемые ими специфические задачи и степень своего личного участия в работе. Однако уже к началу столетия многие функции мастерской постепенно трансформировались. В Центральной Италии возник новый, более продуманный метод организации мастерской, которая могла отчасти существовать без непосредственного участия мастера, и потому ускорить темп работы и увеличить ее объем.

Главенствующей для практики живописной мастерской нового типа оказалась идея освобождения владельца *bottega* от участия в некоторых этапах создания произведения. Постепенно процесс долгой подготовки юношей, связанный с освоением почерка мастера, сменился использованием сил обученных ассистентов, способных творчески интерпретировать замыслы руководителя. Именно такой способ взаимодействия учителя и ученика, изначально вызванный особенностями спроса, был в дальнейшем канонизирован в академической практике.

Академии искусств, начиная от флорентийского сада Лоренцо Медичи конца XV века и римской Академии Баччо Бандинелли 1530-х годов, постепенно отнимали у мастерских их образовательные функции. Флорентийская Accademia delle Arti del Disegno, открытая Козимо Медичи в

октябре 1562 г. под влиянием Джорджо Вазари, стала принципиально новым явлением, освободившим художников от подчинения гильдии. У гильдий не было никакой власти по отношению к главе Академии, которым выступал сам Козимо. В 1585 г. живописец Лодовико Карраччи вместе с братьями Агостино и Аннибале организовал знаменитую Болонскую Академию. Академия устанавливала соратническую схему творческой работы и определяла лучшие образцы для подражания. Образование в Академии было противоположно подготовке художников в мастерской, в которой ученик перенимал опыт мастера и усваивал его манеру. В свою очередь римская Академия святого Луки, основанная в 1577 г., обрела серьезную теоретическую базу только в 1590-х гг., когда ее президентом стал Федерико Цуккаро. Ее уставы во многом создавались с оглядкой на предшествующие уставы итальянских академий.

Итак, художественная мастерская XVI столетия представляла собой уникальное явление, существовавшее именно в этот период, когда влияние средневековой цеховой структуры ослабло, а система организации академий еще только формировалось.

Мастерская представляет собой многозначное понятие. На рубеже веков в Италии существовали два различных вида объединений художников: *bottega* – мастерская, традиционная форма труда мастера, руководящего учениками и подмастерьями, и *impresa grande* – артель, группа талантливых мастеров, собиравшихся вместе для выполнения определенных творческих задач.

В традиционных мастерских мастер и ученики совместно выполняли общие заказы. Это являлось одновременно и способом художественного образования, и формой организации производства. Концепция мастерской предполагала подчинение всех творческих сил воле одного мастера. Он самостоятельно определял и свой педагогический метод, и подход к руководству общей работой. Все произведения создавались, главным образом, по его замыслу и под его контролем. В период Кватроченто такие мастерские

являлись основной структурной ячейкой в артистической среде итальянских городов. Более крупные союзы, в которых могли работать сразу несколько мастеров, были достаточно редкими.

В Чинквеченто для росписи больших фресковых циклов рациональнее стало использовать коллективную работу крупных творческих объединений. Артели *imprese* представляли собой союзы мастеров, собранных для выполнения одного заказа. В таком случае мастерская являлась сугубо производственной единицей: по желанию заказчика могли сотрудничать совершенно разные мастера, не симпатизирующие друг другу, но выполняющие одну работу. Большой коллектив талантливых мастеров предполагал наличие взаимоотношений нескольких соратников (*compagni*), каждый из которых обладал уже собственным образованием. Каждый из участников в этом случае мог вносить собственный творческий вклад и в создание замысла произведения, и в его доработку. Уже в конце XV в. оба типа взаимодействия художников могли сосуществовать в рамках одной мастерской: художник мог одновременно пользоваться помощью подмастерьев и участвовать в работах, предполагающих наличие соратников. Указанные два типа художественных сообществ являются ключевыми для понимания особенностей работы римских живописных мастерских Чинквеченто.

При этом понятие «мастерская» в целом можно трактовать и шире. Этот термин может быть и стилистическим понятием, включающим в себя весь круг художников, находившихся под влиянием главного мастера, но, возможно, не являвшихся его прямыми учениками. Это определение только на первый взгляд является сугубо искусствоведческим термином, не свойственным современникам художников. Например, уже во времена Рафаэля численность учеников в его мастерской существенно преувеличивалась в литературе именно за счет мастеров, зависевших от него только косвенно.

С другой стороны, мастерскую можно определять и весьма узко, как только одного художника и его творческий метод, личную творческую «кухню».

Итак, **предметом** нашего исследования станет организаторская деятельность римских живописцев – ее направления и цели, взаимоотношения мастера и ассистентов, особенности методов их обучения. Помимо этого, в работе разбирается ряд теоретических вопросов, связанных как с феноменом ренессансной *bottega*, так и с самосознанием и мировосприятием художников.

Объектами исследования становятся, во-первых, произведения искусства – живопись и монументальная декорация, а также связанные с обучением и подготовительными этапами работы рисунки, картоны, скульптурные модели; во-вторых, различные документы, связанные с работой римских художников или характеризующие их труд (письма, контракты, инвентарные книги, трактаты об искусстве и др.)

Изменения в структуре мастерских так или иначе затронули большинство итальянских художественных центров. Новый способ взаимодействия учителя и ученика каждый конкретный мастер использовал по-своему, в зависимости от собственного представления о лучшем способе организовать работу.

Мы собираемся исследовать мастерские Рима XVI века, поскольку в этом столетии данный город обладал весьма яркой и показательной художественной историей. Рим занимает особое место в истории ренессансного искусства. Папский город предоставлял заказы крупнейшим мастерам эпохи.

Римская мастерская XVI века демонстрирует один из важнейших примеров подхода к организации работы художника. Рассмотрев римские мастерские, мы сможем оценить характер развития художественного процесса в целом.

Отдавая себе отчет в том, что XVI столетие является временем работы очень разных художественных центров, непохожих друг на друга мастеров и мастерских, мы собираемся исследовать только одну составляющую, оставив в стороне ситуации других городов. Сравнение с флорентийскими, венецианскими и иными мастерскими неизбежно привело бы к размыванию

интересующего нас явления и не позволило бы сфокусироваться на его основных чертах.

Специфика римской художественной жизни XVI в. создает проблемы с определением локальной художественной школы. Термин «школа» имеет применительно к римской живописи не столь ясно очерченное значение, чем, например, к флорентийской и венецианской. Достаточно небольшое число художников, работавших в городе, были римлянами по происхождению, и большая часть из них имела за плечами период учебы и работы в других итальянских центрах. Частая смена понтификов, в силу разного происхождения также имевших порой совершенно противоположные художественные вкусы и разных любимых мастеров, привела к непоследовательности в заказах. Космополитичная природа римской культуры подразумевала появление художников, работавших в разных стилях и подходах, и превращавших Рим в кипящий котел творческих идей.

Как правило, понтифики предпочитали нанимать своих соотечественников, и только величайшие из мастеров – такие, как Рафаэль и Микеланджело – всегда оставались в числе излюбленных. Именно поэтому в период Кватроченто в Риме практически не сложилось собственной живописной традиции.

При этом масштабные монументальные проекты требовали от живописцев однородности стиля. Рим привлекал художников со всех концов Италии как богатый центр, управлявший всей католической Церковью, и как город с величайшим античным наследием. Им нужно было как-то приспособиться к стилю друг друга в рамках мастерских, или же заниматься индивидуальным развитием своего творчества. К началу XVI века значительно увеличился объем и размах римского искусства, соответствовать которым могла лишь сложно устроенная мастерская – новая структура, которой можно было бы

поручить большой заказ. Из-за погони за лучшими условиями работы мастера должны были вступать в необычные альянсы.

Космополитический характер римской художественной среды накладывает определенные ограничения на локализацию проблемы художественной мастерской. Это обуславливает **географические рамки** выбранной нами темы. С одной стороны, Рим привлекал художников не только других регионов Италии, но и других стран. Успех в Риме гарантировал им успех в Италии и работу на экспорт. Однако же в наши намерения не входит изучение работы мастеров вне Рима. Это касается, например, разъехавшихся после смерти Рафаэля представителей его школы. Нас интересуют только те периоды их творчества, которые связаны с работой римских студий.

С другой стороны, многие из мастерских, принимавших в XVI веке участие в оформлении римских пространств живописью, правомернее относить к другим школам. Это касается, например, флорентийских маньеристов Франческо Сальвиати и Джорджо Вазари, болонских академистов Агостино и Аннибале Карраччи, Бернардо Кастелло, Сарачени и Доменикино. Подробное изучение творчества данных мастеров также не входит в наши намерения.

Еще один художник, имеющий косвенное отношение к организации римских мастерских, – уроженец Урбино Федерико Бароччи, который провел почти всю свою жизнь вне Рима. Однако же он попадает в фокус нашего внимания: ведь именно с папской столицей было связано его раннее творчество и формирование стиля: здесь он работал бок о бок с братьями Цуккари, Таддео и Федерико. Некоторые из наиболее важных поздних работ Бароччи были заказаны римскими церквями, его влияние на мастеров конца XVI столетия было внушительным, а присутствие его мастерской в городе весьма заметным.

Помимо географического признака, влияющего на отбор мастерских для изучения, мы учитываем еще и временной признак. Говоря о римской артистической среде Чинквеченто, мы не можем не отметить также проблему смены эпох в искусстве в конце XVI в., и здесь мы сталкиваемся с разграничением понятий маньеризма и барокко. Так, творчество таких мастеров и мастерских, как студии того же Бароччи и Кавалера д'Арпино, касаются во многом XVII века, однако имеют прямое отношение к мастерским Чинквеченто и финальным стадиям маньеризма.

Таким образом, условные **хронологические рамки** изучаемого нами периода можно определить как 1508 (год начала работ Микеланджело над Сикстинской капеллой и год приезда Рафаэля в Рим) – 1605 гг. (конец понтификата последнего папы XVI века).

Наконец, мы учитываем также вопрос видов изобразительного искусства. Нас интересуют живописные мастерские, но мы отдаем себе отчет в универсальности талантов ренессансных мастеров, особенно Рафаэля и Микеланджело. Однако же сопоставление с архитектурными и скульптурными мастерскими, обладающими собственной спецификой и приемами работы, выходит за рамки данного исследования.

На функционирование художественных мастерских оказывали существенное влияние внешние факторы – те исторические и социальные условия, в которых происходило развитие мастерской: цеховые статуты, характер исполняемых заказов и сложившиеся способы взаимодействия с заказчиками. Так, в римских мастерских огромное значение имела культурная и художественная политика наиболее влиятельных заказчиков – римских пап; их приоритеты и пристрастия. Помимо папства и курии, заказчиками живописи выступали также банкиры, христианские ордена и посольства.

Культура Рима XVI века обязана своим расцветом и первенством целому ряду обстоятельств, и в первую очередь они стали «следствием быстрой перемены, превратившей Папское государство в активную политическую

силу: решительно поддерживая итальянские национальные чаяния, оно извлекало из этого максимум выгоды для себя»[2]. Христианская Церковь унаследовала от Древнего Рима вселенское представление о городе, избранном для всемирного владычества[3].

После окончания Великой Схизмы (1378-1418 гг.) и возвращения папства из Авиньона в Рим, преемники святого Петра стали важнейшими заказчиками региона. Начиная с понтификата Николая V (1447-1455) все отчетливее звучала идея придания Риму статуса города, продолжающего идею Рима императорского – *renovatio Romae*. Имперская идея должна была найти воплощение в градостроительстве и в изобразительном искусстве[4]. Сикст IV делла Ровере (1471-1484) нанял самых выдающихся итальянских художников для росписи отстроенной им Сикстинской капеллы. Однако за XV век Рим не сумел выработать собственной живописной школы.

Папство XVI века стало главной политической силой Италии с претензией на равенство со Священной Римской Империей. Значительно возросло церковное богатство. Это совпадало с крушением правления Медичи во Флоренции в 1494 г. и Сфорца в Милане в 1499 г., что заставило многих художников переселиться в Рим – среди них Леонардо, Браманте, Микеланджело, Рафаэль, семья Сангалло.

Папа Юлий II делла Ровере (1503-1513 гг.) выбрал себе имя, отсылающее к величию Имперского Рима и напоминающее о папе Юлии I, который в начале IV века отстаивал идею об уникальности Вечного города. Он пригласил к своему двору Браманте, Рафаэля и Микеланджело. В дерзостном стремлении увековечить свою память и образ своего города папа начал перестраивать

---

[2]*Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. [1959] М.; СПб.: Университетская книга, 2001. С. 444.

[3]*Грегоровиус Ф.* История города Рима в Средние века (от V до XVI столетия). М.: Альфа-книга, 2008. С. 13.

[4]*Temple N.* Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II. The Classical Tradition in Architecture. London: Routledge, 2011.

Собор святого Петра, заказал свою гробницу Микеланджело, поручил ему же росписи потолка Сикстинской капеллы (1508-1512 гг.), привлек Рафаэля к росписям ватиканских Станц. Лучшие флорентинские мастера, работая в городе, неизбежно развивали свое искусство в масштабном классическом духе, свойственном гению места. Творчество Рафаэля и Микеланджело в Ватикане задало традицию, к которой неизбежно обращались все последующие художники.

Лев X Медичи (1513-21 гг.) намеревался превзойти всех своих предшественников в размахе проектов. Он поручил расписать Ватиканские лоджии, выткать шпалеры для Сикстинской капеллы, создать программу росписей Зала Константина. Папский двор также активно участвовал в художественной жизни, и это в особенности касается папского банкира Агостино Киджи.

При папе Льве X самым востребованным и любимым художником в городе стал Рафаэль, а его мастерская получала все грандиозные заказы и пользовалась заслуженной славой. Таланты организатора и педагога позволили Рафаэлю развить навыки своих ассистентов – в том числе Джулио Романо, Джанфранческо Пенни, Полидоро да Караваджо, Джованни да Удине, Перино дель Вага – так, чтобы каждый из них мог внести собственный вклад в создание художественных произведений. Метод работы Рафаэля нашел свое продолжение в работе художников, прошедших его «школу», и после смерти великого урбинца в 1520 г.[5] С учениками Рафаэля было связано развитие римской *maniera*. После кончины мастера, ознаменовавшей приближающийся конец Высокого Возрождения в Риме, многие из его последователей начали искать пристанище в других городах Италии.

[5]Выражение «рафаэлевская школа молодых людей» употребил Джорджо Вазари в жизнеописании Джованни да Удине. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. [1560, 1568] Пер. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2017. С. 971.

В период между переездом Рафаэля Санти из Флоренции в Рим в 1508 г. и катастрофой Сакко ди Рома в 1527 г. папский город пережил расцвет своей художественной жизни. Рим после правления Юлия II и Льва X кардинально отличался от того Рима, который был до них. Новая идея величия города получила видимое воплощение в знаменательных постройках. Ни один город Италии в это время не видел таких перемен. Рим стал столицей цивилизации, важнейшим гуманистическим центром и серьезнейшим оплотом теологии. Новое слово в науке и всех видах искусства принадлежало Вечному городу.

Вместе с тем это был и центр коррупции и невероятного цинизма священнослужителей, вызывавшего гнев деятелей Реформации. К концу понтификата Льва X финансы Ватикана оказались исчерпаны. Смерть Рафаэля и самого понтифика стала шоком для всего Рима. Кроме того, город оказался на пороге церковного раскола христианского мира Реформацией. Начиная с правления Адриана VI, папы отказались от своих территориальных притязаний – и для Италии начался продолжительный период мира. Однако же параллельно с этим в римской художественной жизни наступил период упадка. После Адриана VI (1522-1523), благочестиво презиравшего искусства, новый виток их развития должен был наступить при Клементе VII (1523-1234) Медичи. В надежде на его покровительство ко двору прибыли Пармиджанино и Россо. Однако недальновидная политика папы привела к катастрофе разграбления Вечного города в 1527 г. Наводнение Тибра 1530 г. только усугубило ситуацию. И даже мир с германским императором, заключенный в том же году, не способствовал устранению кризиса. Вплоть до конца понтификата не проводились церемониальные процессии, и Римская церковь не возвращалась к прежней пышности.

После Сакко ди Рома стало очевидно, что размах римского Ренессанса не имел под собой достаточно прочного основания. Папство начало терять свои позиции и не больше не могло претендовать на то, чтобы считаться

возрожденной Римской Империей. К середине 1530-х гг. Англия, Скандинавия и Германия перестали быть католическими странами.

Повторное укрепление положения Рима началось только при Павле III Фарнезе (1534-1549), одаренном политике, умевшем лавировать между интересами Франции и Германии. Павел III энергично боролся с Реформацией, восстановил безопасность папского двора, умело управлял финансами. Он собирал гуманистов, занимавшихся поиском способов противостоять лютеранству. Новый поиск духовности носил теперь другую окраску, чем радостный и свободных дух Ренессанса. Мысли о греховности и необходимости искупления выразились в торжествующей идее *Dies irae* и в появлении ордена иезуитов. Миссии в Азию, Африку, Латинскую Америку вновь придали Риму мировое значение и отчасти компенсировали потерю протестантской Европы.

При этом Павел III воскресил идею «обновления Рима». Он доверил Микеланджело строительство Собора святого Петра и перестройку Капитолия. Тогда же был создан «Страшный суд» и росписи капеллы Паолина.

Из последователей Рафаэля, прежде всего, творчество Перино дель Вага стало для Рима связующим звеном между поколениями, стилями и методами работы мастерских. Изучение фасадной живописи Полидоро да Караваджо, другого представителя круга Рафаэля, стала в XVI столетии обязательной частью программы обучения, доступной на открытом воздухе. Однако сам Полидоро скончался в Мессине, так никогда и не вернувшись в Рим. В то же время Перино оказался в городе в конце 1530-х гг. и оставался здесь до самой смерти, 1547 г. В это весьма плодотворное десятилетие он пользовался покровительством Павла III и других представителей семейства Фарнезе. Перино были поручены росписи Зала Реджа, зала между Сикстинской капеллой и капеллой Паолина, использовавшейся для приема послов. Ему же достался заказ на роспись Зала Паолина в Замке святого Ангела. Основной идеей этих росписей было прославление *Res publica Christiana* под

управлением понтификов. Деятельность Перино в качестве главы мастерской повлияла на молодое поколение римских живописцев; в частности, на юном Даниеле да Вольтерра, Пеллегрино Тибальди. Сильное влияние мастер оказал на стиль и технику молодого Таддео Цуккаро. В дальнейшем ученики Перино – Даниеле да Вольтерра и Марчелло Венусти – стали друзьями и важными соратниками Микеланджело, заняв место постоянного сподвижника Буонарроти венецианца Себастьяно дель Пьомбо, работавшего с ним до 1534 г.

При быстро сменявшихся последователях Павла III на долю живописцев выпадали немногие заказы: вилла Джулия Юлия III дель Монте (1550-1555), Казино в Ватиканском саду для Пия IV Медичи (1559-1565). Во многом город этого времени жил воспоминаниями о великом искусстве начала века.

Более длительным и плодотворным стал понтификат Григория XIII Бонкомпаньи (1572-1585), просвещенного и энергичного папы, отдававшего предпочтение мастерам из своей родной Болоньи. При нем, в частности, расписывалась начатая еще при Павле III Зала Реджа в Ватикане, а также Зал Географических карт и Зал Проповедников. Сикст V (1585-1590) нанял большую группу художников для росписи Сикстинской капеллы в церкви Санта-Мария-Маджоре. В целом в это время неуклонно росло число жителей Рима и паломников. Рос и размах строительства, со временем превзошедший ренессансный. При Сиксте V была произведена масштабная перестройка Рима, фактически определившая его облик на последующие столетия. В Ватикане были возведены две новые башни; возникали новые улицы. После 1560 г. было построено и перестроено пятьдесят церквей, три акведука, разбивались новые сады и фонтаны[6].

При последнем папе столетия, Клименте VIII Альдобрандини (1592-1605), наконец был достроен купол Собора святого Петра, расписана Зала

[6] *Delumeau J.* Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle. Paris: De Boccard, 1957. Vol. 1. P. 223-339.

Клементина в Ватикане. В конце века значительное число заказов приходилось уже не на папский двор. Ранее частные работы – включая фасады Полидоро и росписи капелл, исполненные Себастьяно дель Пьомбо и Даниеле да Вольтерра – пропорционально уступали заказам Ватикана. Теперь же Караваджо и семейство Карраччи получали значительно большее количество предложений именно от римской знати.

При папе Клименте VIII Рим стал триумфирующей христианской столицей, изобразительным языком которой стало искусство барокко. Великолепие города предстало в ином свете: с новой религиозностью, воплощенной в театральной грандиозности внешних форм, в интересе к мистической стороне жизни и предпочтении, отдаваемом поклонению святыням в сравнении с антикварными исследованиями. Это породило новые формы организации художественной мастерской, отличные от ренессансных, что обуславливает верхнюю границу нашего исследования.

Рим как центр культуры, как город античных памятников, как источник возможности работать с величайшими современниками и добиться славы привлекал мастеров со всех концов Италии. Но справиться с созданием собственной мастерской могли лишь те, кто обладал не только талантом живописца, но и придворными навыками, способностями педагога и руководителя. Лишь изредка римские мастерские устанавливали какую-то длительную традицию. Самая значительная из них принадлежала школе Рафаэля. Микеланджело не имел учеников в привычном смысле этого слова, но приобрел нескольких соратников и большое количество последователей.

Каждый из мастеров самостоятельно определял метод работы, и тем интереснее пронаблюдать развитие этих принципов с течением века: от Высокого Возрождения к маньеризму.

Владельцев римских мастерских всегда объединял город. Изучение классических памятников Рима помогало мастерам освободиться от ограничений тех традиций, которые они привозили из своих родных мест. Противоборство национальных школ в Риме привело к плодотворному обмену идеями. В этой полифонии возник новый художественный стиль, называемый римским маньеризмом. Но все перечисленные проблемы, вкупе со сложной политической жизнью столетия, стали препятствием для развития непрерывной традиции римской живописи и однозначной схемы организации римской мастерской.

ИСТОРИОГРАФИЯ

Художественный мир Рима XVI века – одна из самых изучаемых тем в истории искусства. Она напрямую связана с ключевыми проблемами истории культуры и искусства эпохи Возрождения: важнейшими мастерами и памятниками, формированием нового художественного языка, теоретическими и социальными аспектами искусства. Проблема художественной мастерской XVI века получила отражение как в общих трудах об искусстве Рима, так и в специализированных работах, посвященных различным аспектам организации мастерской.

К ним можно отнести: природу мастерских как культурного феномена; деятельность отдельных художников, их творчески метод и взаимоотношения с учениками; историю конкретных произведений и степень участия мастера и ассистентов в их создании; феномен специализации внутри мастерской и сотрудничества между мастерами, проблему теоретического осмысления художественной практики, проблему творческой репутации.

Широкий круг проблем предполагает привлечение большого количества материалов, связанных с культурными, социальными, историческими и

философскими реалиями эпохи Возрождения. Для исследования нашей темы нужно привлекать различные группы источников и научной литературы, отражающие те критерии, по которым изучается мастерская.

В рамках исследования искусства эпохи Возрождения специальное изучение художественных мастерских занимает особое место. Благодаря упомянутому в самом начале разнообразию определений того, что такое мастерская, исследования подобного рода охватывают собой целый ряд проблем. Рассматривая мастерские определенного художественного периода и определенного художественного центра важно разделять, с одной стороны сферы творчества, которые зависели от культурно-исторической, социальной, мировоззренческой ситуаций – то есть от внешних обстоятельств, а с другой – сферы, связанные с творческим импульсом мастера: его характером, собственной волей и художественным методом. Первая группа позволяет понять особенности взаимодействия мастеров друг с другом и с заказчиками; уточнить периодизацию и прояснить исторические факторы, влиявшие на существование мастерских; а также учесть влияние мировоззренческих ценностей времени на художников. Вторая группа, включающая в себя монографии о мастерах и мастерских и специализированные исследования по атрибуции, технике и технологии живописи, служит источником понимания «внутренней кухни» римских студий.

Первостепенное значение для понимания специфики ренессансной художественной мастерской имеют письменные источники: во-первых, документальные источники (тексты контрактов, платежные документы, инвентарные книги, завещания, эпистолярное наследие); во-вторых, нарративные, повествовательные источники: биографии; исторические хроники. Не меньшим значением обладают теоретические источники: литература об искусстве, трактаты о живописи и зодчестве и художественная литература.

Кроме того, изучение живописных мастерских обязательно сопряжено с изучением графических источников: рисунков, гравюр, подготовительных материалов.

Документальные источники нередко публикуются в различных сборниках писем, дневников и контрактов эпохи как в оригинале, так и в переводах. Например, важнейшие документы от Ченнино Ченнини до братьев Карраччи были переведены на русский язык в первом томе отечественном сборнике «Мастера искусства об искусстве» (1937)[7]. Многочисленные официальные документы, авторские тексты, контракты и дневники, касающиеся художников XV в. включены в публикацию Г. Крейтона «Итальянское искусство 1400-1500: Источники и документы» (1980)[8]. Серьезным подспорьем в изучении нашей темы являются сборники документов, посвященные конкретным интересующим нас мастерам. К ним относятся издания переписки Микеланджело (1965-83)[9], (1983)[10], его поэзии (1984)[11] и документов, касающихся росписей Сикстинской капеллы (1994)[12]. Выставка «Джулио Романо», прошедшая в Мантуе в сентябре-ноябре 1989 г. стала поводом для публикации ряда документов, касающихся мастера, в сборнике «Джулио Романо. Репертуар документальных источников» в 1992 г.[13] К. Ачидини Лукинат привела в своей монографии, посвященной творчеству братьев Цуккари не только отрывки из трактатов Федерико, но и некоторые важные для нас стихотворения и письма, а также постановления Академии св.

---

[7] Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т.1. М.: ОГИЗ, 1937.

[8] *Creighton G.* Italian Art, 1400-1500. Sources and Documents. New Jersey: Englewood Cliffs, 1980.

[9] Il Carteggio di Michelangelo. P. Barocchi, R. Ristori eds. Firenze: Sansoni, 1965-83. 5 vols.

[10] *Микеланджело*. Поэзия. Письма. Суждения современников. Сост. В.Н. Гращенков. М.: Искусство, 1983.

[11] *Baratto M.* La poesia di Michelangelo // Rivista di letteratura italiana. 1984.

[12] Michelangelo, la Cappella Sistina. Documenti e interpretazioni. Vol. 3. Novara: De Agostini, 1994.

[13] Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992.

Луки (1998)[14]. В фундаментальном двухтомнике Дж. Шермана (2003)[15] собраны все известные документы, касающиеся Рафаэля, с момента его рождения в 1483 по 1602 год с комментариями автора и библиографией. Это и письма, и тексты, касающиеся имущества и семьи мастера. Дополнением к последнему пункту может служить статья А. Фальчиони в каталоге урбинской выставки 2009 г. с публикацией источников, касающихся семьи художника, и, в частности, завещания его отца[16].

Нарративные источники по мастерским XVI столетия также достаточно многочисленны. Для нас, бесспорно, представляет живейший интерес то, какие именно имена казались наиболее важными историкам римского искусства. Всякий раз эта субъективная подборка тех или иных художников завесила от духа времени и личных вкусов автора жизнеописания. И, кроме того, далеко не все выдающиеся художники, прославлявшиеся в литературе, были одновременно и владельцами крупных мастерских.

Субъективное искажение истории римского искусства Чинквеченто лежит непосредственно у истоков ее изучения. Джорджо Вазари по образцу античных авторов создал свою авторскую концепцию истории, далеко не всегда правдивую, но правдоподобную[17]. В его «Жизнеописаниях» сознательно искажена даже дата его работы над рукописью (1550, 1568 г.) Кроме того, из-за предпочтения, которое Вазари отдавал своему другу и идеалу Микеланджело, он порицал многих художников за то, что их методы работы были несхожи с подходом божественного мастера. Среди героев нашего исследования особенно пострадали из-за оценки Вазари такие художники, как Перуджино, Рафаэль и Перино дель Вага. Их творческие принципы, во многом противоречащие тактике Буонарроти, не раз называются

[14] *Acidini Luchinat C.* Federico teorice e scrittore, antologia di passi scelti // Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento. Milano: Jandi Sapi, 1998. V.2. P. 273-293.
[15] *Shearman J.* Raphael in Early Modern Sources. New Haven: Yale University Press, 2003. 2 V.
[16] *Falcioni A.* Documenti urbinati sulla famiglia Santi // Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale. Milano: Electa, 2009. P. 268–333.
[17] *Вазари Дж*. Указ. соч. 2017.

в тексте вредными и достойными порицания. Мнение Вазари разделяли многие художники того времени. Флорентинский скульптор Винченцо Данти в трактате «О совершенных пропорциях» (1567) указывал, что истинные пропорции человеческого тела впервые определил Микеланджело, а вовсе не древние мастера.

Помимо самого труда Вазари, несомненным отражением его взглядов на искусство являются рисунки с картин, с помощью которых он удерживал в памяти манеру каждого. Разрозненные сейчас, они некогда показывали стили около 226 мастеров, многие из которых являются героями нашего исследования[18].

Последователи Вазари также зачастую расставляли собственные акценты в биографиях современников. Фламандский гуманист К. Ван Мандер, живший в Риме с 1573 по 1577 гг., в 1603 г. опубликовал «Историю художников древности» с приложением «Жизнеописаний итальянских художников»[19]. Его рукопись, во много основанная на тексте Вазари, содержит дополнительную информацию только о тех мастерах, которых он сам лично встречал в Риме, и в особенности о его друге Джузеппе Чезари, прозванном Кавалером д'Арпино. Дж. Бальоне в 1642 г. опубликовал с жизнеописания художников начиная с 1512 г., особенно выделяя Караваджо[20]. Неопубликованные наблюдения медика папы Урбана VIII Джулио Манчини в числе других использовал для своего труда хранитель древностей папы Климента X Дж. П. Беллори. Он выбрал всего дюжину жизнеописаний художников – среди них нас будет интересовать только Ф. Бароччи[21]. Современные историки искусства скорее скептически относятся к подходу, выделяющему в искусстве «великих

[18] *Ragghianti Collobi L.* Il libro de' disegni del Vasari. Firenze: Vallecchi, 1974. – 2 vols.
[19] *Мандер К.* Книга о художниках. [1604] Пер. В.М. Минорского. СПб.: Азбука-классика, 2007.
[20] *Baglione G.* Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo del 1642. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642.
[21] *Bellori G.P.* Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Roma: Per il success al Mascardi, 1672.

людей», однако же указанные труды не только зафиксировали ценные сведения о художниках, но и помогли выявить мастеров, оказавших влияние на свое время.

Важными источниками представлений о теории творчества и художественного обучения в римской мастерской XVI в. становятся труды по математике, архитектуре, естествознанию, истории и другим наукам, созданные как в Древнем Риме, так и позднее, но хорошо знакомые интересующим нас мастерам[22]. Наряду с Данте, Петраркой и Боккаччо, в инвентарях итальянских мастерских встречаются Плиний Старший, Овидий, Эвклид, Птолемей, Ливий, Витрувий. Живопись упоминается только в «Поэтике» Аристотеля. Именно знакомство с работами древних, как заметил Р. Ли, привело к применению в теории искусства той риторики, «для которой она [теория искусства] не была изначально предназначена»[23]. Интерпретации тех или иных рассуждений из античных трудов зачастую становились принципиально разными.

Своеобразной хрестоматией являлись работы Ченнино Ченнини (1390-е гг.)[24], Леона Баттиста Альберти (трактат «О живописи» 1435 г.)[25], Леонардо да Винчи (конец XV - начало XVI вв.; изданы в 1540-х гг. Франческо Мельци)[26]. Стоит отметить, что многие трактаты об искусстве изначально использовались в качестве учебных пособий. Например, трактат «О живописи» Альберти был создан для школы Витторино да Фельтре в Мантуе[27].

---

[22]Многие интересующие нас документы подробно разобраны в Главе I, посвященной теории искусства в римских мастерских XVI в.

[23] *Lee R.W.* Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. New York: Norton, 1967. P. VII.

[24] *Cennini C.* Il libro dell'arte della pittura. [1821] Firenze: F. Le Monnier, 1859.

[25] *Alberti L.B.* On Painting. A New Translation and Critical Edition. R. Sinisgalli. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

[26] *Vinci L. Da.* Trattato della Pittura. [1651] Roma: Unione cooperativa editrice, 1890.

[27]*Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1971. P. 127.

Не менее существенным источником служат произведения важнейших итальянских теоретиков искусства XVI в. – труды Паоло Пино (Венеция, 1548)[28], Бенедетто Варки (Флоренция, 1549)[29], Джорджо Вазари (Флоренция, 1550, 1568)[30], Лодовико Дольче (Венеция, 1557)[31], Раффаэлло Боргини (Флоренция, 1584)[32], Романо Альберти (Рим, 1585)[33], Джованни Баттиста Арменини (Равенна, 1586)[34], Джованни Паоло Ломаццо (Милан, 1584–1590)[35] и Джованни Бальоне (Рим, 1642)[36]. Размышления современников, начиная от простых перечислений живописных техник и анекдотов из жизни художников, и заканчивая сложными теоретическими понятиями, были прекрасно знакомы мастерам Вечного города, всегда привлекавшего лучшие умы.

И именно в Риме на рубеже XVI-XVII вв. были сформулированы принципы, обобщающие педагогические взгляды столетия. Художник и теоретик Федерико Цуккаро, один из самых влиятельных учителей своего поколения, президент Академии рисунка в Риме, а также член академий Перуджи и Пармы, резюмировал в своих трудах взгляды теоретиков искусства XVI века[37]. Немаловажно, что суждения Федерико во многом основывались на особенностях работы мастерской его брата Таддео, которая является непосредственным предметом нашего исследования. Должную организацию Академия приобрела именно при Цуккаро. Его секретарь Романо Альберти

---

[28] *Pino P.* Dialogo di pittura. [1548] Paris: Honoré Champion, 2011.
[29] *Varchi B.* Due Lezzioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia la più nobile arte la Scultura, o la Pittura. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549.
[30] *Вазари Дж.* Указ. соч. 2017.
[31] *Dolce L.* Dialogo della pittura. L'Aretino. [1557] // Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento. New York: New York University Press, 1968. P. 83–195.
[32] *Borghini R.* Il Riposo. [1584] Firenze: Michele Nestenus e Francesco Moucke, 1730.
[33] *Alberti R.* Trattato della nobiltà della pittura. [1585] London: Fb&c Limited, 2017.
[34] *Armenini G.B.* De' veri precetti della pittura. [1586] Torino: Einaudi, 1988.
[35] *Lomazzo G.P.* Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura. [1584] // Lomazzo G.P. Scritti sulle arti. R.P. Ciardi ed. Vol. 2. Firenze: Marchi & Bertolli, 1974.
[36] *Baglione G.* Op. cit.
[37] *Alberti R., Zuccaro F.* Origine e progresso dell'Accademia del Dissegno. De pittori, scultori ed architetti di Roma. Pavia: Pietro Bartoli, 1604; *Zuccaro F.* L'idea de' pittori, scultori ed architetti. [1607] D. Heikamp ed. Firenze: L.S. Olschki, 1961.

записывал ход собраний 1593-99 гг., в ходе которых формулировались цели организации[38]. Эти тексты являются важным источником, позволяющим характеризовать творческие принципы работы Римской Академии и сравнивать их с работой мастерских.

Что касается изобразительных источников, исследуемых в работе, следует отметить обширное число графических, живописных, скульптурных источников, имеющих прямое или косвенное отношение к римским мастерским Чинквеченто в музейных и выставочных каталогах, частных собраниях и базах данных. В последнее время благодаря открытию и оцифровке музейных собраний графический материал стал гораздо более доступен для изучения, и мы можем подкрепить наши соображения о творческой кухне римских мастеров изучением их рисунков. Особенно полезными оказываются публикации подготовительных картонов, созданных мастерскими Рафаэля и Микеланджело[39].

Весьма значимый источник знаний об обучении в римской мастерской XVI в. – цикл рисунков Федерико Цуккаро «Юность Таддео», посвященный творческому пути его старшего брата в Риме (1593-1603 гг.)[40] Цикл этот, сейчас хранящийся в музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе, предназначался для росписей римского дома Цуккари. Каждый из рисунков снабжен пояснениями Федерико. Иллюстрации ярко отображают жизнь и взгляды Таддео, приехавшего в Рим в 1543 г. и ставшего примером для Федерико и последующего поколения художников. Из них можно почерпнуть сведения о

---

[38] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit.; Scritti d'arte di Federico Zuccaro. D. Heikamp ed. Firenze: L.S. Olschki, 1961.

[39] *Fischel O.* Raphael's Auxiliary Cartoons // The Burlington Magazine. 1937. № 71. P. 167–168; *Muzii Cavallo R.* Raffaello, Michelangelo e bottega: i cartoni farnesiani restaurati. Napoli: Electa, 1993; *Shearman J., White J.* Raphael's Tapestries and their Cartoons // The Art Bulletin. 1958. Vol. 40. № 3. P. 193–221; *Wilde J.* Cartonetti by Michelangelo // The Burlington Magazine. 1959. Vol. 101. № 680. P. 370–381; *Shearman J.* Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London: Phaidon Press, 1972.

[40] Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007.

том, какими методами руководствовался мастер в процессе учебы и какие римские памятники привлекали его внимание.

В общих работах о культурно-исторической ситуации и социальной истории искусства XVI века римские мастерские занимают значительное место.

Историки искусства Нового времени, вполне ожидаемо, в первую очередь отдали дань именно величайшим именам эпохи Ренессанса, создавая труды о римском искусстве XVI столетия. Яркий представитель культурно-исторической школы Э. Мюнц (1845 - 1902 гг.), выученик Французской археологической школы в Риме, которая была самым крупным исследовательским центром на момент публикации его исследований, целиком посвятил себя розыскам документальных материалов. Он издал множество неопубликованных до того документов, предоставленных ему Ватиканом. Его знаменитые четырехтомные «Искусства при папском дворе XV и XVI века» (1878-1898) затрагивали произведения искусства от Мартина V до Льва X и вознесли на пьедестал творчество Рафаэля[41]. Интерес к творчеству великого урбинца был характерен для исследований XIX столетия. Работа английского эссеиста и идеолога эстетизма У. Патера (1873) отличалась новизной, поскольку главенствующее место в ней было отведено Микеланджело[42].

Нельзя сказать, чтобы точка зрения, расширяющая римский Ренессанс на все XVI столетие, в настоящее время установилась окончательно. Скажем, в исследовании американского историка Ч. Стингера «Римский Ренессанс» (1985), затрагивающем вопросы интеллектуальной и художественной жизни папского города, события после 1527 г. вынесены только в послесловие[43].

---

[41] *Müntz E.* Les Arts à la cour des papes aux XVe et XVIe siècle. Paris: E. Thorin, 1875-1898. 4 Vols.
[42] *Pater W.* Studies in the History of the Renaissance. London: Macmillan, 1873.
[43] *Stinger Ch.* The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

Однако же в основном последние исследования, посвященные особенностям заказа произведений искусства в Риме времен Ренессанса, включают в себя все столетие целиком. Среди них особого упоминания заслуживают работы Л. Партридж (1996, 2012), подробно освещающие самые разные заказы не только понтификов, но и римской знати в 1400-1600 гг.[44] Заслугой американской исследовательницы М. Холл является то, что она расширила свое исследование живописи XVI в. на всю Центральную Италию. В ее труде 1999 г. живопись после Рафаэля показана в ключе стилистических перемен, вызванных как политикой, социальным развитием и изменениями вкуса, так и влиянием изучения античных скульптур[45]. Тот же подход, но уже конкретно о Риме, отличает ее исследование архитектуры, скульптуры и живописи от Мартина V до Климента VIII[46]. Особенностям живописи и рисунка при каждом из понтификов Чинквеченто была посвящена масштабная выставка в Оттаве 2009 г.[47] Свидетельством неугасающего интереса к взаимосвязи политики Ватикана и творчеству художников в Риме является недавняя публикация Дж. Марчари (2017)[48].

В фокусе социологических исследований мастерских находятся вопросы обучения, организации мастерских и семьи художников.

Проблемам социальной истории искусства посвящено немало исследований[49]. Эпоха Возрождения была связана с существенными

[44]*Partridge L.* The Art of Renaissance Rome. 1400-1600. London: Prentice Hall, 1996; *Partridge L.* The Renaissance in Rome. London: Laurence King, 2012.
[45]*Hall M.* After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999.
[46] *Hall M.* Artistic Centers of the Italian Renaissance: Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
[47]From Raphael to Carracci: The Art of Papal Rome. D. Franklin ed. Ottawa: National Gallery of Canada, 2009.
[48]*Marciari J.* Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City. London: Laurence King, 2017.
[49]Можно выделить работы А. фон Мартина (1932), А. Хаузера (1951), П. Берка (1971). *Martin A. von.* Sociology of the Renaissance. London: Trubner & Co, 1944; *Hauser A.* Social

обновлениями в социальном положении художников. К концу XV в. произошло ключевое изменение в восприятии живописцев в обществе: признание самобытности и уникальности творческого процесса. В глазах современников мастера превратились из ремесленников в свободных творцов. Работа художника больше была ограничена цехом, а потому мастерам было необходимо найти новые способы взаимодействия с заказчиком.

Новые условия работы художников и их ассистентов привели также и к переменам во взаимоотношениях между ними и условиям их объединения. (Наряду с мастерскими появились сотруднические отношения и первые академии.) Наконец, спрос на произведения искусства повлиял на их цены и условия создания.

Следует отметить интерес отечественных искусствоведов к социальной истории искусства. В работе М.Т. Петрова «Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса» (1982)[50] выделены разные категории ренессансной интеллигенции. Деятельность отдельных представителей – Петрарки, Леонардо, Микеланджело – вписана в анализ гуманистических идеалов эпохи. В.Н. Гращенков анализировал в своей статье «Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики» (1986)[51] взаимодействие и взаимопонимание художника, заказчика и советчика-гуманиста как личностей, принадлежавших к разным слоям ренессансного общества XV в. Следующему столетию посвящены статьи В.Д. Дажиной (1986, 2001)[52] о социальных корнях итальянского маньеризма и личности художника позднего Возрождения. «Практически утратив организационные и

History of Art. London: Routledge and K. Paul, 1951. Vol. 1-22; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy, 1420 - 1540. London: Batsford, 1972.

[50]*Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.: Наука, 1982.

[51]*Гращенков В.Н.* Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 53–63.

[52]*Дажина В.Д.* Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 145–152; *Дажина В.Д.* Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С. 153–161.

профессиональные связи с цехом, художник Чинквеченто часто попадал в зависимость от случайных обстоятельств»[53]. И именно поэтому искусство маньеризма представлено не столько школами и мастерскими, сколько отдельными творческими индивидуальностями. В условиях приспособления к социальным условиям Контрреформации художники стремились закрепить свой социальный статус, создавая академии и переосмысляя значение рисунка в своей практике. В работе В.П. Головина «Мир художника раннего Возрождения» (2002) создается целостный образ ренессансной мастерской в ее развитии от Средних Веков к XV веку, особенностей цеховой структуры и гильдейских взаимоотношений[54]. Его же статья «Социальная история искусства итальянского Возрождения» (2005) дает представление об истории социологического подхода в искусствоведении[55].

Особого внимания заслуживает в данном контексте вопрос интеллектуальной жизни художника эпохи Возрождения в связи с обучением в мастерской и репутацией художников. Ф. Эймс-Льюис (2000)[56] исследуя инвентари XV века, делает выводы о том, что социальная и культурная жизнь мастеров находилась в прямой связи с археологией и со спором о превосходстве искусств *Paragone*.

Изучение социальной истории отдельных художественных центров является одним из важных направлений в исследовании особенностей их мастерских. Традиционно много исследований посвящено Флоренции, поскольку на примере этого города ясно прослеживаются и развитие

---

[53] *Дажина В.Д.* Социальные корни итальянского маньеризма. С. 149.

[54] *Головин В.П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

[55] *Головин В.П.* Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 4. Отв. ред. И.И. Тучков, Е.Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 27–40.

[56] *Ames-Lewis F.* The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist. New Haven: Yale University Press, 2000.

ренессансного искусства, и социальные перемены *bottega* на различных этапах ее существования[57].

Первопроходцем в этом направлении был М. Вакернагель, автор работы «Среда обитания художников флорентийского Ренессанса: заказы и заказчики, мастерские и художественный рынок» (1938), в которой анализируется специфика спроса на произведения искусства и взаимодействие мастерских и заказчиков[58].

Римскую художественную среду в этом отношении начали изучать несколько позднее, что можно объяснить тем, что Рим не является примером ровной экономической и социальной истории. Для города большая часть XV столетия была связана с экономическими и политическими последствиями Авиньонского пленения пап, и только к концу века ситуация несколько стабилизировалась.

Среди наиболее важных для нас работ о социальной жизни Рима XVI в. можно назвать исследования Ж. Делюмо (1957, 2013)[59]. В его трудах отражены доскональные сведения об экономической ситуации в Вечном городе, о количестве заказов в разные исторические периоды. Благодаря этим исследованиям мы можем использовать собранные автором данные о численности населения Рима и доходах, контрактах на строительные работы и росписи, менявшиеся в зависимости от исторических событий, которые переживал город, религиозной политики папства и характера понтификов.

---

[57] *Chastel A.* Art et humanisme a Florence au temps du Laurent le Magnifique. Etudes sur le Renaissance et humanisme platonicien. Paris: Presses Universitaires de France, 1959; *Martinez L.* The Social World of the Floretine Humanists, 1390-1460. Princeton: Princeton University Press, 1963; *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie: realta sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano: Feltrinelli, 1980; *Even Y.* Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento. Ph.D. thesis. Columbia University, 1984.

[58] *Wackernagel M.* Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig: E. A. Seemann, 1938.

[59] Delumeau J. Op.cit. 1957; *Delumeau J.* La seconde gloire de Rome. XV-XVIe siècle. Paris: Perin, 2013.

Работа А. Эша «Экономика, материальная культура и искусство в Риме эпохи Возрождения» (2007)[60], основанная на неопубликованных архивных материалах 1445-1485 гг., также проясняет подробности спроса на произведения искусства в папском городе, связанные с временами года, церковными праздниками, юбилеями. Документы, относящиеся к заказам на произведения искусства, разбираются здесь параллельно с данными о потреблении горожанами товаров из различных итальянских городов и других стран и позволяют оценить влияние папства и курии на римскую экономическую жизнь.

Наконец, особняком в изучении искусства Рима XVI в. стоит проблема художников-иностранцев. В отношении наиболее выделяется работа Н. Дако «Поездка в Рим: европейские художники в 1500-е годы» (2012)[61]. В ней подробнейшим образом освещены особенности обучения, ассимиляции, творчества выходцев из различных европейских стран в XV веке, во времена Рафаэля, Микеланджело, в периоды маньеризма и антиманьеризма. Как мы уже оговаривали ранее, в наши намерения не входит изучение мастерских, созданных вне города, и мастеров, не проявивших себя в римских студиях. Поездки в Рим и последующее создание мастерской у себя на родине, естественно, было свойственно не только итальянцам, но и с приезжим из других стран. В частности, можно упомянуть мастерские Франса Флориса и других романистов, организовавших студии уже по возвращении на родину. Однако же немало иностранцев являлись активными участниками римских студий.

К. Робертсон недавней публикации «Рим 1600. Город и изобразительные искусства при Клименте VIII» (2015)[62] рассматривает конец XVI века как

---

[60]*Esch A.* Economia, cultura mateliale ed arte nella Roma del Rinascimento. Roma: Roma nel Rinascimento, 2007.

[61] *Dacos N.* Viaggio a Roma. I pittori europei nel’500. Milano: Jaca Book, 2012.

[62]*Robertson C.* Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII. New Haven, London: Yale University Press, 2015.

переломный этап в истории римского искусства. Здесь изучается патронаж папы и кардиналов, и их строительные проекты. Разбор жизни художников этого периода – их сопернических отношений, особенностей оплаты работы, отношения в обществе к мастерам из разных художественных центров – относится к достоинствам данной работы и позволяет точнее судить о мастерских конца Чинквеченто. Кроме того, здесь содержится полная библиография исследований данного периода.

Следует, однако, заметить, что при всей полноте охвата материала, указанные работы по социальной истории зачастую не делают различий между художественными и нехудожественными мастерскими. Мы же ставим перед собой задачу рассмотреть именно художественные, а конкретнее – живописные мастерские, обладающие своей уникальной спецификой. Поэтому для нас важно владеть всей полнотой информации об этом искусстве.

Среди общих работ, посвященных римскому искусству XVI в., для нас особенную важность представляют работы, посвященные проблеме маньеризма. Они не только позволяет точнее определить периодизацию и хронологию существования римских мастерских, но и показывают роль рисунка в практике различных студий.

Искусство маньеризма получило заслуженное признание значительно позднее, чем творчество титанов эпохи Возрождения. Слово *manierismo* предложил в 1789 аббат Ланци, понимая под этим закат искусства, сводящегося к «безжизненному повторению общих мест». В XIX веке этот период был источником порицания. Основоположник традиции изучения культуры Возрождения, швейцарский историк, историк культуры и искусства Я. Буркхардт в своем труде 1855 г. «Чичероне» называл этот период «экстравагантным Возрождением»[63]. Изобретатель формального метода Г.

[63] *Burckhardt J.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel: Schweighauser, 1855.

Вельфлин в работе «Классическое искусство» (1899) назвал маньеризм «выражением упадка». При этом он относил к маньеризму только 1530-1540ые гг.[64] Диссертация 1895 г. Р. Роллана, в которой слово «упадок» вынесено в заглавие, была посвящена осуждению подражательности римского искусства XVI века[65].

Заслугой В. Фридлендера, основополагающая работа которого относится к 1925 году, является не только свойственный этим годам перелом в отношении к маньеризму, но и уточнение настоящего источника стиля[66]. Если до него очагом «антиклассической традиции» считался Рим, где художники подражали Рафаэлю и Микеланджело, то, по его мнению, на возникновение маньеризма на римской почве повлияли флорентинцы. Создание стиля принадлежало, как полагал Фридлендер, Понтормо и Россо, к 1515 году изменившим традициям своих учителей. И в 1523 г. Россо привез маньеризм в Рим.

Прославление маньеризма как стиля, стряхнувшего ренессансный материализм и устремившегося к поиску духовности, продолжил в работе 1928 г. М. Дворжак, считавший этот период частью барокко[67].

Однако фундаментальный для этого вопроса труд В. Фридлендера «Маньеризм и антиманьеризм в итальянской живописи» (1957) признал барокко противоположным маньеризму. Периодизация Фридлендера разграничила два эти стиля творчеством братьев Карраччи, Бароччи и Караваджо, совершившим переворот в искусстве[68]. Еще более подробную периодизацию итальянского искусства XVI века, включающую в себя

---

[64] *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1999.

[65] *Rolland R.* De la décadence de la peinture italienne au XVIème siècle. Paris: Albin Michel, 1957.

[66] *Friedländer W.* Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1925. № 46. S. 49–86.

[67] *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. [1927-1928] М.: Искусство, 1978. 2 Т.

[68] *Friedländer W.* Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting. [1957] New York: Columbia University Press, 1990.

различные этапы существования римского маньеризма, создал С. Фридберг, разделивший свой труд «Живопись в Италии. 1500-1600» на четыре больших периода[69]. Классический период первых двух десятилетий XVI века задал тон всему столетию. Пост-классический эксперимент и «первая манера» 1520-1535 гг. связаны для Рима с творчеством наследников школы Рафаэля, в особенности Перино дель Вага, а также творчеством Пармиджанино и Себастьяно дель Пьомбо. 1535-75 гг. – время «изменения манеры» и первых проявлений антиманьеризма в творчестве Даниеле да Вольтерра и других мастеров-микеланджесков, Ф. Сальвиати, Т. Цуккаро, Д. Сичиоланте, Дж. Муциано. Наконец, 1570-1600 годы – время «поздней манеры» и «поздней контр-манеры», проявившихся в работах Ф. Бароччи, Ф. Цуккаро, К. Ронкалли и Кавалера д'Арпино. Описывая позднее римский рисунок Чинквеченто и придерживаясь той же хронологии, Фридберг назвал римское искусство этого периода «фугой стилей», в которой, тем не менее, четко выделяются указанные выше направления творчества. (1983)[70].

Таким образом, на первый взгляд условное выделение столетия в истории искусства оказывается совершенно оправданным. Впрочем, в нашем исследовании мы не обязуемся четко придерживаться приведенной периодизации, поскольку ставим перед собой задачу рассмотрения не столько развития живописи, сколько развития подходов к организации мастерской.

Проблема художественной практики маньеризма также является фактором, повлиявшим на изучение выбранной нами темы. Маньеризм создал новую художественную ситуацию в рамках культуры Возрождения, принципиально отрицавшую многие ренессансные достижения. Эта система работы основывалась на творческой индивидуальности мастера и его манеры, на его подражании великим художникам. Именно теория и практика маньеризма

---

[69] *Freedberg S.J.* Painting in Italy. 1500-1600. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
[70] *Freedberg S.J.* A Fugue of Styles: Roman Drawings of the Sixteenth Century // The Art Institute of Chicago Centennial Lectures. Chicago: The Art Institute of Chicago. 1983. Vol. 10. P. 58–77.

привели к развитию, расцвету и разнообразному существованию такого явления, как мастерская Чинквеченто.

Развитие римской художественной мастерской в тот период находилось под влиянием особенностей придворной культуры и было связано с опасениями художника за собственную творческую судьбу. Многие мастера выбирали индивидуальную, а не коллективную работу, что мы надеемся показать в нашем исследовании. В частности, уже в исследовании «Маньеризм и манера» (1962) К.Х. Смит первым оценил повторения одних и тех же мотивов в искусстве маньеризма как положительную характеристику[71]. Феномен обмена рисунками между художниками стал одним из основополагающих принципов существования маньеристических мастерских. Особую роль рисунков в римских студиях этого времени продолжил изучать Дж. Гере в публикации «Рисунки мастеров. Маньеризм в Риме» (1971)[72]. Маньеристы первой половины столетия, такие, как Даниеле да Вольтерра, больше стремились присоединиться к работе крупных мастерских. Тенденция римских художников к работе без учителя, основанной на подражании чужим рисункам, особенно ярко проявилась в середине-конце столетия. Они трудились в компании молодых товарищей, также изучающих рисунки, а не в мастерских.

Несмотря на то, что проблема мастерской является одной из ключевых для понимания ренессансного искусства, в специализированной литературе она начала систематически и всесторонне изучаться относительно недавно. Социальная история искусства и культурно-исторические исследования рассматривает влияние внешних обстоятельств на мастерскую.

Кроме того, среди подобных работ стоит отдельно выделить исследования, рассматривающие мастерские в связи с мировоззрением времени. Многие

---

[71] *Smyth C.H.* Mannerism and Maniera. New York: J.J. Augustin, 1962.
[72] *Gere J.A.* I disegni dei maestri: Il manierismo a Roma. Milano: Fabbri, 1971.

историки искусства ставили в фокус изучения искусства эпохи Ренессанса мастерскую художника, исследуя ее роль в распространении новой культуры. М. Дворжак в «Истории итальянского искусства в эпоху Возрождения» (1927)[73] видел мастерскую как сообщество мастеров, разделяющих общие идейные ценности своего времени и передающих их друг другу. Связывая мастерскую с миром идей, исследователи пытались найти общие, типические черты мировоззрения эпохи в работах мастеров. А. Шастель в работе «Мастерские и стили Ренессансной Италии» (1966)[74] в похожем ключе рассматривал итальянские мастерские второй половины Кватроченто как источники распространения стиля. Среди не столь многочисленной обобщающей литературы о мастерских работы подобного рода выделяются тем, что рассматривают студию под углом развития не столько у конкретных художников, сколько в обществе в целом определенных научных знаний и гуманистических представлений. Авторы поднимают проблемы изменения трактовок различных идей и сюжетов в изобразительном искусстве, при этом опять же не отражая всей полноты понятия «мастерская», а выделяя только одну его составляющую, связанную с распространением идей, но не с внутренней «кухней» и творческим миром мастера.

Параллельно с работами, касающимися внешних обстоятельств, влиявших на мастерские, можно выделить также ряд исследований, рассматривающих студии в контексте внутреннего мира и творческой воли конкретных мастеров. В первую очередь, стоит отметить, что любая монография о ренессансном мастере хотя бы отчасти затрагивает вопросы, связанные с его мастерской[75].

Многочисленные монографии об отдельных римских художниках

---

[73] *Дворжак М.* Указ. соч.

[74] *Chastel A.* The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460-1500. London: Thames & Hudson, 1966.

[75] Основная литература, касающаяся творчества конкретных мастеров в Риме, приводится в сносках к Главам II-IV. Здесь мы разбираем монографии и статьи, содержащие наиболее ценные данные о мастерских этих художников.

освещают взаимодействие мастеров друг с другом, а также индивидуальный подход мастера к живописной технике и этапам создания произведений. Организаторская и педагогическая деятельность одних представителей римской художественной среды изучена лучше, чем других. Как правило, отдельно рассматривается мастерская Рафаэля, принципы работы Микеланджело, некоторые мастерские конца XVI в. – Федерико Цуккаро, Джироламо Муциано, Федерико Бароччи, Кавалера д'Арпино, но не всегда осмысляется влияние этих студий на другие мастерские Рима и зачастую не приводится их сопоставление.

Начало специализированного исследования мастерской Рафаэля было положено еще в конце XIX века. Г. Доллмайр в статье 1895 г. рассматривал мастерскую как группу из более ста учеников, большинство из которых, впрочем, были для автора лишь безвольными подражателями[76]. По мнению Доллмайра, после смерти мастера многие из них оказались под влиянием Микеланджело. Творческая индивидуальность признается в статье лишь за Джулио Романо. Автор явно преувеличил число учеников Рафаэля, присовокупив последователей. Впрочем, можно сказать, что тенденция считать мастерскую Рафаэля неизменной структурой, рассчитанной на подражателей, сохранилась и во второй половине XX в., особенно в отечественной литературе. В.Н. Гращенков в своей монографии назвал мастерскую «художественной мануфактурой», в которой творческий метод мастера утратил свою индивидуальность (1971)[77]. В.Д. Дажина в статье «Римское окружение Рафаэля» описывала учеников мастера как «умелых копиистов» (1986)[78].

---

[76] *Dollmayr H.* Raffaels Werkstätte. // Jahrbuch der kunsthistorischen. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1895. № 16. S. 231–363.
[77] *Гращенков В.Н.* Рафаэль. М.: Искусство, 1971.
[78] *Дажина В.Д.* Римское окружение Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 224–237.

Противоположной точки зрения придерживался в своих статьях Дж. Шерман (1965, 1983, 1984)[79]. Анализируя неосуществленные замыслы мастера в рамках работы над Станцами и лучшие рисунки мастерской, автор пришел к выводу о том, что Санти постоянно менял свой подход к работе с помощниками. Собственный опыт работы в крупных мастерских и особенности каждого из заказов заставляли мастера то доверять ученикам часть работы, то учавствовать на каждом этапе создания произведения. Идеи Дж. Шермана об «эластичности организации» мастерской развила в своей статье Б. Тальваккиа (2005)[80]. Говоря о плавном развитии подхода к управлению мастерской, она выделила ряд этапов, благодаря которым творчество группы художников в итоге стало оцениваться как работа одного гения. Однако же мы не склонны разделять идеалистичное мнение автора о том, что работа мастерской была рассчитана в основном на прославление добродетели заказчика, а не на коммерческие цели. Кроме того, в данной статье недостаточно раскрыт вопрос о том, что получали другие художники от работы в мастерской. Не менее интересен вопрос о том, как мастерская работала над росписями зала Константина по рисункам Рафаэля уже после его смерти. Статья Дж. Корнини (2020)[81], связанная с реставрацией 2015-2019 гг. ценна для нас неожиданным выводом о том, что в данном случае Рафаэль, возможно, также участвовал в живописном исполнении фресок.

Отдельно изучается проблема исследования античности в мастерской. Монография Н. Дако, посвященная Лоджии Рафаэля и исследующая роль каждого из участников мастерской в создании фресок и лепнины подтолкнула

---

[79] *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Projects for Stanze // Walter Friedländer zum 90 Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen. Berlin: Walter de Gruyter, 1965. P. 158–180; *Shearman J.* The Organization of Raphael's Workshop // Museum studies. 1983. № 10. P. 41–57; *Shearman J.* Raffaello e la bottega // Raffaello in Vaticano. Milan: Electa, 1984. P. 258–263.

[80] *Talvacchia B.* Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 167–185.

[81] *Cornini G.* The Master and the Workshop. The Frescoes in the Sala di Costantino in the Light of the Recent Restoration // Raphael 1520-1483. Milano: Skira editore S.p.A., 2020. P. 269–282.

ученых заниматься анализом подхода к манере *all'antico* в студии мастера (1977)[82]. Эта манера по-разному проявилась и в активизированном изображении нарративных сцен, и в создании гротесков. К. Оберхубер развил мысль о различных группах учеников в мастерской, выделив тех, кто работал над изображением сюжетных сцен с Джулио Романо и Джанфранческо Пенни, художников, занимавшихся лепным декором, а также тех, кто занимался переводом рисунков в гравюры под руководством Маркантонио Раймонди (1998)[83]. Однако в данной статье не учтены особенности специализации в мастерской, заслуживающие, на наш взгляд, отдельного рассмотрения. Кроме того, многим из художников в мастерской была поручено не одна, а сразу несколько задач. В настоящее время появляются исследования помощи, которую могли оказывать ученики в мастерской. Например, статья П. Джоаннайдса о роли Джулио Романо в студии показывает, что художник занимался не только изображением фигур, но и написанием металлических предметов, созданием рисунков для гравюр (2000)[84]. Кроме того, исследователь создал реконструкцию *modello* Рафаэля для фрески «Пожара в Борго», позволяющую судить о степени доверия между учителем и учеником в процессе работы. Творчеству отдельных *garzoni* в мастерской посвящен раздел каталога «Поздний Рафаэль» П. Джоаннайдса и Т. Хенри (2013)[85]. В статье А. Дебендетти (2020)[86] анализируется вклад отдельных членов мастерской в создание картонов для шпалер Сикстинской капеллы. Автор приходит к важному для нас выводу, что распределение задач было различным

[82] *Dacos N.* Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.
[83] *Oberhuber K.* Raffaello // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 257–274.
[84] Joannides P. Giulio Romano in Raphael`s Workshop // Te, N.S. 8.2000. P. 35-45.
[85] *Henry T., Joannides P.* Raphael and his Workshop between 1513 and 1525 // Late Raphael. London: Thames & Hudson, 2013. P. 17-86.
[86] *Debendetti A.* The Making of the Cartoons: Raphael and His Workshop // The Raphael Cartoons. London: VA Publishing, 2020. P. 26–45.

в каждом конкретном случае, но за каждым участникам была закреплена определенная специализация.

Проблемам устройства мастерской Микеланджело по объективным причинам посвящено меньшее количество исследований. Организация его работы во многом не подразумевала творческого участия учеников. В своих статьях, посвященных росписям Сикстинской капеллы, Ф. Манчинелли отметила, что мастер достаточно продуманно организовывал труд своих помощников, однако же не подпускал их ни к чему серьезнее перевода картонов на штукатурку (1986, 1990, 1994)[87]. В трудах Дж. Уайльда студия Микеланджело представлена исключительно работами слабых подражателей, неспособных сравниться с ним в мастерстве рисунка (1975, 1978)[88]. Однако же это не объясняет, почему именно Микеланджело не привлекал их к работе. Отчасти на взаимодействие мастера с учениками проливают свет работы У. Уолласа (1987, 1995, 2010)[89]. Анализ рисунков, выполненных Буонарроти совместно с Антонио Мини, позволил Уолласу говорить о том, что мастер видел в своем подопечном скорее слугу и друга, чем ученика. Дальнейшее исследование особенностей росписей Сикстинской капеллы помогло установить, что помощники выполняли некоторые детали росписи. Подобные исследования, как правило, упускают из вида художников, которые не были учениками Микеланджело, но активно помогали ему воплощать свои

[87] *Mancinelli F.* Michelangelo at Work: The Painting of the Ceiling // The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered. London: Muller, Blond & White, 1986. P. 218–259; *Mancinelli F.* Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro // Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito. Roma: Palombi, 1990. P. 55–59; *Mancinelli F.* Il problema degli aiuti di Michelangelo // Michelangelo, la Cappella Sistina. Documenti e interpretazioni. Vol. 3. Novara: De Agostini, 1994. P. 107–114.

[88] *Wilde J.* Michelangelo and his Studio. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London: British Museum Publications, 1953; *Wilde J.* Michelangelo. Six Lectures. Oxford: Oxford University Press, 1978.

[89] *Wallace W.E.* Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel // Gazette des Beaux-Arts. 1987. № 110. P. 203–216; *Wallace W.E.* Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings // The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. A. Ladis ed. Athens: University of Georgia Press, 1995. P. 113–133; *Wallace W.E.* Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010.

замыслы. Соратнические отношения с Себастьяно дель Пьомбо подробно разобраны в статье П. Бейкер-Бейтса (2005)[90], который доказывает, что заказчики зачастую воспринимали Себастьяно именно как помощника Буонарроти, а не как самостоятельного мастера. Другого мнения придерживается К. Барбьери, доказывающий, что, помогая Микеланджело соперничать с Рафаэлем, Себастьяно вносил важнейший вклад в произведения, отвечая за их воплощение в цвете (2005)[91]. На наш взгляд обе точки зрения заслуживают рассмотрения. При этом подход А. Кулотта (2014)[92], предлагающей рассматривать работу молодого Себастьяно и Рафаэля в одной и той же вилле Фарнезина как пример нового типа сотворчества, кажется нам менее интересным, ведь в действительности это была не совместная работа и даже не соперничество, а просто выполнение двух разных заказов в разных помещениях. Гораздо менее разносторонне исследователи изучают совместную деятельность Микеланджело и Даниеле да Вольтерра. Даже в статьях, исследующих период работы последнего в мастерской Перино дель Вага, таких, как исследование М. Херста (1966)[93] основное внимание уделяется тем стилистическим приемам, которые мастера заимствовали у Буонарроти. То же касается и статей, исследующих участников собственной мастерской Да Вольтерра[94] и его работу с рисунками Микеланджело[95]. Сами же принципы организации мастерской Даниеле, унаследованные им от

[90] *Baker-Bates P.* Workshop and Showroom in High Renaissance Rome: The Idiosyncratic Model of Sebastiano del Piombo // Bulletin of the Society for Renaissance Studies. 2005. № 23. P. 1–6.
[91] *Barbieri C.* The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in It // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 141–164.
[92] *Culotta A.* Two Artists, Two Rooms, and the Development of Co-opetition at the Villa Farnesina // The International Journal of the Image. 2014. № 4 (4). P. 9–23.
[93] *Hirst M.* Perino del Vaga and his Circle // The Burlington Magazine. 1966. № 108. P. 398–405.
[94] *Fracchia C.* Gaspar Becerra: a Spaniard in the Workshop of Daniele da Volterra // The Sculpture Journal. 1999. № 3. P. 6–13.
[95] *Treves L.* Daniele da Volterra and Michelangelo: A Collaborative Relationship // Apollo. 2001. № 154. P. 36–45.

Рафаэля через Перино дель Вага, не получают в этих исследованиях никакого освещения.

Различные аспекты существования римских мастерских второй половины XVI в. активно изучаются в научной литературе. Значительное внимание уделяется маньеристической практике повторного использования рисунков в мастерских отдельных художников. Показательный пример обмена рисунками между современниками – взаимодействие Таддео Цуккаро и Джироламо Муциано. Дж. Гере убедительно доказал, что мастера обменивались рисунками, не состоя при этом в одной мастерской (1966)[96]. Однако о причинах подобного явления в статье сказано недостаточно.

Статья Л. Мендельсон «Сумма частей. Переработка антиков в мастерских Сальвиати и его коллег» (1998) проливает свет на то, как античные мотивы обретали вторую и третью жизнь в работе римских мастерских середины Чинквеченто[97]. Роль подобной практики в карьере братьев Цуккари описана Дж. Бруксом в вышеупомянутом каталоге выставки музея Пола Гетти (2007)[98]. В данном случае достаточно подробно анализируется обращение к антикам как важная часть работы художника. Однако автор опять же не указывает причины того, почему изучение античных работ стало актуальным в контексте мастерских второй половины Чинквеченто.

В своих недавних исследованиях, посвященных Муциано, Дж. Марчари (2000, 2002, 2009)[99] показала, что данная практика была тесно связана с тем,

---

[96] *Gere J.A.* Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro: A note on an Early Work by Muziano // The Burlington Magazine. 1966. Vol. 108. № 761. P. 417–419.

[97] *Mendelsohn L.* The Sum of the Parts. Recycling Antiquities in the Maniera Workshops of Salviati and his Colleagues // Francesco Salviati e la bella maniera. Rome: École française de Rome, 2001. P. 107–148.

[98] Taddeo and Federico Zuccaro. 2007.

[99] *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Art in Rome. Ca. 1550-1600. Ph D. New Haven: Yale University, 2000; *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome // Master Drawings. 2002. Vol. 40. № 2. P. 113–134; *Marciari J.* Artistic Practice in Late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 197–223.

что художник не имел возможности присоединиться к мастерской. А. Нова в статье 1992 г. подробно разобрала особенности подобного обмена идеями между Вазари и Франческо Сальвиати[100]. Уникальной в этом отношении является мастерская Федерико Бароччи: стремясь прославить свое имя в целом ряде итальянских городов, мастер использовал достаточно архаичные приемы работы. Монография А. Амброзини Массари и М. Челлини (2005)[101] позволяет судить о том, как ученики и последователи художника использовали его творческий метод, включающий длительный подготовительный этап работы с рисунками. Бароччи, в отличие от своих современников, активно раздавал не только свои эскизы, но и картоны для повторного использования. Статья И. Верстегена «Бароччи, картоны и мастерская: механические средства удовлетворения спроса» (2007)[102] демонстрирует, что множество из работ мастерской на самом деле являлись переводом уже использовавшихся ранее картонов. Продолжением изучения этого явления стала публикация Д. де Лука (2013), посвященная реставрационным и технологическим исследованиям живописи Бароччи с целью выяснить, как именно рисунок мастера оказывался переведенным в работах мастерской[103]. Однако же до сих пор эта практика, напрямую отсылающая к методам художников Кватроченто, не получила в литературе должной оценки.

Отдельно можно выделить проблему художника как руководителя работы мастерской или временного объединения. Зачастую в это время мастера уже не участвовали в самом создании росписей, а выступали только как руководители или организаторы. Статья Р. Этель-Портер «Художественное сотрудничество в Риме конца XVI века: Сикстинская капелла Санта-Мария-

---

[100] *Nova A.* Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice // Master Drawings. 1992. Vol. 30. P. 83–108.

[101] *Ambrosini Massari A., Cellini M.* Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena. Milano: Federico Motta, 2005.

[102] *Verstegen I.* Barocci, Cartoons, and the Workshop: A Mechanical Means for Satisfying Demand // Notizie da Palazzo Albani. 2007. № 34/35. P. 101–123.

[103] *Luca D. de*. Indagini sull' underdrawing nella bottega del Barocci // Barocci in bottega. Urbino, giornata di studi 26 ottobre 2012. Foligno: Editoriale Umbra, 2013. P. 261–280.

Маджоре и Скала Санта» (1997)[104] посвящена организаторской работе Чезаре Неббиа и Джованни Гуэрра. Метод Кавалера д'Арпино, связанный с передачей заказов другим художникам, исследовал Т.М. Байер (1990)[105]. В интересующее нас время д'Арпино начал играть огромную роль как учитель, но этот аспект его художественной деятельности практически игнорируется в посвященной ему литературе. Этапы подготовительной работы с рисунками в мастерской освящены в статье Г. Реттгена (2004)[106]. Статья Ф. Палиага, посвященная работе молодого Караваджо в мастерской д'Арпино (2011)[107], ставит под сомнение общепринятое мнение о том, что работа Караваджо в мастерской заключалась в написании натюрмортов. Это предположение, основанное на документальных источниках, может позволить лучше понять взаимосвязь мастерских начала и конца римского Чинквеченто.

Практически ни одно из вышеуказанных исследований не затрагивает сопоставлений между творческими методами мастеров и особенностями устройства их мастерских. Концентрируясь на определенном художнике и его творческом методе, невозможно оценить характерные черты римской мастерской и динамику развития различных ее модификаций. Поэтому задачей нашей работы будет восполнение этого пробела с помощью рассмотрения всей линии развития римской мастерской Чинквеченто.

Для создания полного представления о римских мастерских XVI века и всестороннего раскрытия нашей темы важно привлечь работы, связанные с вопросами атрибуции и технико-технологическими исследованиями.

---

[104] *Eitel-Porter R.* Artistic Co-Operation in Late Sixteenth-Century Rome: The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa // The Burlington Magazine. 1997. Vol. 139. № 1132. P. 452–462.

[105] *Bayer T.M.* The Artist as Patron: An Examination of the Supervisory and Patronal Activities of Giuseppe Cesari, the Cavaliere D'Arpino // Athanor. 1990. № 89. P. 17–23.

[106] *Röttgen H.* Le funzioni del disegno nell'opera e nella bottega di Giuseppe Cesari d'Arpino // Studi sul Barocco romano. Milano: Skira, 2004. P. 19–24.

[107] *Paliaga F.* Il giovane Caravaggio nella bottega di Giuseppe Cesari: una fonte trascurata e le vicende della "Caraffa di fiori" // Atti della giornata di studi Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2011. P. 67–102.

Исследованию индивидуальных, присущих только конкретному мастеру черт, посвящены труды, написанные в духе знаточества. Работы ученых, стоявших у истоков этого метода – В. фон Боде (1887)[108], Б. Бернсона (1897)[109] и М. Фридлендера (1919, 1946)[110] стали основой для постановки вопросов о личном стиле мастера и проблемах атрибуции. Целью подобных работ являлось рассмотрение мастерской как круга художников, не обязательно работавших бок о бок, но влиявших друг на друга. Мастерская, таким образом, становится отдельным, самобытным феноменом. Подобные исследования дают возможность четко разделить произведения самого мастера, его мастерской и художников его круга; оригиналы, копии и подделки.

У представителей знаточеской школы произведения искусства изучаются в отрыве от их предназначения, подробностей биографий художников, их технологических методов. Мастерская в таком случае приравнивается к кругу работ, стилистически близких творениям определенного мастера. В зависимости от степени влияния живописи главы мастерской четко разделяются понятия «ученик», «последователь», «имитатор». Обращаясь непосредственно к памятникам, представители этого направления могут выделять такое свойство картин, как наличие нескольких авторских почерков в рамках одного произведения, но их не интересуют причины этого и организация творческого процесса.

К интересующим нас вопросам приближаются авторы, рассматривающие мастерскую в связи с творческим методом мастера с помощью изучения его эскизов, рисунков, моделей, особенностей живописной техники.

---

[108]*Bode W.* Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichteder Italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gamalde in den konige Museen zu Berlin. Berlin: Spemann, 1887.

[109]*Berenson B.* The Italian Painters of the Renaissance. New York: Meridian Books, 1957.

[110]*Фридлендер М.* Знаток искусства. [1919] М.: Дельфин, 1923; *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве. [1946] СПб.: Андрей Наследников, 2013.

Различные назначения рисунков в творчестве ренессансных мастеров были проанализированы в работе В.Н. Гращенкова «Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики» (1963)[111]. Ему же принадлежит статья о роли натурных штудий и их связи с теоретической концепцией «суждения глаза» в практике мастерских (1988)[112]. Ф. Эймс-Льюис в книге «Ренессансный рисовальщик и его модели» (1983)[113] подробно разбирает различные техники рисунка, а также книги образцов и их роль в подготовке художественных замыслов.

Что касается скульптурных моделей, использовавшихся в качестве основы для создания рисунков, их анализом уже в начале XX века занимались Ю. фон Шлоссер (1913)[114] и Й. Медер (1919)[115]. Анализ роли скульптурных моделей в подготовительных этапах работы способствовал лучшему пониманию процессов деятельности мастерской. Немецкие исследователи доказали, что такие модели использовались и как подспорье в обучении помощников, и как справочный материал во время подготовки к изображению фигур. Применению моделей в живописи Кватроченто посвящена публикация П. Вольфрама (1977)[116]. Автор сделал попытку разграничить изображения, выполненные с живой модели и со скульптуры. Статья Ф. Эймс-Льюис (1992)[117] о применении различных моделей ренессансными мастерами также проясняет способы отличить изображения, в основе которых лежат

---

[111]*Гращенков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики. М.: Искусство, 1963.

[112]*Гращенков В.Н.* «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Советское искусствознание. Вып. 24. 1988. С. 97–125.

[113]*Ames-Lewis F., Wright J.* Drawing in the Italian Renaissance Workshop. London: Victoria & Albert Museum, 1983.

[114]*Schlosser J. von.* Aus der Bilderwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik. Wien: Wien & Lpz., 1913.

[115] *Meder J.* Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Wien: A.Schroll & Co, 1919.

[116] *Wolfram P.* Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento // Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Milano: Electa, 1977. Vol. I. P. 200–208.

[117]*Ames-Lewis F.* The Renaissance Draughtsman and his Models // Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon. D. Dethloff, M. Stevens eds. London: H.N. Abrams, 1992. P. 1–6.

скульптуры. Подспорьем для определения стал факт многочисленных повторов одних и тех же фигур в живописи разных мастеров. М. Кваккельштайн, исследуя «Мадонну в скалах» Леонардо, проясняет особенности использования скульптур в практике ренессансного художника в целом (1999)[118]. Диссертация Ж. О'Гроуди (1999)[119] посвящена проблеме применения скульптурных образцов в творчестве Микеланджело. Автор подчеркивает, что подобные модели мастер использовал не только как скульптор, но и как живописец.

Отдельным аспектом в изучении технических приемов ренессансных мастеров является проблема копирования как способа обучения и как метода подготовительной работы над произведениями. Е. Хаверкамп-Бегеманн (1988)[120] собрала в своем труде данные об интерпретациях набросков известных картин и скульптур других художников, принадлежащие мастерам от Микеланджело до Пикассо. Она продемонстрировала, как каждый из художников творчески переосмыслял свои источники. Изучая копийные практики флорентийских мастерских XV в. М. Холмс (2004)[121], вслед за эссе Вальтера Беньямина 1936 г.[122] утверждает, что копия обладает собственной «аурой», делающей ее не менее ценной, чем оригинал. Назначение копий в эпоху Ренессанса во многом связывается с особенностями религиозной культуры, подразумевающей многочисленные вариации канонических образов. Присутствие в живописи не прямых копий, а цитат, стало, по мнению

---

[118] *Kwakkelstein M.W.* The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of his Working Procedures // Gazette des Beaux-Arts. 1999. № 133. P. 181–198.

[119] *O'Grody J.* "Un semplice Modello": Michelangelo and his Three-Dimensional Preparatory Works. Ph.D. thesis. Case Western Reserve University, 1999.

[120] *Haverkamp-Begemann E.* Creative copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso. New York: The Drawing Center, 1988.

[121] *Holmes M.* Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop // The Politics of Influence: Artistic Exchange in Renaissance Italy. J. Stephen ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 38–74.

[122] Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. [1936] С.15–65.

автора, основой для повышения их ценности. Между тем, и в раннеренессансной практике, и в последующем столетии далеко не редки были копии, созданные совсем с другими целями. Публикация Л. Пон «Рафаэль, Дюрер и Маркантонио Раймонди. Копирование и гравюра эпохи Ренессанса» (2004)[123] затрагивает еще одну тему, особенно актуальную для Рима XVI в.: гравюрное тиражирование копий в рамках творчества ренессансной мастерской. В контексте противоречий между концепцией личного авторства художника и практикой копирования сотрудничество с гравировальной мастерской занимает особое место.

Особо стоит выделить статью Дж. Брукс «Копирование в Риме в XVI веке» (2007)[124], подробно освещающую источники, выбираемые римскими мастерами в качестве образцов. В этой статье выделены и подробно разобраны как античные памятники, так и ренессансные фрески, наиболее часто привлекавшие копиистов в Вечном городе: фасадные росписи Полидоро да Караваджо, фрески Рафаэля и Микеланджело, статуи Двора Бельфедер. В силу специфики публикации, включенной в каталог рисунков Федерико Цуккаро, основное внимание уделяется именно его копиям. Поэтому перечень образцов неизбежно оказывается хотя и точным, но не исчерпывающим.

Немаловажен также технический анализ живописи, позволяющий выделить различные этапы работы над произведением и степень участия мастеров и подмастерьев в выполнении росписей. Реконструируя процесс создания живописных работ с помощью технологических экспертиз, можно оценить то, что не доступно невооруженному взгляду: исправления в рисунке, живописные слои. При сравнении диагностических исследований, связанных с реставрационными работами и с документальными свидетельствами,

[123] *Pon L.* Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print. New Haven: Yale University Press, 2004.
[124] *Brooks J.* Copying in Rome in the Sixteenth Century // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 70–94.

обнаруживаются этапы создания произведения и выявляется вклад различных участников.

Этот метод анализа живописи все время развивается. История диагностики живописи уходит корнями еще в середину XIX века. Например, уже в 1846 г. Комиссия изящных искусств Вестминстерского дворца занималась реконструкцией живописных техник старых мастеров, чтобы ответственно подойти к восстановлению дворца после пожара 1834 г.[125] Но именно исследования последних лет, использующие новейшие достижения техники, позволяют прояснить организацию взаимодействия мастера и его ассистентов, и понять, с помощью каких технических приемов работа большого коллектива объединялась в единое целое.

Среди подобных трудов можно выделить, в частности, работу М. Холл «Цвет и смысл: практика и теория в живописи эпохи Возрождения» (1992)[126], исследовавшую изменения в практике ренессансных мастеров с помощью результатов химических анализов произведений. Теория цвета представлена М. Холл достаточно кратко, а его смысловая нагрузка – неполно. Но в контексте нашей работы полезным источником оказывается ее исследования, касающиеся данных о пигментах итальянских картин и фресок и о том, насколько они соответствовали рекомендациям Ченнини и Альберти.

Недавняя статья Р. Хиггит и К. Уайта (2005)[127] посвященная изобразительным материалам в Италии XV-XVI вв., представляет собой обзор новых результатов анализов лаков и красок ряда итальянских картин XV и XVI вв. из коллекции Лондонской Национальной галереи. В частности, рассматривается характер живописи Полидоро да Караваджо и новаторство его техники.

---

[125] Результаты этого исследования были отражены в работе *Eastlake Ch.L.* Materials for a History of Oil Painting. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847.

[126] *Hall M.* Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992.

[127] *Higgitt C., White R.* Analysis of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries // National Gallery Technical Bulletin. 2005. № 26. P. 88–104.

Публикации этого направления, касающиеся отдельных мастеров, показывают не менее интересные результаты: подобные исследования посвящены, в частности, творчеству Перуджино, Рафаэля, Полидоро да Караваджо[128]. Международные конференции, посвященные техническим анализам, способствуют обмену информацией, как это было, например, с конференцией о Леонардо в Лондонской национальной галерее в 2012 г. Там же издается Бюллетень с междисциплинарными трудами в области экспертизы картин[129].

С помощью технологического анализа картин прояснятся один из важных аспектов работы художника, связанный с подготовительными материалами, картонами, исправлениями рисунка. Особо следует отметить внушительный труд К. Бамбак «Рисунок и живопись в итальянской мастерской эпохи Возрождения. Теория и практика. 1300-1600» (1999)[130]. Это хорошо иллюстрированный труд, отражающий особенности подготовительной работы с картонами. Для нас важно, что автор уделила значительное внимание процессу создания и использования картонов в монументальной и станковой живописи, а также в декоративных росписях. Вклад в изучение подготовительных рисунков и *pentimenti* (изменений в рисунке) также внес Д. Бомфорд (2002)[131]. Его книга «Искусство в процессе создания. Первоначальные рисунки на ренессансных картинах» объясняет преимущества инфракрасного анализа и рефлектографии произведений этого периода. Данные о свойствах различных техник рисунка были озвучены на

---

[128]*Brunetto G., Seccaroni C., Sgamellotti A.* The Painting Technique of Pietro di Vannucci, called il Perugino. Proceedings of the LabS Tech. Firenze: Nardini, 2004; Raphael's Painting Technique: Working Practices Before Rome: Proceedings of the Eu-ARTECH Workshop. National Gallery. A. Roy, M. Spring eds. Firenze: Nardini, 2007.

[129]Studying Old Master Paintings: Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints. M. Spring ed. London: Archetype Publications, 2011.

[130]*Bambach C.C.* Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

[131]Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings. D. Bomford ed. London: National Gallery Publications, 2002.

международной конференции в Институте истории искусств во Флоренции, прошедшей 23-23 сентября 2008 г. Наиболее интересные материалы были опубликованы в сборнике «Техники ренессансного рисунка: от материалов к стилю» двумя годами спустя[132].

Позитивистский подход, присущий исследованиям такого рода, зачастую приводит к достаточно сухому перечислению результатов научных работ. Однако эти результаты становятся ценнейшим подспорьем для ученых, интересующихся секретами творческого процесса художников.

По нашему убеждению, наиболее перспективное направление изучения мастерских находится на стыке социальных исследований и анализа творческого метода конкретного владельца мастерской. Ренессансный художник за работой – тема, особенно привлекавшая исследователей 1980-х, например, Б. Коула (1983)[133]. Показательно, что помимо социального мира художников, автора также интересовали материалы, которые они использовали, и типы произведений. В контексте живописи и скульптуры Центральной Италии 1250-1550 гг. автор разбирает проблемы обучения подмастерьев, организации гильдий и мастерских, самовосприятия творцов и отношения заказчиков к произведениям. Однако отсутствие хронологического подхода или деления на школы не позволяет автору делать какие-то более конкретные выводы.

Недавние публикации М. О'Мелли, изучают особенности ценности и цены произведений искусства, характер художественного вкуса, славы и репутации. Заслугой этой исследовательницы является дополнительное привлечение данных современных технико-технологических анализов, на основе чего она делает новые, интересные заключения. В работе «Материальный Ренессанс»

---

[132]Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile. Atti del convegno internazionale. M. Faietti, L. Melli, A. Nova eds. Firenze: Kunsthistorisches Institut, 2010.

[133]*Cole B.* The Renaissance Artist at Work: from Pisano to Titian. New York: Harper & Row, 1983.

(2007)[134] О'Мелли акцентирует внимание на непредсказуемости изменений художественного вкуса, повлиявших, в частности, на оценку современниками творчества Пьетро Перуджино. Как доказывает автор, мастера начала XVI в. подчинялись спросу на новаторство в искусстве и ориентировали работу своих мастерских на то, чтобы создавать оригинальные замыслы и оттачивать технические навыки. В работе «Живопись под давлением. Слава, репутация и заказ в ренессансной Флоренции» (2014)[135] О'Мелли обращается к социальному миру флорентийских художников и приходит к выводу о том, что на качество живописи и характер управления мастерскими влияла «экономика стиля» и изменения в характере заказов. Мы не совсем согласны с автором в определении мастерской как «бизнеса», продвигаемого «одним умом и многими руками», поскольку считаем мастерскую более многозначным понятием, а количество «умов» во главе мастерской XVI в. не совсем однозначным[136]. Акцентируя внимание на рубеже XV-XVI вв., автор не затрагивает вопросов дальнейших изменений художественного вкуса. Однако же мы совершенно солидарны с автором в том, что изучение того, как технически выполнялись подготовительные рисунки и живописные слои помогает понять характер работы мастера с ассистентами, а также, возможно, количество и степень мастерства помощников.

Одной из последних публикаций, рассматривающих живописные техники Чинквеченто в тесной связи с теоретическими воззрениями эпохи, является работа хранителя-реставратора неаполитанского музея Каподимонте А. Черасуоло «Литература и художественная практика в Италии XVI века» (2017)[137]. Благодаря этому изданию мы получаем более ясное представление о том, какие именно книги об искусстве были настольными в мастерских

---

[134] The Material Renaissance. M. O'Malley, E. Welch eds. Manchester: Manchester University Press, 2007.
[135] *O'Malley M.* Painting under Pressure: Fame, Reputation, and Demand in Renaissance Florence. New Haven: Yale University Press, 2014.
[136] Ibid. P. 169-171.
[137] *Cerasuolo A.* Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy. Leiden: E.J. Brill, 2017.

художников интересующего нас периода и какие интерпретации они получали. Издание одновременно включает в себя глубокое теоретическое осмысление таких понятий, как *disegno, invenzione, paragone* – основанное на изучении текстов Леонардо, Вазари, Арменини и др. – и привлечение данных технологических исследований картин из Каподимонте.

Проблемам организации ренессансной мастерской в самом широком смысле посвящены материалы нескольких сборников. Сборник «Сотрудничество в искусстве итальянского Возрождения», выпущенный Йельским университетом (1977)[138], включает четырнадцать эссе о соперничестве и сотрудничестве в искусстве Сиены, Рима, Флоренции, Милана и Венеции. В данном случае предметом сравнения становились мастера из разных художественных центров, например, Микеланджело и Тициан. Издание «Мастерство искусства: оригинальность и производство в итальянской мастерской эпохи Возрождения и барокко», созданное по случаю выставки в музее штата Джорджия (1995)[139] представляет собой собрание из девяти сочинений, посвященных творческим методам и рабочим привычкам Микеланджело, Тициана, Джованни ди Паоло и Аннибале Карраччи. Авторы статей проводят разграничение между учениками, помощниками и независимыми мастерами, с которыми работали художники. Понимание сложного процесса совместной работы, в котором рождались произведения искусства мастеров, многих из которых принято считать одиночками, способствует пересмотру представления о ренессансном идеале индивидуального гения. Теперь все очевиднее, что даже самые замкнутые мастера так или иначе пользовались чьей-то помощью. В изданном в Милане сборнике «Мастерская художника между Средними веками и Ренессансом»,

[138]Collaboration in Italian Renaissance Art. W.S. Sheard, J.T. Paoletti eds. New Haven: Yale University Press, 1978.
[139] The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. A. Ladis ed. Athens, London: University of Georgia Press, 1995.

посвященном Р. Казанелли (1998)[140], более всего нас интересует статья Н. Пенни «Художники и мастерские в Италии эпохи Ренессанса»[141]. На примере творчества Беноццо Гоццоли, Верроккьо, Гирландайо, Леонардо, Боттичелли, Филипино Липпи, Рафаэля и Микеланджело автор рассматривает проблемы авторства произведений мастерских, обучения живописцев в мастерских скульпторов, обретения творческой независимости бывшими учениками. Изучая вопрос о том, как мастера перепоручали задания подмастерьям, Пенни обращает внимание на двух мастеров, ставших исключением: Леонардо, поручавшего подготовительные рисунки ученикам, и Микеланджело, самостоятельно не занимавшегося живописью. В целом статью отличает проблемный, а не хронологический подход, и, как следствие, не прослеживается влияние методов одних мастеров на других. В 2000 г. в библиотеке Герциана (Институт истории искусств Общества Макса Планка) в Риме прошла конференция «Рисунки мастерской и художественное образование в XV и начале XVI в.», материалы которой были впоследствии опубликованы авторами в различных изданиях[142]. Статья Р. Хиллер вон Гертингена посвящена влиянию Джованни Санти на творчество Рафаэля (2006)[143]. По мнению автора, работа Рафаэля в мастерской Перуджино была не столько ученичеством, сколько соратничеством. Для нас подобное предположение означает, что Рафаэль имел опыт самостоятельной работы в мастерской задолго до своего приезда в Рим.

К публикациям, представляющим обобщающий материал по организации римских студий, относится статья Л. Уолк-Саймон «Соревнование, сотрудничество и специализация в художественном мире Рима 1520-1527 гг.»

---

[140] La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998.

[141] *Penny N.* Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 31–54.

[142] Например, *Hiller von Gaertringen R.* Nuove ipotesi sulla formazione di Raffaello nella bottega del Perugino // Atti e Studi dell'Accademia Raffaello da Urbino. 2006. № 2. P. 9–44.

[143] *Hiller von Gaertringen R.* Nuove ipotesi sulla formazione di Raffaello nella bottega del Perugino // Atti e Studi dell'Accademia Raffaello da Urbino. 2006. № 2. P. 9–44.

(2005)[144]. Автор последовательно рассматривает характер совместной работы бывших соратников по мастерской Рафаэля; разделение творческих ролей между ними; соревновательный дух; ограничения, которые испытывают художники, оказавшиеся за пределами главных мастерских и лишенные заказов. Уолк-Саймон интересует влияние как исторических реалий, так и особенностей характеров каждого художника на изучаемый период. Проблемы, поднятые в этом исследовании, представляются нам весьма интересными, и мы надеемся расширить границы исследования особенностей соратнических отношений и специализаций в мастерских на все XVI столетие.

Сравнению принципов работы величайших мастеров эпохи – Верроккьо, Леонардо, Рафаэля и Микеланджело – посвящена статья О.А. Назаровой «Мастер и мастерская от пятнадцатого века к шестнадцатому» (2009)[145]. Автор прослеживает развитие творческих методов от одного мастера к другому и отмечает, как рисунок – камерная реализация мастера – становится поводом работы мастерской. Д. Сальваторе в статье «Мастера и мастерские Итальянского Возрождения» (2014)[146] рассуждает о том, является ли мастерская физическим явлением или же творческим подходом мастера. Для нас, как уже отмечалось выше, ближе вторая точка зрения.

Литература, касающаяся подробностей организации ренессансных мастерских, весьма обширна и дает разностороннее представление о методах работы. Однако нельзя не заметить, что исследования такого типа зачастую имеют обобщающий характер и изучают технику ренессансной мастерской вообще, не учитывая процесс развития различных школ живописи и индивидуальные подходы каждого мастера. Из них достаточно трудно

---

[144]*Wolk-Simon L.* Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520-27 // The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture. K. Gouwens, S. Reiss eds. Aldershot: Ashgate, 2005. P. 253–74.

[145]*Назарова О.А.* Мастер и мастерская от пятнадцатого века к шестнадцатому // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство. М.: Либроком/URSS, 2009. С. 184–209.

[146]*Salvatore D.A.L.* Maestri e botteghe del Rinascimento italiano // Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente. Milano – Udine: Mimesis, 2014. P. 13–23.

вычленить сведения непосредственно об интересующей нас эволюции римских мастерских.

Приведенный историографический анализ позволяет нам сделать два основных вывода. Во-первых, в настоящее время, несмотря на непреходящий интерес к социальной и экономической истории, культуре и искусству Рима XVI столетия, а также несмотря на наличие монографий об отдельных мастерских и принципах их организации, не существует специального исследования, обобщающего знания о римской мастерской как о постепенно формировавшемся и видоизменявшемся явлении. Отдельные аспекты изучаемой нами проблемы исследовались самостоятельно, и теперь их требуется собрать вместе и сопоставить между собой. Во-вторых, в существующей литературе основное внимание сконцентрировано на творчестве титанов эпохи Возрождения. Римским мастерским позднего XVI века не уделялось достаточного внимания, и они не фигурировали как феномен, тогда как мы предлагаем рассматривать их именно так.

Изучение развития, структуры и принципов организации римских живописных мастерских XVI столетия может стать весомым вкладом в формирование представлений об особенностях взаимодействия мастера и живописной мастерской и предоставить новый, оригинальный взгляд на развитие искусства Чинквеченто. Комплексного исследования данного вопроса, включающего в себя вопрос преемственности в организации римских мастерских, не создавалось еще никогда, что указывает на несомненную **научную актуальность представленного исследования**.

Исходя из сказанного, **главной целью** данной работы является комплексное изучение деятельности мастерских в Риме XVI века и постепенного изменения роли ассистентов в живописной практике. Характер устройства римских мастерских Чинквеченто предстоит связать с культурно-историческим

развитием Рима, эволюцией теории художественного творчества, а также творческим темпераментом отдельных мастеров. Создание исследования, содержащего сведения о римской мастерской XVI века как о постепенно формировавшемся и видоизменявшемся феномене, позволит сопоставить творческие практики крупнейших мастерских этого времени между собой, поможет выявить влияние подходов выдающихся мастеров к совместной работе с учениками на другие студии города и определить несколько типов римской мастерской Чинквеченто.

Задачи исследования связаны с выявлением общих и индивидуальных черт творческих методов руководителей мастерских начиная с Рафаэля и заканчивая Кавалером д'Арпино. При этом надо учитывать как объективные стороны этого вопроса, связанные с политическими, социальными и культурными процессами эпохи Возрождения, так и субъективные стороны: особенности личности каждого конкретного мастера, его индивидуальные педагогические и практические приемы.

Одна из главных **задач** состоит в том, чтобы показать преемственность традиций организации мастерской и новаторские методы отдельных мастеров. Оправданная спросом необходимость нанимать большое количество помощников претерпела с течением века определенные изменения. Мы рассмотрим римские мастерские не изолированно, но в сравнении между собой. Анализ устройства мастерской Рафаэля выявит особенности одной из наиболее совершенных систем работы ренессансной *bottega,* ставшей образцом для его многочисленных учеников. Исследование педагогической и организаторской деятельности Микеланджело важно для нашей работы как свидетельство о принципиально ином, индивидуалистическом подходе к командной работе, также оказавшем влияние на *modus operandi* отдельных представителей римской живописной среды. Наконец, мастерские второй половины столетия, сочетающие в себе старые и новые тактики руководства,

являются новым типом студии, в целом соответствующим современному представлению об этом понятии.

Еще одной **задачей** исследования является изучение проблемы функционирования «школы» в мастерских Рима, рассмотрение педагогических приемов, находившихся в зависимости как от личных предпочтений художников, так и от теорий обучения искусству рисунка и живописи, созданных в XIV-XVI вв.

Изучение требований различных художников к подмастерьям, ученикам, ассистентам и соратникам также входит в наши **задачи**. Это позволит установить распределение ролей между членами мастерской, соотнесенное с уровнем их подготовки и индивидуальными специализированными навыками. Таким образом, мы проясним вопрос о том, как создавались произведения, которым мастера давали свое имя, а также затронем проблему влияния: что именно художники, творческие методы которых сформировались в рамках конкретной мастерской, перенимали у своего учителя в процессе взаимодействия.

Методологической основой исследования является сочетание социологического анализа истории искусства, подкрепленного изучением документальных и технико-технологических свидетельств, с культурно-историческим подходом.

Проблема художественного образования и организации живописной работы на примере столь важного для истории искусства периода, как Рим XVI века, представляет интерес как для ученых, так и для людей, профессионально занимающихся педагогической и практической деятельностью в сфере изобразительного искусства, что обуславливает **теоретическую и практическую значимость настоящей работы.** Особенности организации мастерских следует учитывать при атрибуции произведений, они могут быть подспорьем в практике реставраторов. Исследование может также

использоваться и как учебный материал, и в целях расширения кругозора читателей, интересующихся культурой и искусством эпохи Возрождения.

Структура работы определяется ее целью и задачами. Она включает в себя введение, историографический обзор, четыре главы (1. Теоретическое осмысление творческих методов в римских художественных мастерских XVI века 2. Мастерская Рафаэля и мастерские его последователей 3. Организация работы Микеланджело как образец для живописных мастерских Рима XVI века 4. Особенности организации живописных мастерских Рима второй половины XVI столетия) и заключение.

Первая глава, посвященная теоретическому осмыслению методов работы в ренессансных мастерских, носит вводный характер. Подробный разбор документальных источников служит подспорьем в понимании системы координат, в которой неизбежно оказывалась римская *bottega*. С одной стороны, здесь рассматриваются теории искусства, касающиеся природы мастерства и подражания. С другой стороны, особую роль играют сформировавшиеся к XVI веку принципы ученичества и живописной практики, связанные с ходом обучения, копированием и натурными штудиями.

Разделение римских мастерских определенного периода – в нашем случае, Чинквеченто – на несколько условных групп, вызвано стремлением систематизировать и сопоставить различные творческие стратегии. Во второй главе анализируется организаторская деятельность Рафаэля, чей приезд в Рим ознаменовал наступление периода высокого Возрождения, и который, создав идеальный образец работы большой творческой команды, заложил основы мастерских своих ассистентов – Джулио Романо, Джанфранческо Пенни, Джованни да Удине, Перино дель Вага.

Третья глава посвящена принципам работы Микеланджело, для которого определяющим стали представления о творческой свободе автора и значении

точного «суждения глаза». Его взаимодействие с техническими помощниками в росписях Сикстинской Капеллы, а также соратниками – Себастьяно дель Пьомбо, Даниеле да Вольтерра, Марчелло Венусти – позволяет говорить о принципиально отличном от Рафаэля, индивидуалистическом методе работы.

Временные рамки последнего изученного нами типа римской мастерской, речь о котором идет в четвертой главе, ограничены серединой – концом XVI столетия. Созданные в это время студии Джироламо Муциано, Чезаре Неббиа, Федерико Цуккаро, Федерико Бароччи, Кавалера д'Арпино были вынуждены уступить часть своих заказов временным объединениям художников, а педагогические задачи – Академии святого Луки. Рим, все еще лишенный четкой системы художественного образования, сформировал новое отношение к опытам Рафаэля и Микеланджело, новые принципы создания мастерской и новые способы взаимодействия учителя и ученика.

Научная новизна нашего исследования заключается в том, что в работе впервые изучается сам феномен художественной мастерской зрелого и позднего Возрождения в его наиболее яркой – римской – модификации и рассматриваются составляющие этого феномена, касающиеся распределения задач участников создания произведения. Впервые в отечественном и зарубежном искусствознании объединен и оценен свод источников и научных публикаций, касающихся римских мастерских периода Чинквеченто. В нашей работе учтена новейшая литература и материалы выставок и конференций, посвященных как живописи Рима XVI столетия, так и отдельным мастерским. В ряде случаев к рассмотрению привлекаются объекты и тексты, не получившие на сегодняшний момент достаточного осмысления в зарубежной историографии и не привлекавшиеся к изучению в отечественной науке.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Римские мастерские Чинквеченто можно рассматривать как одно из наиболее ярких проявлений переломного этапа между двумя подходами к

организации творчества в Италии: эволюцией средневековой *bottega* и возникновением художественных академий. Ученики римских художников могли работать без непосредственного участия мастера, но все еще были обязаны перенимать его манеру. Академия святого Луки во многом забрала у мастерских образовательные функции и принципиально отличалась отсутствием совместной работы учителя и ученика.

2. Многие новаторские черты римских мастерских XVI столетия были связаны с особенностями культурно-исторического развития Рима, условия которого предполагали сосредоточение творческой деятельности выходцев из разных художественных центров вокруг крупных монументальных фресковых циклов. Эти условия вызвали изменения в структуре и организации мастерских: расширение полномочий ассистентов мастера, появление специализаций, развитие подходов к коллективному труду мастеров и делегирование заказов помощникам.

3. Своеобразие римских мастерских XVI века было также обусловлено творческим темпераментом их владельцев. В особенности это относится к двум наиболее влиятельным художникам эпохи – Рафаэлю и Микеланджело, подход которых к организации творческой деятельности был принципиально и намеренно противоположным.

4. Рассмотрение римских живописных мастерских XVI в. позволяет выделить три основных типа организации. Первый тип, связанный с мастерской Рафаэля и мастерскими его преемников, характеризовался совместной работой художника с большой группой соратников, таланты которых использовались на всех этапах создания произведений. Второй тип мастерской, связанный с деятельностью Микеланджело, являлся уникальным образцом индивидуальной работы, когда мастер нуждался только в технической помощи подмастерьев, а в условиях совместной работы с другими художниками не участвовал в воплощении своих замыслов. Третий тип мастерской связан со второй половиной Чинквеченто. Можно

констатировать, что для этого периода была характерна большая вариативность в подходах к творчеству. Эти мастерские объединяло отсутствие системного подхода к подготовке учеников и необходимость вступать во временные союзы в борьбе за более редкие теперь заказы.

5. Творческая и педагогическая практика в римских мастерских была обусловлена ключевой ролью рисунка в искусстве римского Ренессанса. Это выразилось в специфике подхода живописцев к совместной работе с учениками и ассистентами: передаче друг другу эскизов и их изменению в ходе работы над произведениями.

6. Отношение римских художников к развитию творческих способностей учеников изменилось под влиянием теории художественного творчества, включавшей изучение античных и ренессансных памятников Рима, а также теории гуманистического воспитания.

Апробация исследования:

Результаты исследовательской работы были представлены в докладах автора на VII, VIII и IX международных научных конференциях «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ, СПбГУ, Гос. Эрмитаж, 2016, 2018, 2020), конференции «Искусство во времени и вне» (ВШЭ, 2019), VI Даниловских чтениях «Античность – Средневековье – Ренессанс. Искусство и культура» (РГГУ, 2019), отчетной научной сессии ГМИИ им. А.С. Пушкина (ГМИИ, 2019), международном форуме молодых исследователей искусства «Научная весна» (Гос. институт искусствознания, 2019), международной конференции «Классическая традиция в развитии: от античности до современности» (Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2019), международной конференции «Чтения

памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга. Проблемы Ренессанса. Леонардо да Винчи и Рафаэль» (Санкт-Петербург, Гос. Эрмитаж, 2019)[147].

[147] Основные результаты исследования также получили отражение в научных публикациях автора в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ.17.01 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение)»: *Дунина М.В.* Римские живописные мастерские эпохи Ренессанса и гуманистическое воспитание // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2020. № 6. С. 181–191; *Дунина М.В.* Теория обучения в римских художественных мастерских XVI века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2. С. 76–85; *Дунина М.В.* Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Т. 9. СПб.: Издательство СПбГУ, 2019. С. 634–643; *Дунина М.В.* Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6 (150). С. 105–109; *Дунина М.В.* Специализация в римской мастерской Рафаэля. Распределение задач и объединение талантов // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 2018. № 3. С. 50–73; *Дунина М.В.* «Вознесение Девы Марии» Пьетро Перуджино из алтарной композиции для церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции: метод работы мастерской и репутация живописца // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Т. 7. СПб.: Издательство СПбГУ, 2017. С. 522–531. Иные публикации по теме исследования: *Дунина М.В.* Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 6. С. 115–126; *Дунина М.В.* Подражание древним и самоценность новизны в работе римских художественных мастерских XVI века // ACADEMIA. 2020. № 4. С. 479–487.

ГЛАВА I

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДОВ В РИМСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ XVI ВЕКА[148]

Как заметил Эрвин Панофский, чтобы понять произведение искусства, ученый должен «изучить мысли эпохи и воспроизвести их»[149]. Представляется несомненным, что изучение особенностей организации ренессансной мастерской невозможно без комплексного анализа воззрений о природе и особенностях творчества и обучения, которые нашли отражение в трактатах об искусстве, дневниках и письмах, инвентарных книгах и платежных документах эпохи.

Нельзя не отметить с сожалением, что загруженные крупными заказами и увлеченные поиском нового художественного языка мастера в Риме практически не находили времени на то, чтобы фиксировать письменно свои творческие принципы. В основном, наши представления о наставничестве в римских мастерских базируются на произведениях, ими созданных.

Помимо этого, мастера, работавшие в Риме, так же, как и юноши, поступавшие к ним в ученики, часто были связанны своим происхождением с другими художественными центрами. Их взгляды на систему организации мастерской, на процесс обучения и создания произведений искусства формировались под влиянием теоретических взглядов и опыта художников их родных регионов. Оказываясь в Риме, они были заинтересованы доказать и утвердить свою подлинную принадлежность Вечному городу. Однако само

---

[148] Глава написана на основе статей, опубликованных автором исследования: *Дунина М.В.* Теория обучения в римских художественных мастерских XVI века. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2. С. 76–85; *Дунина М.В.* Римские живописные мастерские эпохи Ренессанса и гуманистическое воспитание // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2020. № 6. С. 181–191.

[149] *Панофский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 24.

наличие зачастую различных подходов к творческому процессу усложняет задачу определения теоретического подхода, присущего именно римской мастерской.

Многие вещи, касающиеся римских мастерских Чинквеченто, распространяются на все итальянские студии эпохи Ренессанса. В том числе это касается роли размышлений как о теории искусства – о таланте, о творческом замысле, о необходимости подражания – так и о чисто практических вопросах: кого нанимать в подмастерья; из каких этапов может состоять живописная работа. И общая теория искусства, и зафиксированные на письме представления о творческих методах во многом основывались на текстах, созданных в предшествующих столетиях и в других городах.

1.1. Природа художественного творчества в теории искусства эпохи Возрождения

На характер работы художников и их учеников в системе римской мастерской XVI века влияли общие представления итальянских мыслителей о происхождении художественных дарований, находившегося в неразрывной связи с рабочей и коммерческой практикой *bottega*. Находясь в русле педагогической науки, эти тезисы были неразрывно связаны с гуманистическими дисциплинами[150].

[150] *D'Amico J.F.* Renaissance Humanism in the Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1983; *Ревякина Н.В.* Гуманистическое воспитание в Италии XIV-XV вв. Иваново: Ивановский государственный университет, 1993; *Баткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000; *Брагина Л.Д.* Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: Издательство Московского государственного университета, 2002; *Ревякина Н.В., Девятайкина Н.И.* От Средневековья к «Радостному дому»: школы, ученики, учителя итальянского Возрождения (XIV–XV вв.) М.: РОССПЭН, 2020.

Это касается и общих идей о месте изобразительного искусства вообще и живописи в частности в системе мироздания, и их более прикладного применения: теории подражания и педагогической системы.

Теория искусства и профессиональная литература художников XVI в. оказалась тесно переплетена с дискуссией о природе и цели искусства; с вопросом о том, можно и нужно ли вообще рассуждать об искусстве. Участниками этого спора уже в XV в. были не только художники, но и гуманисты, активно занимавшиеся интерпретацией эстетических проблем.

Флорентийские неоплатоники, в частности, Марсилио Фичино, полагали, что идеальная красота происходит не из природы, но проникает в сознании автора с божественной помощью. Это серьезно контрастировало, скажем, с представлением Л.Б. Альберти о происхождении *idea delle bellezze* из опыта художника. Принципиальным различием этих двух позиций являлся тот факт, что для достижения красоты из опыта необходимы и упражнения, и перенимание опыта у старших. В то же время, когда *idea* начинает приравниваться к божественному замыслу, оправданной оказывается совершенно самостоятельная работа, когда мастером руководит только Создатель. Для Марсилио Фичино душа частично существовала во времени, а частично – в вечности. *Idea*, или замысел, проникает с божественной помощью в душу художника, а ее воплощение – *imagines* – становится только слабым земным отражением замысла[151].

В своем знаменитом письме к Бальдассаре Кастильоне Рафаэль затронул проблему идеи. Мастер писал: «чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц; при условии, что Ваше сиятельство будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю,

[151] *Chastel A.* Marsile Ficin et l’art. Geneve: Droz, 1975. P. 71-79.

но очень стараюсь его достигнуть»[152]. В этих стоках Рафаэль не придавал своему представлению о красоте метафизического значения. Но ренессансное отождествление «идеи» и «идеала» диктовало и ему, и его современникам представление о красоте, превосходящей природу. То же самое можно сказать и о Микеланджело: его мысль об «отсечении лишнего» от камня происходит от представления о свободной творческой воле, существующей в самом художнике[153].

Свойственная маньеризму последовательная критика рационального объяснения художественного творчества, в свою очередь, вновь подняла вопрос о природе замысла. Понятие идеи приобрело новое звучание в литературе второй половины XVI века. Теперь эти рассуждения в основном вращались вокруг определения понятия *disegno*.

Слово *disegno* существовало в литературе не только как абстрактная идея или замысел, вкладываемый в голову художника Создателем, но в прикладном значении рисунка. Для Вазари рисунок (*disegno*) являлся отцом трех искусств, извлекающим общее из многих вещей подобно «идее всех созданий природы»[154]. С помощью рисунка художник придает видимое воплощение тому образу, который формируется в его душе. При этом образ этот формируется как следствие опыта мастера, а не существует в душе заранее. Для Вазари рисунок наделяется особой интеллектуальной ролью.

Можно заметить некоторое противоречие теории маньеризма: признанию свободы творчества противопоставлялась догма о возможности обучения. Философские и умозрительные теории старались хоть как-то оправдать возможность художественного творчества в целом. Под сомнением оказывались и правила, которыми может руководствоваться автор.

---

[152]Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 157.
[153]*Панофский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. [1960] М.: Андрей Наследников, 2002. С. 99-111.
[154] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 40.

Парадоксально, но в Академии Федерико Цуккаро, в условиях творческой мысли, оторванной от мастерской и нацеленной на обучение, теория искусства оказывалась наиболее абстрактной[155]. В своих трактатах Федерико обратился к трудам Фомы Аквинского и неоплатоников, противопоставив их учение «ложным» интерпретациям искусства у предшествующих ему авторов[156]. Вазари, согласно Цуккаро, допустил вопиющую ошибку, уравняв понятия «рисунок» и *Disegno*. Охарактеризовав в «Жизнеописаниях» рисунок как «плоскость, покрытую на поверхности доски, стены или холста цветными планами, расположенными вокруг … очертаний»[157], Вазари, как писал Федерико, дал «поверхностное и малосодержательное определение, которое скорее учит, как рисовать, чем раскрывает понятие»[158]. Неправ у Цуккаро и Джованни Баттиста Арменини, не отделивший *Disegno* от практической деятельности художника в трактате «Об истинных правилах живописи». Для Федерико это понятие было гораздо сложнее, чем в прикладном значении «рисунка».

Как можно заметить из этих утверждений, создание письменной инструкции о том, что и как нужно делать художнику, чтобы достигнуть мастерства, представлялось Цуккаро задачей второстепенной. Известно, что после первого конкурса в Академии президент попросил двух своих соратников пронести речи о *Disegno*. Однако ни одна из лекций – ни первая, интерпретировавшая понятие в практическом ключе и посвященная различным техникам и функциям рисунка – ни вторая, раскрывшая интеллектуальное значение рисования – Федерико не устроили.

Сам же мастер, судя по всему, стремился представить теорию искусства в наиболее широком богословском ключе. 17 января 1594 г. он произнес

---

[155] *Mahon D.* Studies in Seicento Art and Theory. London: The Warburg Institute, University of London, 1947. P. 115-125.
[156] *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада [1960]. Пер. А.Г. Габричевского ред. В.Д. Дажиной. М.: Искусство, 1998. С.107-108, 163.
[157] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 41.
[158] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit. P. 36, P. 115-125.

собственную речь на ту же тему, в которой раскрыл термин *Disegno* как изначальное изображение, присутствующее в сознании Бога. Художественный талант и изобретательность представлялись ему дарами божественной благодати. Само итальянское слово “disegno” ассоциировалось для Цуккаро с “Dio segna”. Оно «как солнце в мире, как душа в теле, поскольку как солнце является глазом и Душой мира, так *Disegno* – глаз, свет и Душа Разума»[159]. Он разделил понятие на *disegno interno* – внутренний принцип, проникающий в сознание человека подобно искре божественного разума (*scintilla divinitatis*), и *disegno esterno* – деятельность человека, в частности включающая в себя живопись[160]. [Илл. 2]

Трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607), впрочем, содержит довольно скрупулезный анализ различных аспектов *disegno esterno*[161]. Здесь автор поясняет, например, что линия, как идея, «является зримым содержанием *disegno esterno*». Показательно, что дальше он пишет: «здесь нужно пояснить, как зарождается линия прямая и кривая, как того хотят математики» однако ничего не поясняет, а вместо того углубляется в рассуждения о линии как о форме, образованной в сознании.

Математическое понятие красоты – тема, связанная с неоплатоническим учением о природе мироздания. Средневековое мышление с помощью определенных геометрических архетипов истолковывало соотношение микрокосма и макрокосма[162]. При этом ранее в сочинениях об искусстве математические понятия переводились в практические инструкции: приводились принципы изображения, пусть и связанные подспудно с

---

[159] *Zuccaro F.* La dimora di Parma: con le feste, e trionfi meravigliosi celebrati in Mantova per le nozze del Serenissimo Prencipe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia. Bologna: Cocchi, 1608.

[160] Иллюстрацией главенствующей роли Рисунка над остальными искусствами в представлении Федерико Цуккаро являются, помимо прочего, росписи зала Рисунка, выполненные им в своем дворце: рисунок представлен здесь как отец всех искусств.

[161] *Zuccaro F.* Op. cit. [1607] 1961.

[162] *Panofsky E.* Meanong in the Visual Arts. [1955] Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 72-99.

философскими понятиями, но все же скорее соотнесенные именно с техническими вопросами.

Как мы видим, Цуккаро последовательно переводил проблемы ремесла в русло проблем духовных. К. Ачидини Лукинат сравнила стремление Цуккаро упорядочить науку об искусстве с мерами, которые принимали деятели Контрреформации в области реформы духовенства, и уставами семинарий, принятыми на Тридентском соборе. Забавной параллелью являются короткие стихотворения, сочиненные Федерико для наставления молодежи, обучающейся в Академии, которые имеют сходство с упрощенными катехизаторскими поучениями, которые заучивались детьми за несколько десятилетий до того[163]:

Versetti ad uso dei giovani artisti
Academia, la penultima Domenica d'Ottobre del 1594
AVERTIMENTI

A l'arte del Disegno
Spirito, e ingegno.
Per essere compito
Disegno e colorito.
Senza grazia non mai
Altrui grato sarai.
Pastosità e dolcezza
Condisce ogni bellezza.
Vsa con auertenza
La molta diligenza.

[163]*Acidini Luchinat C.* Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento. Milano: Jandi Sapi, 1998. V.2. P. 273-284.

Fuggi l’affettatione,
Se vuoi far cose boune.
A molte cose vale,
Chi è universale.
Sia da studio fornito
Chi vuol esser compito.
Decoro e honestà
Dan segno di bontà.
Chi imita bene il vero
E al fin maestro intiero.
Hor se atarete attenti
A questi auertimenti
O nobili intelletti
Diuerete perfetti.
Il fine è di studiare
Non finir non cessare[164].

Стихотворения для молодых художников
Академия, предпоследнее воскресенье октября 1594 года
НАСТАВЛЕНИЯ

О божественном начале
В мастерстве и в идеале.
О таланте, божьем свете.
О рисунке и о цвете.
Пусть свет благодатный нисходит на вас,
И будут картины приятны для глаз.
Не будьте грубы иль мятежны,

[164] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit. P. 86.

Прекрасное — мягко и нежно.
Не оправдывает ожидания
Избыточное прилежание.
Утонченная работа
Принесет волну почета.
Может лишь универсальный
Быть в искусстве идеальным.
Хотите подняться – имейте в виду
Вам надо предаться благому труду.
Богатый декор, торжество красоты —
Все это достойной работы черты.
Чем ваш рисунок правдивей,
Тем он ценней и красивей.
И чтобы идея не стала мертва,
Запомните эти мои слова:
О, интеллектуалы,
Стремитесь к идеалу!
Пусть воля вас вечно учиться зовет,
И пусть мастерство к совершенству ведет[165]!

Сведение всех представлений к четкой формуле являлось несомненной приметой конца XVI века. Для папского Рима, полностью подчиненного идеям Тридентского собора, выбор в пользу тех идей, которые связывали теорию искусства с религиозной мыслью, в любом случае, кажется довольно ожидаемым. Эта связь затем будет еще более прочно закреплена в барочных теориях.

Прекрасные в своей богословской строгости умозаключения Федерико в своей гуманистической риторике были далеки от практических указаний о

[165] Благодарим за стихотворный перевод Михаила Сонькина.

технике живописи или скульптуры, которые могли бы применяться в мастерской. Неудивительно, что сразу же после знаменитой речи 1594 г. кто-то из скульпторов заметил, что проще сделать пару мраморных фигур, чем произнести речь. Последующие лекции художников о рисунке, как сообщает Романо, строились на «неверном» понимании речи Цуккаро, и посвящены были компоновке фигур и предметов в композиционном пространстве, а не теологическим проблемам искусства[166].

Представление о божественной природе искусства непосредственно влияло на творческий метод и методику обучения в мастерской. С одной стороны, оно задавало очень высокую планку и создавало необходимость искать лучшие образцы для подражания, прилагать максимум усилий, чтобы достичь совершенства. С другой же стороны, представление это подразумевало, что талант является врожденным божественным даром. Некоторые художники могли трактовать его как освобождение от необходимости прибегать к сложным упражнениям в освоении ремесла.

***

Параллельно с осмыслением художественного замысла, ренессансных теоретиков искусства занимала концепция подражания. Каким образом

---

[166] Более того, идея о проведении лекций как таковая не вызвала энтузиазма у современников. И Джакомо делла Порта, и Кавалер д'Арпино в последний момент прислали Цуккаро записки с извинениями и отказом читать лекции. См. *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit. P. 67-70; *Robertson C.* Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice // Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 2009-10. № 39. P. 191.

Д. Маан писал о том, что идеи Цуккаро не были приняты теоретиками Римской Академии и вызывали неприязнь. Однако же Р. Виттковер упоминает, как под влиянием Цуккаро Бернини считал свое вдохновение «пришедшим через божественную благодать», и верил, что «развивая свою плодотворную идею он был только инструментом в руках Божьих». *Mahon D.* Op. cit. P. 176; *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. London: Weidenfeld & Nicolson, 1963. P. 49.

воплощается божественная идея в материальной форме? Насколько адекватным может быть ее воплощение?

В эпоху Возрождения огромную роль начинает играть отсутствие буквальности в уподоблении. Например, для Джованни Пико делла Мирандола творческая инициатива заключалась в том, чтобы неузнанно воспроизвести старые мотивы. Именно у делла Мирандола родилось понятие *imitatio.* Изначально оно имело прямое отношение к подражанию древним, являясь латинским аналогом греческого *mimesis.*

Впрочем, это не говорит о том, что заимствование старых композиций оказалось в XV столетии целиком оправданным. Леонардо да Винчи писал, что тот, кто копирует работы других, а не саму природу, становится ее внуком, тогда как мог быть сыном.

Концепция подражания в XVI веке включала в себя изменение, творческую интерпретацию и трансформацию предмета – и потому была оправдана в глазах художника. Философ и литератор Джулио Камилло Делминио, автор текстов о красноречии, военном деле и архитектуре, в 1528 г. писал о том, что подражание чьему-то примеру подобно подражанию идее автора[167]. При этом имитация должна опираться не только на субъективных позициях создавшего объект, но и на мудрости копииста. Важно понимать, кому именно подражать; как дополнить работу; что сохранить и что отбросить из оригинала.

Подражание и творчество в этой системе не были разведены как противоположности. Они находились в диалектической связи, так как художник подражал идее, а не форме. И это обуславливало как высокий статус изобразительного искусства, которое переставало, таким образом, быть «механическим», вторичным копированием. Но это же и примиряло «копирование» с «изобретением», поскольку в самом подражании уже был заложен момент изобретения, т.е. интерпретации.

---

[167]*Carpo M.* Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell’imitazione // Sebastiano Serlio. Milano: Electa, 1989. P. 111-113.

Концепции подражания в художественном процессе включала в себя целый ряд проблем. Допустимо и оправдано ли копирование чужих работ; в каком случае подражание может считаться самостоятельной работой? Поскольку подражание манере мастера было основой работы мастерской, эти вопросы стояли достаточно остро.

Копирование для обучения, копирование для уподобления работы помощника работе мастера, следует рассматривать отдельно от проблемы подражания вообще. Ведь для XVI столетия более чем характерна ситуация, когда сам мастер воспроизводил в своих работах не свой собственный замысел, а чужой.

В средневековой системе ценностей не было границы между своим и чужим искусством, не стоял вопрос личного авторства произведения. В том числе не проводилось и различий между современным и древним искусством. Однако уже в трактате Ченнини появилось понимание, что наилучшим способом достичь совершенства является копирование природы, а не чужих произведений.

Параллельно с осмыслением подражания, происходила формулировка понятий *renovazione* – обновление; *varieta* – требование разнообразия в сюжетах. В начале Кватроченто теоретики искусства выдвинули идею об оригинальности в искусстве. В трактате Альберти «О живописи» возник термин *invenzione* – «изобретательность», ставший мерилом художественного качества поэзии и живописи. Это понятие утверждало оригинальность и новаторство в искусстве.

Одновременное наличие новаторства и подражательности в работе стало сутью работы художников начала XVI столетия. Как писал Э. Панофский, «это двойное требование было бы невыполнимым, если бы вместо отброшенной традиции мастерских, в известной степени избавлявшей художника от личного контакта с природой, не появилось нечто совершенно другое, что

сделало возможным этот контакт для художника, как бы выброшенного из своего скромного надежного обиталища в бескрайний, но лишенный каких-либо дорог ландшафт»[168]. За счет этого сочетания художники, творившие в Риме в начале Чинквеченто, сравнились, если не превзошли в собственном понимании античных авторов. Так, ученый и поэт кардинал Пьетро Бембо в своих трудах поднял Микеланджело и Рафаэля на тот же пьедестал, что и древних лучших мастеров. Вазари полагал, что Давид превосходит красотой античные скульптуры Рима.

Надо сказать, что представление о художнике как о трудолюбивой пчеле, способной из многих и разных цветов извлечь единое «иное и лучшее»[169], (пользуясь выражением из письма Петрарки к Джованни Боккаччо 1366 г.) было весьма характерно для всей эпохи в целом. Своеобразным лейтмотивом искусства итальянского Возрождения стала легенда о Зевксисе, отбиравшего черты нескольких прекраснейших женщин для того, чтобы изобразить одну красавицу.

Серьезным вкладом в развитие теории о подражании стало введение понятия «манера» в труде Джорджо Вазари. Именно через копирование работ предшественников художник формирует собственную манеру. В диалоге «Аретино» 1557 г. Лодовико Дольче определил манеру как то, «в чем все время видишь формы и лица, напоминающие друг друга»[170]. При этом важно, что художник должен был не только подражать действительности, но и превзойти природу.

Маньеристические теории дополнительно усложнили данную концепцию, вводя, помимо противостояния оригинальности и подражания, еще одну дополнительную классификацию: *imitare* (подражание), *ritrarre* (копирование)

---

[168] Панофский Э. Указ. соч. [1960] 2002. С. 47.
[169] Petrarca F. Familiares. E. Bianchi trad. // Opere. Firenze: Sansoni, 1975. XXIII 19. Письмо от 28 октября 1366 г.
[170] Smyth C.H. Op. cit. P. 114.

и *electio* (отбор)[171]. В 1564 г. Винченцо Данти впервые определил, что подражание подразумевает идеализацию; копирование – нет.

Логичный итог вышеуказанным размышлениям подвел Дж. Арменини в 1586 г.: у каждого художника есть своя собственная *ferma maniera*, поэтому, даже заимствуя из чужих работ, он всегда будет отличаться от тех, кого копирует. Большинство теоретиков искусства позднего XVI века считали свою эпоху периодом художественного упадка. И все же в своих трудах они не уставали прославлять свой метод работы, основанный на подражании тем мастерам начала века, которые уже впитали в своих работах все лучшее из работ древних. Подобные рассуждения можно встретить и у Ломаццо, и у Цуккаро. Эти рассуждения представляют собой оформленные на письме принципы маньеризма, которыми руководствовались художники уже около полувека. И все же нельзя не отметить, что в системе координат Леонардо такие художники неизбежно получили бы название уже не «внуков», а «правнуков» природы.

Исходя из этого, и отношение к копированию как практическому методу оказывалось двойственным. С одной стороны, теоретики осуждали механическое повторение (со всеми прилагающимися техническими приемами), а с другой стороны, сами непрерывно призывали к подражанию: как древним, так и великим современникам. Двойственное отношение к подражанию накладывало свой отпечаток на методы практического обучения. При том, что копирование со Средних веков оставалось основополагающим элементом в процессе обучения, целью этого копирования все более и более становилась выработка собственной «интерпретации» – оригинальной манеры мастера.

---

[171] *Pinelli A.* La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza. Torino: Einaudi, 1993.

1.2. Рекомендации по работе с учениками в литературе эпохи Возрождения

Следует отметить, что ренессансная мысль о взаимодействии художника и его ученика неизбежно находилась в русле гуманистической педагогики[172]. Размышления гуманистов о воспитании, как правило, касались не профессиональной деятельности художника, но гуманитарных и естественнонаучных дисциплин. Наш материал не имеет этого пафоса и подразумевает другие отношения. Но они неизбежно в чем-то отвечали идеалам гуманистов и зависели от них.

За отсутствием университетов, образование в эпоху Возрождения строилось на воспитании, на личном общении учителя и ученика. И отношение эпохи к ученичеству, не только к структуре образования, но и к способам развития талантов, нашли отражение в ренессансных мастерских. Существенное отличие от письменной культуры состоит только в том, что в мастерской научить надо было технике, и труд этот, создававшийся в рамках мастерской, всегда оставался совместным.

Еще Франческо Петрарка в «Письме к потомкам» 1350-1351 гг., а также в диалогах «О средствах против превратностей судьбы» критически отзывался о традиционном тривиуме наук и подчеркивал важность психологического аспекта в воспитании[173]. Он выделил качества лучшего учителя: терпение, трудолюбие, усидчивость и одновременно с этим высказал достаточно новаторское мнение о том, что достичь высот можно и без наставников, и даже превзойти их.

---

[172]Историографию проблемы гуманистического воспитания см. *Black R.* Italian Renaissance Education: Changing Perspectives and Continuing Controversies // Journal of the History of Ideas. 1991.Vol. 52. № 2. P. 315–334.

[173]*Девятайкина Н.И.* Учитель, школа, ученик в пространстве раннего Ренессанса (по письмам и диалогам Петрарки) // Италия и Европа. Сборник памяти В.И. Рутенбурга. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 78–96.

Рим Кватроченто был важным гуманистическим центром. Некоторые из высших должностных лиц католической церкви были гуманистами, в том числе и римские папы. Энеа Сильвио Пикколомини, папа Пий II, был автором собственного трактата «Образование мальчиков»[174].

Среди гуманистов-воспитателей особое место занимает Витторино да Фельтре, до 1446 г. руководивший мантуанской школой «Радостный дом»[175]. [Илл. 3] Его принципы в основном известны по воспоминаниям учеников. Среди них были не только гуманисты, но и дети семейства Гонзага, а также будущий правитель Урбино Федерико да Монтефельтро. Влияние этого педагога на общество было огромным.

Не порвав формально со средневековой системой образования, включавшей семь свободных искусств, Витторино изменил ее во многом содержание. Он поставил перед собой серьезные воспитательные задачи, провозглашая самоотверженность и любовь учителя к ученикам. Гуманист прививал своим воспитанникам доброту, трудолюбие, уважение к старшим. При этом благородство в этой школе считалось понятием, не достающимся от предков, но достигаемым с помощью чистоты души.

Особенно важно в контексте темы нашего исследования то, как Витторино относился к природным склонностям и задаткам своих учеников. Его новаторство состояло в том, что он не просто призывал их к упражнению, но и искал у каждого особенные склонности, изучал черты характера, и для каждого находил свой подход. За хорошим трудом всегда следовала похвала.

Другой гуманист XV века, Франческо Филельфо, кроме вышеперечисленного призывал отказаться от формального заучивания для

---

[174] *Kristeller P.O.* Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts. New York: Harper & Row, 1965. P. 178.

[175] *Garin E.* Guarino Veronese e la cultura a Ferrara // Ritratti di umanisti. Firenze: Sansoni, 1967. P. 69–106; Humanist Educational Treatises. The I Tatti Renaissance Library. C.W. Kallendorf ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002; *Ревякина Н.В.* Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре в свидетельствах учеников и современников. М.: РОССПЭН, 2007.

сознательного восприятия изучаемого материала[176]. Однако же в целом обучение в это время строилось на полном подчинении авторитету отца и учителя, что не способствовало самостоятельности в суждениях.

К началу XVI в. было достигнуто некое понимание идеального воспитания. Полемика в течение века иногда удалялись от этого представления. Например, педагогические концепции Эразма Роттердамского 1528-1529 гг. ориентировались на религиозное воспитание. Однако в Италии, и, в частности, в Риме, идеи предшествующего столетия почитались, как и раньше. Феррарец Якопо Садолето, секретарь кардинала Караффы и апостолический секретарь Ватикана, в 1530 г. опубликовал трактат «О надлежащем воспитании детей», основанный на светском гуманистическом понимании достоинства человека и способности к совершенствованию[177].

В педагогике XVI в. некоторые черты гуманистического воспитания, такие, как книжность, исключительная ориентация на античные образцы – постепенно преодолевались[178]. Больше внимания уделялось самостоятельности в суждениях. Но в целом образ мышления культуры гуманизма проник в общество и стал чем-то органически присущим людям самых разных профессий. Гуманистическая теория обучения давала художникам ориентиры в том, каким должен быть терпеливый и самоотверженный учитель, усердный ученик; как распознавать и развивать таланты каждого из своих подопечных; как сравняться с учителями и превзойти их; давала установку на повторение и совершенствование, идеалы достоинства и благородства в учении.

---

[176] *Ревякина Н.В.* Некоторые вопросы формирования личности в итальянской гуманистической педагогике // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 30–38.

[177] *Кудрявцев О.Ф.* Педагогические наставления гуманиста Якопо Садолето // Гуманистическая мысль, школа и педагогика эпохи средневековья и начала Нового времени. М.: Издательство АПН, 1990. С. 86–102.

[178] *Харитонович Д.Э.* К проблеме восприятия гуманистической культуры в итальянском обществе XVI в. // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 153–161.

***

Конкретная теория живописи в сочинениях художников оказывается достаточно отрывочной и неполной. Подход к описанию искусства у разных мастеров варьировался от отрицания значения теории до сведения ее к сугубо практическим рекомендациям. В отдельных случаях художники только упоминали необходимость следовать примеру великих мастеров, вовсе не проясняя, как это осуществимо технически.

При всем разнообразии теорий об искусстве, появившихся в XVI столетии или доставшихся ему в наследство от предшествующих веков, нельзя не заметить некоторое предубеждение против составления методических рекомендаций относительно применения тех или иных художественных техник. Большую роль сыграло стремление к профессиональной секретности.

Значительно больше внимания уделялось изучению биографий художников, что было вызвано привычкой рассматривать искусство сквозь призму личности, а также спору о лучшем виде искусств, получившем название *Paragone*, и размышлениям об искусстве в его связи с натурфилософией или богословием. Энтони Блант считал молчание о практической деятельности отражением стремления мастеров отделить искусство от ремесла[179]. Стоит добавить, что, абстрагируясь от ремесленничества, мыслители эпохи Возрождения старались подчеркнуть причастность своего труда к сфере проявления божественной благодати.

Описывая свои «Жизнеописания» в письме к секретарю епископа Льежа, Джорджо Вазари прямо указывал, что его целью было «писать биографии, а не обучать искусству»[180]. Поэтому, видимо, введение в его труд носит довольно несистематический характер. По представлениям Вазари, приложение слишком большого усердия в учебе может только снизить

[179] *Blunt A.* Artistic Theory in Italy, 1450–1600. Oxford: The Clarendon press, 1940. P. 48-49.
[180] “La mia intenzione è stata di solamente voler scrivere le vite e l’opere degli srtefici nostril e non d’insegnare l’arti”. Цит. по. *Cerasuolo A.* Op. cit. P. 41.

художественное качество произведения. По его мнению, именно так и происходило в XV веке, когда излишне скрупулезное изучение законов анатомии и перспективы приводило к механическому подходу в работе. Паоло Уччелло, например, был для автора «Жизнеописаний» художником, возомнившим, что может самостоятельно достичь величия. «Да не подлежит сомнению, что тот, кто слишком уж неистовыми занятиями совершает насилие над природой, хотя, с одной стороны, и утончает свой талант, однако все, что он делает, никогда не кажется сделанным с той легкостью и тем изяществом, которые естественно присущи другим»[181].

Развивая мысль о естественности дарования, маньеристическая эстетика подчеркивала необходимость выйти за рамки установленных правил для достижения *grazia* – изящества письма и божественной благодати[182].

Использование христианского термина совершенно не случайно: оно подчеркивает небесное происхождение таланта, не нуждающегося в инструкциях. Именно такими творцами были в глазах своих современников, в том числе и Вазари, крупнейшие мастера, работавшие в Риме: термин *divino* применяли и к Рафаэлю, и к Микеланджело.

Что касается самих мастеров, их заключения относительно теории искусства зачастую носили осуждающий характер. Мысль о ненужности учений об искусстве выразил и сам Микеланджело в письме о *Paragone* (1548): поскольку и скульптура, и живопись произрастают из одного разумения – *intelligenza* – нужно отказаться от их сопоставления и не заниматься рассуждениями, которые «отнимают больше времени, чем создание фигур»[183].

Другой пример – теория флорентинца Винченцо Боргини, который подчеркивал, как опасно полагаться на какие-либо «циркули», а не на самого

---

[181] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 226.

[182] Э. Блант сопоставил концепцию *grazia* в искусстве у Вазари с теорией Бальдассаре Кастильоне о врожденном свойстве *sprezzatura*, «беззаботности» идеального придворного, исчезающей при применении усилий для ее достижения. *Blunt A.* Op. cit. P. 106-108.

[183] *Preimesberger R.* Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011. P. 74.

себя. Он называл *Paragone* бессмысленным спором о равных по значению искусствах. *Di fare et non di ragionare* – вот совет, который дает он художникам: заниматься тем, что удается им лучше всего, и не дискутировать[184].

Невнимание к теории искусства было особенно свойственно флорентийским мыслителям. Действительно, даже в Академии искусств и рисунка Флоренции (основанной в 1563 г.) не было создано серьезной инструкции для практической деятельности учащихся[185]. В уставе Академии оговаривались только организационные моменты, связанные, например, с устроением библиотеки рисунков, собрания моделей и планов, а также введением курса лекций по геометрии и анатомии. Академия, не будучи, в отличие от мастерской, связана с коммерческой деятельностью, и предназначенная исключительно для интеллектуального развития, фактически не занималась созданием теории о том, как нужно творить.

Возмущенный сложившееся ситуацией, Федерико Цуккаро в 1578 г. отправил во Флоренцию два письма с требованием реформы Академии[186]. Темой посланий было желание "*rimettere in piedi li studii"* – поставить обучение «на ноги», установив должный баланс теории и практики. Будучи сам мастером, содержащим студию, Федерико стремился предложить Академии свой опыт. Цуккаро советовал организовать помещения для рисования с натуры, устраивать разбор работ учеников преподавателями, награждать лучшие работы премиями. Хотя все эти рекомендации и не пригодились флорентинцам, для нас это важное свидетельство мастера, долго

---

[184] *Goldstein C.* Visual Fact over Verbal Fiction: A Study of the *Carracci* and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. P. 87-8.

[185] Основные работы о Флорентийской Академии - *Ważbiński Z. L'Accademia Medicea del Disegno* a *Firenze nel* '500. Idea *e* istituzione. Firenze: L.S. Olschki, 1987. 2 vol.; *Barzman K.* The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist // Academies of Art between Renaissance and Romanticism. A.W.A. Boschloo ed. Leiden: SDU Uitgevereij, 1989. P. 14–32; *Barzman K.* The Florentine Academy and Early Modern State: The Discipline of Disegno. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

[186] Хранится в Центральной Национальной библиотеке Флоренции. II.IV.311.

работавшего в Риме, о том, как можно и должно организовать работу. Это, разумеется, уже принцип организации Академии, а не творческой мастерской.

Цуккаро стал создателем более конкретной теории работы. Во всяком случае, он реализовал свои представления об идеальной академии, когда в 1593 г. возглавил Академию искусств и рисунка в Риме. Папский указ о ее создании, изданный Григорием XIII в 1577 г. по просьбе Джироламо Муциано, ясно свидетельствует о нехватке возможностей для занятий начинающих художников в городе. В римских мастерских, загруженных заказами, приходилось приступать к работе, будучи все еще «начинающими и учениками, без длительного опыта и обучения искусствам»[187]. Секретарь Федерико Романо Альберти записывал ход собраний 1593-99 гг., зафиксировав тем самым процесс формулировки целей организации[188]. Римские академики конца XVI в. стремились узаконить интеллектуальный статус изобразительных искусств и обучить молодых художников навыкам, которые необходимы им для устройства их работы – *per incamminare gli studii*[189]. Уставы Академии 1593 и 1596 г. указывают на стремление обучать молодых людей «словом и делом» и намечают серию упражнений, собранных в последовательный образовательный курс, речь о котором пойдет чуть позже[190].

Для ренессансных теорий искусства было характерно предубеждение против конкретных рекомендаций об обучении живописи. Исключением, пожалуй, можно назвать только труд Дж. Арменини конца века, представлявший собой инструкцию для молодого художника о материалах и

---

[187] *Marciari J.* Op. cit. P. 198; *Robertson C.* Op. cit. 2015. P. 282.
[188] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit.; Scritti d'arte di Federico Zuccaro. D. Heikamp ed. Firenze: L.S. Olschki, 1961.
[189] The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 355; *Gage F.* Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 247.
[190] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit.

творческих приемах, снабженную теоретическими рассуждениями об искусстве. Нельзя не отметить, что отсутствие последовательного подхода к теории искусства должно было неизбежно тормозить и развитие практики, и способствовать сохранению архаичных подходов.

***

Рассмотрев ренессансные теории, связанные с сутью художественного творчества, мы собираемся теперь обратиться к литературе, посвященной практической деятельности художника, секретам профессионального мастерства, технологии и особенно тем аспектам, которые связаны с работой с учениками.

Ценные указания предшественников и современников о способах подражания образцам опытных мастеров и о первых шагах в создании самостоятельных произведений не всегда безоговорочно принимались в Риме. Новое, собственное отношение к ученичеству зачастую шло вразрез с существовавшей традицией.

В большинстве мастерских еще в Средние века присутствовали так называемые *libri di bottega,* использовавшиеся как книги практических советов и образцов. Они представляли собой компиляции практических советов о том, как работать с различными материалами. Подобные книги продолжали издавать и в XVI веке. Например, книга с «рецептами» Алессио Пьемонтезе 1555 г. была переиздана в этом же столетии двадцать раз[191]. Однако новых книг подобного толка создавалось относительно мало.

Художники XVI в. уделяли больше времени развитию своего таланта, чем составлению инструкций об очевидных им технических приемах.

[191] *Cerasuolo A.* Op. cit. P. 11-85.

Мастер мог быстрее и нагляднее показать своим подопечным, что от них требуется, чем фиксировать свои взгляды в письменном сочинении. Представление о божественном происхождении творчества также не предполагало необходимости дополнять процесс обучения «насилием над природой». Поэтому дошедшие до нас теоретические сведения об творческом методе в римской мастерской Чинквеченто зачастую отрывочны, и приходится достраивать полную картину, изучая трактаты об искусстве предшествующего и последующего столетия.

Ход обучения в ренессансной мастерской был выверен веками и обусловлен прагматическими интересами художественного производства. Обычно мастер стремился делегировать часть подготовки больших работ подмастерьям. Пользуясь выражениями Карела ван Мандера о Франсе Флорисе, можно сказать, что мастер зарисовывал свою мысль, а затем просил учеников «приладить такую-то голову» из уже имевшихся образцов, в результате чего ученики «приобретали уверенность и самостоятельность», а мастер быстрее и легче справлялся с заказом[192]. Этот старый средневековый метод работы по образцам, когда подмастерья использовали готовые материалы мастера, оставался актуальным для эпохи Возрождения. Однако теперь гораздо большее значение придавалось творческой индивидуальности помощников. Талант организатора мастерской заключался в умении устроить работу так, чтобы развить определенные, необходимые для успешной работы мастерской навыки у своих учеников. При этом сами произведения должны были оставаться авторскими, а вклад ассистентов – неотличимым от вклада мастера.

В самых ранних свидетельствах нет указаний на то, чтобы поступающим в ученичество юношам требовалось иметь какую-либо предварительную подготовку. В «Книге об искусстве», написанной в 1390-х гг., Ченнино Ченнини дает несколько общих советов о том, как следует вести себя новичку в мастерской: «его жизнь всегда организована так, как если бы он изучал

[192] *Мандер К.* Указ. соч. С. 249-263.

теологию или философию или другие теории». В данном случае сослагательное наклонение позволяет предположить, что на деле ученик ничего такого не изучал, и главными пожеланиями к нему оставались «энтузиазм, почтительность, покорность, постоянство»[193]. Полный энтузиазма начинающий художник должен «найти мастера, привязаться к нему… начиная ученичество ставить целью достичь совершенства», «начать как можно раньше и не оставлять мастера, пока не придется».

Стоит сразу оговориться, что художники XVI столетия были, судя по всему, хорошо знакомы с текстом Ченнини и могли отталкиваться в работе в том числе и на его пусть и достаточно устаревшие советы. Однозначным свидетельством знакомства художников этого времени с текстом Ченнини являются прямые отсылки к его описаниям различных материалов в трудах Вазари и Боргини. Однако же в трудах последователей Ченнино четко проявилась полемика со многими его взглядами.

В 1435 г. Л.Б. Альберти в трактате «О живописи» замечает, что ему бы хотелось, чтобы «живописец был как можно больше сведущ во всех свободных искусствах, но прежде всего, чтобы он узнал геометрию»[194]. А Лоренцо Гиберти в «Комментариях» (1445) уже предлагает живописцам и скульпторам изучать грамматику, геометрию, арифметику, астрономию, философию, историю, медицину, анатомию и перспективу[195]. Стоит заметить, что сама работа в мастерской, естественно, не включала в себя изучение этих наук, однако поступающие в ученики юноши имели начальное образование: *curriculum,* который включал арифметику, геометрию, чтение и письмо.

В XVI веке в ученичество нередко поступали молодые люди, прошедшие начальный курс латыни. Ф. Эймс-Льюис предположил, что письма Рафаэля и поэмы Микеланджело были написаны на итальянском, чтобы изложенное в

---

[193] *Cennini C.* Op. cit. P. 16.
[194] *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. [1435, 1485] Пер. А.Г. Габричевского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935-1937. Т.II. С. 57.
[195] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 57.

них было доступно помощникам мастеров[196]. На наш взгляд, в этом ограничении не было особенной необходимости. Не случайно Альбрехт Дюрер писал, что юноши должны обучаться «хорошо читать и писать, и знать латынь, чтобы понимать все написанное»[197]. В отличие от теоретика искусства, каким был Альберти, художник, возглавляющий мастерскую, озабоченный практическими интересами своего дела, уделял больше внимания не требованиям к образованию, но формированию у новичка необходимых навыков. Любая мастерская была организована вокруг целого ряда технических процессов, начиная от растирания красок и подготовки кистей и досок, и заканчивая упражнениями в рисунке – изобразительном искусстве, которое изучали и живописцы, и скульпторы, и архитекторы.

Что касается последовательности, в которой следовало обучаться мастерству, мы находим у многих теоретиков схожую программу действий, которая со временем усложнялась. Так, Ченнино советует, чтобы подмастерье в течение года упражнялся в рисовании на маленьких дощечках, а затем изучал различные области профессии в течение двенадцати лет. А Альберти уже конкретизирует, что на начальном этапе юноша запоминает «отдельную форму каждого члена и … различия в каждом члене»[198].

Стоит особо выделить падуанскую мастерскую Франческо Скварчоне, в которой в программу ученических упражнений вошли занятия перспективой, анатомическим рисунком и изображением ракурсов. В описании его мастерской есть два помещения с названием *stadium* – пространством с античными скульптурами и слепками. Антикварные интересы художников стали серьезным шагом в развитии мастерских[199]. Безусловно, возможности,

---

[196] Ibid. P. 20

[197] *Дюрер А.* Трактаты. [1525, 1538] Пер. Ц.Г. Нессельштраус. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011. С. 8.

[198] *Cennini C.* Op. cit. P. 2-3, 64; *Альберти Л.Б.* Указ. соч. Т. II. С. 58.

[199] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 30.

предоставляемые пребыванием в Риме, серьезно расширяли возможности исследования и учебы.

В четкую последовательность новые пункты программы подготовки были упорядочены в теории Леонардо. Изучение перспективы, пропорций, рисунков «хороших мастеров», сменялись натурными штудиями и завершались созданием собственных работ[200].

Последовательность Леонардо в целом совпадает с ходом обучения, который впоследствии установил для учеников римской Академии Федерико Цуккаро. В тщательно продуманную ступенчатую программу Цуккаро входил «алфавит» для самых юных – срисовывание разных частей тела и головы – затем копирование картонов и рельефов различных художников.

Только овладев первыми навыками можно было изучать античные образцы и затем зарисовывать обнаженную модель[201]. Также, судя по знаменитой гравюре Пьерфранческо Альберти, на которой запечатлена римская Академия, там изучали строение скелета, анатомию, геометрию и перспективу[202]. [Илл. 4] Совпадения в рекомендациях Альберти, Леонардо и Цуккаро дают нам возможность подвести общий знаменатель в примерной схеме обучения в мастерской XVI в.

Большинство из указанных практик входили не только в процесс обучения, но и в стандартную систему работы мастерской. Таким образом, даже самые простые, тренировочные действия новичков имели практическую ценность. В связи с этим, к счастью для нас, способы копирования и работы с натуры нашли некоторое освещение в литературе. Нашей задачей будет выяснить, какие именно методы воспроизведения чужих работ, а также изучения

---

[200] Также у Да Винчи встречается немаловажное замечание, что ученик должен «сначала научиться прилежанию, а уже потом скорости работы». *Vinci L. Da.* Op. cit. P. 16.

[201] *Pevsner N.* Academies of Art. Past and Present. Cambridge: Cambridge University Press, 1940. P. 61; *Goldstein C.* Op. cit. 1988. P. 4.

[202] Пьерфранческо Альберти. Академия. 1600-1638. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.95.12

античных произведений, обнаженной натуры, анатомии, перспективы были наиболее характерны для творчества мастерской именно в Риме.

1.3. Копийные практики в римских художественных мастерских XVI века

Еще со Средних веков копийные практики использовались в художественных мастерских в нескольких целях: для обучения через подражание, для увековечивания значимых образов или скульптур, а также для уточнения, в процессе повторения, композиций собственных работ. Особенно важно, кроме того, было привить подмастерьям основные характеристики стиля мастера, чтобы совместные работы, произведенные *bottega*, имели согласованный внешний вид.

С XV в. в связи с изменением отношения общества к частной религиозной и светской жизни, и возникновением новой «концепции великолепия» частной жизни, к этому списку добавился новый пункт – создание копий на продажу[203]. Растущий спрос на роскошь обстановки жилья и быстрое распространение практики частной молитвы создало огромный спрос на работы, предназначенные для частного поклонения. Отвечая на этот спрос, художники часто обращались к уже существующим образцам.

Помимо этого, самым простым путем для молодых художников приобрести изображение великого произведения искусства, чтобы использовать его в

---

[203] О концепции великолепия см. *Goldthwaite R.* The Economy of Renaissance Italy. The Preconditions for Luxury Consumption // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. Vol. 2. P. 15–39.
Особенный размах данное явление приобрело в странах Северной Европы. Например, Ян ван Эйк написал две идентичные версии изображения святого Франциска, обе из которых принадлежали торговцу из Брюгге Ансельму Адорну. Работы отличаются только размерами. См. *Brink P. van den.* The Art of Copying. Copying and Serial Production of Paintings in the Low Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Brueghel Enterprises. Amsterdam, Ghent: Ludion, 2001. P. 12–43.

качестве справочного материала, было собственноручное создание копии с него. В XVI в. репродукционные гравюры были уже доступны, но далеко не дешевы.

Как мы уже выяснили, основываясь на теориях Кватроченто, именно с копирования работ своего мастера и других великих мастеров, вероятнее всего, начинался путь будущего художника в римской мастерской XVI в. Указания о преимуществах метода встречаются уже у Ченнини, который зафиксировал традиции обучения в мастерской XIV в., когда большое значение придавалось созданию и сохранению единого стиля художественного цеха. Создание копий – «вернейший способ изучать основы искусства живописи». Приобретя навыки использования серебряного штифта на деревянной дощечке, ученик должен познать «боль и радость», постоянно копируя «лучшие произведения, которые сможет отыскать у великих мастеров». Любая отлично написанная «голова, фигура или полуфигура» - удача для копииста[204].

Средневековое мышление подразумевала копирование и включало сравнение подражания ученика мастеру и подражание человека Богу. Можно вспомнить слова Джироламо Савонаролы 1493 г.: «Чего ищет ученик у учителя? Мастер берет рисунок из своего сознания, и образ, который создает на бумаге его рука, несет отпечаток его идеи. Ученик изучает рисунок и старается подражать ему. Шаг за шагом, таким образом, он перенимает стиль мастера»[205]. Тут важно провести грань между средневековой концепцией копирования, сохранения иконографических образцов, подразумевавшей несамостоятельностью художника как посредника, и новыми ренессансными методами, где копирование носило творческий характер: «подражание форме» и «подражание идее».

---

[204] *Cennini C.* Op. cit. P. 15.
[205] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 36.

В противовес теоретикам времен Альберти, отстаивавшим оригинальность в искусстве, Леонардо в знаменитых записях 1490-1492 гг. вторил той практике, которая была принята в мастерской Ченнино, и советовал искать работы «хорошего мастера»[206]. Заметим, что Леонардо в данном случае свидетельствовал и как учитель, и как ученик. Как отмечал В.Н. Гращенков, вполне вероятно, что первой ступенью школы Андреа Верроккьо было копирование рисунков мастера[207]. Вазари упоминал рисунки Верроккьо, необычайной красоте которых всегда подражал Леонардо[208].

Несмотря на новый благородный статус живописи как «свободного искусства», мастера XVI в. широко использовали метод копирования для тренировки руки своих молодых помощников. Письменным свидетельством о приверженности этому методу в Риме может послужить надпись, сопровождающая рисунок Микеланджело и его ученика Антонио Мини «Мадонна с младенцем» (около 1524 г.), хранящийся в Британском музее[209]. «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио, рисуй и не теряй времени» - обращается мастер к нерадивому подопечному, судя по всему, не справившемуся с заданием скопировать набросок Микеланджело. Мы еще вернемся к дидактическим приемам Микеланджело в Главе III. Теперь же следует заметить, что обучающимся искусству в Риме действительно никак нельзя было терять времени, собирая альбомы с копиями рисунков, предназначенные для дальнейшего использования в живописных работах. Ведь именно в Риме творили величайшие мастера эпохи Возрождения, произведения которых

---

[206] *Richter J.P.* Literary Works of Leonardo Da Vinci. London: Phaidon, 1970. V. I. P. 317; *Vinci L. Da.* Op. cit. P. 60–68.
[207] *Гращенков В.Н.* Указ. соч. 1963. С. 37.
[208] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 456-457.
[209] К. Л. Фроммель недавно датировал наставления Микеланджело 1504 г., с чем, основываясь на особенностях почерка, не согласился Д. Годфрей. *Frommel Ch. L.* Michelangelos Handschrift und die Chronologie seiner frühen Zeichnungen // Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums. C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke eds. Münster: Rhema, 2013. S. 117–144; *Godfrey D.* Review of Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums. C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke eds. Münster: Rhema, 2013. The Burlington Magazine. 2014. Vol. 156. № 1338. P. 603–604.

становились для младшего поколения не просто работами «хорошего мастера», но сами по себе являлись новой классикой.

Специфика Рима состояла еще и в том, что именно здесь формировался самый большой в Италии (а может быть и в Европе) художественный рынок. Поэтому ценность копии, изготовляемой на продажу в Риме, была более велика, чем где бы то ни было. Европейские мастера стремились обладать собственными изображениями важнейших памятников города, являвшихся для них хрестоматией и источником вдохновения. Поэтому и рисунки, и гравюры из Рима были востребованы больше, чем откуда-то еще.

Копирование монументальных живописных произведений служило большим подспорьем для начинающих рисовальщиков в Риме. В цикле Федерико Цуккаро «Юность Таддео» встречаются фрагменты с изображением зарисовки фресок великих современников. Один из них посвящен росписям Рафаэля в лоджии Психеи на вилле Фарнезина[210]. [Илл. 5] Самое любопытное, что юноша представлен разглядывающим фрески при свете луны. Это соответствует рассказу Вазари о том, как Таддео, за неимением жилья, не раз ночевал возле «Амура и Психеи»[211].

Видимо, открытая в сад лоджия была большой приманкой для художников XVI в. Она стала своеобразной площадкой, на которой мастера могли соревноваться друг с другом, кому лучше удастся воспроизвести композиции великого урбинца. Джованни Пьетро Беллори (Рим, 1672 г.) упоминал в биографии Федерико Бароччи, что молодой художник вместе со своими соратниками копировал работы Рафаэля. Неким двум богатым юным

---

[210] Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро копирует фрески Рафаэля на вилле Фарнезина. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.13.

[211] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1042.

иностранцам, сопровождаемым слугой, точившим для них карандаши, даже выделили на вилле отдельную комнату[212].

Ученический интерес художников приводил их даже в «святая святых» Ватикана – Сикстинскую капеллу. До конца не ясно, как и когда осуществлялся доступ мастеров на закрытую территорию папского дворца. Судя по листу, на котором Таддео Цуккаро представлен зарисовывающим алтарную стену капеллы, изучение «Страшного суда» Микеланджело входило в хрестоматию освоения искусства живописи[213]. [Илл. 6] Безусловно, фреска с бесчисленными группами фигур и невероятным разнообразием ракурсов предоставляла уникальный материал для упражнений в искусстве рисунка[214].

Один из листов все той же серии «Юность Таддео» дает нам основание считать, что поиском ренессансных мотивов для копирования можно было заниматься и на улицах города. Большой привлекательностью для художников обладали фасады дворцов, расписанные *all'antica* такими мастерами, как Полидоро да Караваджо. [Илл. 7]

Судя по всему, росписи Полидоро, благодаря своей доступности и классическому звучанию, стали образцом для художников уже в 1540-х гг. Дж. П. Беллори упоминает знаменательный случай, как Федерико Бароччи, зарисовывавший вместе с Таддео Цуккаро один из фасадов Полидоро, получил похвалу от самого Микеланджело, проезжавшего мимо на муле. Среди работ в его записной книжке Микеланджело особенно выделил набросок со своего

---

[212] *Bellori G.P.* Op. cit. P. 160; *Scrase D.* A Touch of the Divine: Drawings by Federico Barocci in British Collections. Cambridge: Fitzwilliam Museum Enterprises, 2006. P. 21.

[213] Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро зарисовывает «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.18.

[214] Подробнее о копировании работ Микеланджело см. *Joannides P.* Michelangelo and his Influence: Drawings from Windsor Castle. Washington D.S.: National Gallery of Art, 1996.

Моисея[215]. Этот же случай нашел отражение и в листах серии «Юность Таддео» Цуккаро[216]. [Илл. 8]

Рекомендации обращаться к росписям Полидоро да Караваджо с целью освоить искусство рисунка сохранялись вплоть до конца XVI в. и продолжали появляться позднее. Особенную актуальность эти советы приобрели в связи с тем, что фрески на фасадах со временем начали разрушаться. 28 ноября 1593 г., в Академии святого Луки состоялось обсуждение вопроса развития дарований у начинающих художников, в ходе которого юношам рекомендовали «приносить … зарисовки работ старых мастеров, и особенно, из-за опасности утраты и ветшания – Полидоро»[217]. Джованни Бальоне также упоминал о ценности копирования подобных работ молодыми рисовальщиками[218].

Выбор объекта воспроизведения, моделей – не только фигур, но и композиционных схем, архитектурных фонов – почти не регламентировался какими-либо текстами. И все же достаточно очевидно, что определенные римские памятники и определенные типы композиций оказались для работы мастерских наиболее предпочтительными и часто встречающимися. Подробнее к этому вопросу мы вернемся в Главе IV.

---

[215] *Bellori G.P.* Op. cit. P. 161.

[216] Федерико Цуккаро. Таддео расписывает фасад палаццо Маттеи. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.19.
В рисунках Федерико Цуккаро Таддео также представлен с альбомом в руках возле фасада, расписанного Полидоро, а случай с Микеланджело представлен в новом ракурсе. Буонарроти проезжает на лошади мимо палаццо Маттеи, которое расписывает сам Таддео Цуккаро. К восторгам по поводу таланта Таддео присоединяются Джириламо Сермонета, Даниеле да Вольтерра, Джорджо Вазари и Франческо Сальвиати. Можно, следовательно, полагать, что именно эта пятерка мастеров имела наибольший вес в глазах римских мастеров в 1548 г., когда велись работы в палаццо Маттеи.

[217]По всей видимости, это пожелание не было выполнено учениками Академии, или же рисунки не сохранились в ее архивах. См. *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit.; *Brooks J.* Op. cit. 2007; *Brooks J.* Florentine Artists and “Disegno” in Late Cinquecento Rome // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 238.

[218] *Baglione G.* Op. cit. P. 110, 118.

Помимо монументальных и станковых работ, предметом внимания копиистов в XVI веке были также и рисунки. Здесь мы должны затронуть особенную, растущую в этом столетии роль *disegno* не только как замысла и как подготовительного этапа, но и как физической реальности; самостоятельного произведения искусства. Если в Средние века подготовительные материалы как правило уничтожались, теперь они приобрели особенную эстетическую ценность и стали объектом копирования и коллекционирования.

В качестве примера можно вспомнить Кодекс Фоссомброне, который, как выяснил А. Нессельрат, представляет собой сборник набросков, связанных с Рафаэлем и Джулио Романо[219]. В кодексе переплетены в один том копии рисунков Рафаэля и его мастерской, созданные различными художниками. Нессельрат характеризует сборник как своего рода «портрет Рафаэля», включающий отсылки к гравюрам Маркантонио Раймонди, копии с набросков древностей Рима и Тиволи и иллюстрации Витрувия. Первые свидетельства о кодексе датируются 1533 г., что говорит о том, что уже в первой половине XVI в. для художников и коллекционеров разрозненные и не всегда удачные копии работ великого мастера представляли собой осмысленную и немалую ценность.

Образование молодого поколения в Риме было связано с изучением рисунков Рафаэля и Микеланджело, оставивших после себя большое графическое наследие, что само по себе являлось полноценной «школой», *scuola* – пользуясь выражением Вазари относительно копирования картона «Битвы при Кашине» Микеланджело[220].

О ценности доступа к рисункам Рафаэля свидетельствует случай из раннего творчества Таддео Цуккаро. Вазари писал, что Таддео, только приехав в Рим,

---

[219] *Nesselrath A.* Das Fossomroner Skizzenbuch: Ein Codex in der Biblioteca Civica Passionei zu Fossombrone mit Nachzeichnungen nach der Antike (Studies of the Warburg Institute). London: University of London Warburg Instituite, 1993.

[220] «Картон этот стал школой художников.» *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 1077.

поступил в обучение к Джованни Пьеро Калабрезе, который «лишил его всего, даже хлеба», и, что обиднее всего – возможности срисовывать листы Рафаэля, которыми владел[221]. Этот случай нашел отражение и в одном их рисунков цикла «Юность Таддео» Федерико Цуккаро[222]. [Илл. 9]

Любопытная история произошла с кардиналом д'Эсте. Когда он показал мастеру фламандского происхождения Денейсу Калварту рисунки с изображениями фигур Микеланджело из «Страшного суда» и Рафаэля из «Афинской школы», которые считал оригиналами, Калварт удивил кардинала признанием, что это его собственные зарисовки, специально «загрязненные» перед продажей[223]. Этот случай говорит о том, что в начале 1570-х гг., когда Калварт был в Риме, для художника было совершенно в порядке вещей изучать коллекции рисунков Рафаэля и Микеланджело, а также делать с них копии. Мошенничество первого владельца, обманувшего кардинала, дополнительно подчеркивает высокую ценность оригинальных рисунков для коллекционеров.

В конце века собиратели начали еще больше ценить не только подлинные рисунки, но даже и воспроизведения набросков великих мастеров. Римский банкир и коллекционер живописи Винченцо Джустиниани в письме Теодору Амейдену (нач. XVII в.) кратко изложил свои взгляды на живопись, и, в частности, одобрительно отозвался о копиях рисунков[224]. Его взгляды во многом совпали с упомянутыми уже установками Академии святого Луки.

К сфере копирования и тиражирования неизбежно относится и гравюра. Для XVI века и, в частности, для маньеризма значение гравюры как учебного образца, объекта копирования и источника собственного вдохновения была очень велика. Этот новый способ сохранения образов в достаточной степени

---

[221] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1041.
[222] Федерико Цуккаро. Таддео в доме Джованни Пьеро Калабрезе. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.7.
[223] *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 85.
[224] *Giustiniani V.* Discorsi sulle arti e sui mestieri. A. Banti ed. Firenze: Sansoni, 1981. P. 41-42.

изменил способы обучения, привнеся с собой практику копирования гравюрных образцов. Постепенно создание гравюр в Риме в силу специфики художественного рынка превратилось в налаженный бизнес. Гравюра, и, в частности гравюра репродукционная, как явление в значительной степени была связана в этот период именно с Римом. Начиная с Маркантонио Раймонди, работы мастеров-граверов, воспроизводивших работы римских художников, пользовались славой и спором по всей Европе. И копирование гравюрных источников, и распространение через них определенных композиционных схем стало существенным новым фактором, определяющим специфику функционирования римской художественной мастерской и ее влияние на все другие.

Рим обладал богатым выбором графических и живописных материалов для учебного копирования, и тем мастерам, которые обращались к рисункам или фрескам своих выдающихся предшественников, оставалось только определиться с тем, какими именно способами достичь сходства своих зарисовок с оригиналами.

Если говорить о способах создания копий, принятых в Риме в период Чинквеченто, можно условно разделить их на механическое копирование и копирование без помощи каких-либо приспособлений. Изучая менее творческие аспекты копирования, создание технически точных повторений, а не свободных вариаций, мы должны помнить о том, что, хотя эта практика почти такая же старая, как и свободное копирование, она всегда имела дурную репутацию. Механическое копирование использовало методы, которые Филиппо Бальдинуччи охарактеризует в своем «Тосканском словаре искусства рисунка» (Флоренция, 1681 г.) как имитацию без попытки положиться на суждение глаза (*giudizio dell'occhio*) и ловкость руки (*ubbidienza della mano*)[225].

[225] *Гращенков В.Н.* Указ. соч. 1988. С. 97-125; *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 127.

В среде римских мастерских к подобным практикам сложилось особое отношение. В основном они применялись для перевода картонов на стены, доски или холсты в процессе работы. Могли ли они использоваться для учебных целей?

Судя по ограниченности свидетельств о механическом копировании, а также по некоторым замечаниям современников, которые мы приведем ниже, о нем сознательно старались умалчивать, либо как о недостойном занятии, либо как о чем-то, не нуждающемся в пояснении. Лакуны в трактатах Чинквеченто, свидетельствующих о техниках перевода рисунка с картона на изобразительную поверхность, помогают заполнить более поздние тексты. Андреа Поццо в работе о перспективе (Рим, 1693-1700) выделил три метода копирования: припорох (*spolverare*), графья (*riciclare*) и использование координатных сеток (*graticolare*)[226]. Эти же три способа упоминал в своем труде Антонио Паломино (Мадрид 1715-24)[227].

Что касается припороха, Кармен Бамбак сообщает, что техника эта была популярна между 1340 и 1550 гг., хотя на это практически нет указаний в письменных источниках[228]. У Ченнини упоминание *spolvero* относится только к созданию орнаментов на тканях. Во второй половине Кватроченто припорох стал широко распространяться на Севере Европы, в Венеции и по всей Центральной Италии. Он позволял точно передавать рисунок и, в отличие от калькирования, не травмировал изобразительную поверхность. О распространенности техники говорит то, что она упоминается у Леонардо в записке 1490-92 гг. как способ подготовить деревянную доску для масляной живописи без указаний, как именно это сделать.

---

[226] *Поццо А.* Перспектива живописцев и архитекторов, в которой излагается легчайший и быстрейший способ перспективного изображения всего, что относится к архитектуре. [1708-1709] Сокр. пер. А.И. Венедиктова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936.
[227] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 94.
[228] Ibid. P. 21-22.

Про многие из рисунков, имеющих следы припороха, нельзя с уверенностью сказать, когда именно они были проколоты. Так, следы припороха обнаруживаются де факто на ряде рисунков в Берлинском кодексе Мартина ван Хемскерка, выполненном в Риме. Некоторые листы имеют пробитые по контуру рисунка отверстия[229]. Однако возможно, что копии с помощью этой техники были выполнены не в эпоху Ренессанса, а значительно позднее.

Начиная с 1510-20-х гг. технику припороха в основном сменило использование графьи (*calco, riciclare, incisione indiretta*). Ченнини рекомендовал использовать эту технику для придания объема изображению складок синих одеяний Мадонны. Она менее точно передает рисунок и оставляет царапины на изобразительной поверхности. Что же заставило мастеров вернуться к более архаичной технике? Например, К. Бамбак отметила, что точность и легкость передачи рисунка при применении припороха обесценивала художественный талант[230]. Помимо этого, по нашему мнению, значительно возрастающая скорость исполнения работы с применением графьи играла решающую роль при выборе техники. Таким образом, можно было заниматься большим количеством крупных заказов, которых, как мы знаем, было достаточно много в Риме XVI в. И Вазари, и Рафаэль Боргини в своих текстах описывали именно этот способ копирования. Мастерство в использовании этой техники было вопросом особого престижа и гордости художника. Точное и быстрое прочерчивание контуров будущей фрески становилось несомненным свидетельством мастерства исполнителя.

Однако не все художники соглашались с теоретиками относительно припороха. В этой связи можно вспомнить анекдот о случае, когда Микеланджело осматривал зал «Ста дней» палаццо Канчеллерия,

---

[229] Например, Мартин ван Хемскерк. Альбом II. Перо, чернила. Берлин, Гравюрный кабинет. AlbumII/42r.
[230] Ibid. P. 334, 354-356.

расписанный Вазари с использованием техники *calco*. Узнав о рекордно коротком сроке исполнения работ, Буонарроти ответил: «…и это заметно».

Техника калькирования с помощью полупрозрачной бумаги – *lucidare* – в отличие от уже упомянутых техник могла использоваться не только для переноса рисунка с картонов, но и для учебных целей. Такие кальки можно было еще раз перенести на другой лист с помощью припороха или графьи. Леонардо в записке 1490-92 гг. советовал использовать ее для того, чтобы удостовериться в точности пропорций и исправить их. В письме к Бенедетто Варки от 12 февраля 1547 г., Вазари, обсуждая относительную сложность различных видов искусства, горько сетовал о «бесконечном» числе художников-мошенников, которые использовали технику *lucidare* чтобы повторять свои собственные работы. По всей видимости, имеется в виду создание копий живописных произведений для продажи. Неудивительно, что в педагогических целях Вазари умалчивает об этой технике в «Жизнеописаниях».

Популярностью техника *lucidare* пользовалась лишь на Севере. Альбрехт Дюрер писал, что она «хороша для тех, кто хочет написать портрет, но не может довериться своему мастерству». Об использовании этого метода в Риме нет никаких свидетельств. Отчасти это можно объяснить общим недоверием художников к механическому копированию: в особенности это касается художников круга Микеланджело.

Координатная сетка (*graticolare, velo*) – наименее механический способ копирования, он требует концентрации внимания, точности, координации рук. Согласно Вазари, изобретателем этой техники был Альберти[231]. Впрочем, до Альберти эту технику уже использовал Мазаччо. Сеткой называлась тонкая «вуаль», натянутая между художником и копируемым рисунком, задающая систему координат. У Альберти это приспособление учит правильному исполнению рельефа, перспективы и пропорций. Альберти пришлось

[231] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 314.

оправдываться от нападок на механические техники, упоминая, что координатная сетка не сделает художника неспособным изображать что-либо самостоятельно, без ее помощи[232]. Однако в XVI в. этот способ советовали использовать не для учебы, а только для перенесения рисунков на стену. Микеланджело, как пишет М. Херст, вовсе пренебрегал этой техникой[233], а Арменини, будучи ее приверженцем, даже исключил Микеланджело из своего списка лучших художников[234]. Вазари во вступлении к «Жизнеописаниям» советует использовать *velo* только для запечатления перспективы и архитектурных видов[235]. Как верно отметила П. Рабин, целью Вазари было показать линию развития изобразительного искусства, достигающую своего пика в творчестве Микеланджело[236]. Неудивительно, что и на этот раз их взгляды совпали.

Еще меньшим одобрением пользовалась в XVI веке практика предшествующего столетия, связанная с повторным использованием картонов для создания новых композиций. Метод широко использовался в 1470-ых гг. Андреа Верроккьо[237]. Реминисценции одних и тех же элементов в работах, выполненных разными художниками, появление этих элементов в более поздних, самостоятельных работах учеников Верроккьо можно объяснить только наличием общего источника копирования. При этом и повторное воспроизведение картонов имело учебное значение, позволяло контролировать работу ассистентов и, таким образом, ускорить создание

---

[232] *Альберти Л.Б.* Указ. соч. Т. II. С. 58.
[233] *Hirst M.* Michelangelo Draftsman. Milan: Olivetti, 1988. P. 26.
[234] По предположению К. Бамбак, через знакомство с Джулио Романо Арменини узнал о методах работы мастерской Рафаэля, в которой было приняло полагаться на координационную сетку для увеличения modelli. *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 128.
[235] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 43-45.
[236] *Rubin P.* Giorgio Vasari: Art and History. New Haven: Yale University Press, 1995.
[237] О повторном использовании картонов в мастерской Верроккьо см. *Rubin P.L., Wright A.* Renaissance Florence: The art of the 1470s. London: National Gallery Publications, 1999. P. 93-97. О развитии метода см. *Vanturini L.* Modelli fortanati e produzione di serie // Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. M. Gregori, A. Paolucci eds. Firenze: Silvana, 1992. P. 147–164; *Holmes M.* Op. cit. 2004.

новых произведений. Однако после скандального случая с Пьетро Перуджино, которого, согласно Вазари, поносили и оскорбляли в сонетах флорентийские художники за повторное использование фигур для создания композиции «Вознесение Девы Марии» в церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, метод этот был подвергнут осуждению[238]. [Илл. 24]

По нашему мнению, новое отношение к механическим техникам копирования было связано с тем, что на рубеже XV-XVI вв. сменился подход к оценке произведений искусства. Теперь как заказчики, так и художники искали в произведении искусства не старые, узнаваемые и вызывавшие восхищения элементы, но обновление стиля и новые художественные приемы. Понятие *invenzione* снова вышло на передний план, оттенив собой стремление к точности воспроизведения источника цитирования и скорости работы.

Кристаллизация представлений о художественном «приличии» привела, в конце концов, к некоей цензуре копийных практик. В изложении особенностей *diseono esterno* у Федерико Цуккаро вышеупомянутые техники не описаны. Любопытно свидетельство, встречающееся у Джованни Баттиста Волпато, художника венецианской школы XVII в., в рукописи диалога «О способе рисования» (1633). Ссылаясь на авторитет и теоретиков – Арменини и Боргини – воображаемые собеседники соглашаются, что мастера, нанявшие их, никогда, обсуждая живопись, не касались бы тех предметов, о которых они рассказывают, поскольку практики, доверенные ассистентам – простые и механические, не требуют никаких умений, кроме работы рук.

Если обобщить, предубеждение против механических техник в обучении художника и в работе мастерской постепенно нарастало к концу XVI века и весьма ярко проявилось в Риме. Из литературных источников мы видим, что

---

[238] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 441; *Nelson J.K.* La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno internazionale. L. Teza ed. Perugia: Volumnia, 2004. P. 65–73; *O'Malley M.* Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino // The Art Bulletin. 2007. Vol. 89. № 4. P. 674–693.

это предубеждение имело под собой одно главное основание: такие копии были ориентированы на продажу и отнимали у искусства рисунка момент творчества.

Разумеется, мастера, приезжавшие в Вечный город из разных регионов Италии, привозили с собой отношение к тем или иным творческим приемам, свойственное их родным местам. Однако у нас не вызывает сомнений, что позиция великих мастеров и крупнейших теоретиков эпохи, работавших в Риме, так или иначе оказывала влияние на все мастерские города.

Из этого мы можем заключить, что в римской мастерской копирование являлось первой, фундаментальной ступенью обучения юношей, но это обычно было копирование без каких-либо приспособлений. Согласно Вазари, Бальдассаре Перуцци доказал свое мастерство, когда, к удивлению своего мастера, Матурино, изобразил Богоматерь прямо на грунтованном холсте без картона или рисунка[239]. Точность глазомера и руки имели здесь решающее значение.

Воспроизведение работ лучших мастеров с помощью только лишь своего мастерства помогало овладеть первыми навыками, необходимыми для исполнения работ с натуры – то есть перехода ко второму этапу творческой работы.

1.4. Натурные штудии в римских художественных мастерских XVI века

Натурные штудии являлись фундаментальным элементом в создании произведений искусства в ренессансной мастерской. Наброски различных фигур и частей тела, собранные мастерами и подмастерьями в небольшие «записные книжки», т.н. *taccuini,* в дальнейшем использовались для создания эскизов произведений – *modello*, которые, в свою очередь, переносились на картоны. Учебные наброски с натуры для римской мастерской были вдвойне

[239] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 581.

важны, ведь помимо зарисовок слепков и обнаженных фигур в распоряжении юношей были памятники античного мира, огромная возможность для составления собственного лексикона классических мотивов, а кроме того, еще и прекрасные городские виды. [Илл. 10]

Рассматривая копирование и натурные штудии в практике художественных мастерских, следует сразу оговорить их диалектику. Надо иметь в виду, что мы далеко не всегда сами можем понять, где лежит граница между копированием и изобретением. Граница творческого вклада, «суждения глаза» здесь очень зыбкая.

Так, археологические рисунки, зарисовки антиков зачастую нельзя однозначно отнести в разряд «натурных» или в разряд «копирования», поскольку количество воспроизведений чужих образцов явно превосходит собственноручные наброски. То же касается традиции создания образцовых книг, в которых равно встречаются рисунки обоих типов.

Снова обратившись к посланиям Федерико Цуккаро во Флорентийскую Академию, находим в них следующие пассажи: «летом, в лучшие, наиболее удобные дни можно утраивать занятия дважды в месяц, а кто захочет – и каждую неделю, по выбору самих учащихся. Следует иметь помещение, где можно было бы заниматься рисованием с натуры, на что нужно опираться, чтобы работать основательно»[240]. Летние дни, по всей видимости, как нельзя лучше подходили как для набросков обнаженных фигур, так и для поисков различных художественных мотивов в городе. Соревнование в создании штудий, по мысли Цуккаро, должно было пробудить в них «интеллектуальные способности, которые, возможно, сейчас спят». Однако путь к вершинам мастерства в рисовании лежал в области первоначального изучения пропорций.

[240] Хранится в Центральной Национальной библиотеке Флоренции, II.IV.311, приведено у *Acidini Luchinat C.* Op. cit. V.2. P. 276.

Традиционное изучение пропорций и измерений в итальянских студиях зачастую допускало использование тех технических приспособлений, о которых мы уже говорили в связи со способами копирования. Так, Леонардо пользовался координатными сетками для написания обнаженной натуры[241]. Сетку, которую он называл *telaio* («ткацкий станок»), мастер устанавливал в семи локтях от себя и в одном локте от модели; а затем изображал такие же координаты на листе бумаги перед собой. Судя по всему, этот прием пришелся по душе флорентинцам – Боттичелли, Фра Бартоломео, Понтормо, и миланцам, если верить трактату Бернардино Кампи (Кремона, [1557 (?)], 1584)[242].

Однако и во Флоренции, и в Риме подобные техники встречали сопротивление среди приверженцев «точного суждения глаза». Выражение *giudizio dell'occhio,* принадлежавшее все тому же Леонардо и подхваченное Микеланджело, встречается в диалоге флорентинца Антон Франческо Дони (Венеция, 1549)[243]. Рассуждая о различных приспособлениях, Дони от лица рассказчика порицает их, «поскольку они делают руку ленивой… и замедляют верное суждение глаза». Вазари приписывает Микеланджело слова «циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит», упоминая о том, что мастер, сознательно отвергая идеалы гуманистов, изображал фигуры в «девять, десять и двенадцать голов, [вместо классической пропорции 1 к 8] добиваясь лишь общего впечатления *grazia*[244]. В том же ключе говорит Вазари и об учителе Микеланджело, Доменико Гирландайо. Зарисовывая античные памятники, «он был настолько уверенным в своем рисунке, что

[241] *Richter J.P.* Op. cit. V. I. P. 317.
[242] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 120.
[243] *Richter J.P.* Op. cit. V. I. P.119. К. Бамбак указывает на связь воззрений Антон Франческо Дони с идеями Микеланджело через Аньоло Дони, его знаменитого заказчика, однако без указания источника информации о родстве двух Дони. *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 121.
[244] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1122-1123.

изображал их на глаз, без линейки, циркуля или обмеров, а когда их измеряли, … все оказывалось совершенно правильным, словно он их измерил»[245].

Согласно этому педагогическому подходу, умение рисовать «на глаз» дается с рождения, как божественный дар, которому невозможно научиться *ex novo*.

Леонардо писал, что правдивого изображения ракурса любого тела можно достигнуть взглядом с различных сторон[246]. Для этих целей замечательно подходили восковые и гипсовые слепки, деревянные, бронзовые и мраморные скульптуры. Пользуясь словами Вазари, «все эти предметы неподвижны и бесчувственны и потому, не двигаясь, очень удобны для рисующего, чего не бывает с живыми и подвижными»[247].

Еще в исследованиях Юлиуса фон Шлоссера и Йозефа Медера начала XX в. было замечено, что ренессансные художники использовали скульптурные модели не только как приспособления для исследования на ранних этапах обучения, но и как подспорье, облегчавшее убедительное отображение фигуры в движении, во время подготовки работы[248]. Эти модели существовали в вариациях от крошечных фигур до статуй в человеческий рост, от различных частей тела и посмертных масок до слепков с античных или современных статуй. Они выполнялись самим мастером, либо его знакомым-скульптором.

Первые упоминания скульптурных моделей встречаются уже у Ченнини[249]. Альберти также поощрял изображение скульптуры для того, чтобы научиться «передаче освещения». Показательно, что приверженец *invenzione* оговаривал особо, что предпочитает копирование «посредственной скульптуры»

---

[245] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 395.
[246] *Kwakkelstein M.W.* Op. cit. 1999.
[247] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 41.
[248] *Schlosser J. von.* Op. cit. 1913. P. 100-135; *Meder J.* Op. cit. P. 263-76, 551-58; *Wolfram P.* Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento // Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Milano: Electa, 1977. Vol. I. P. 200–208; *Ames-Lewis F.* Op. cit. 1992; *Kwakkelstein M.W.* Op. cit. 1999.
[249] *Cennini C.* Op. cit. P. 123-31.

воспроизведению «превосходной картины»[250]. Скульптуры «даже предпочтительнее натуры, поскольку имеют большую стабильность внешнего вида, чем живые существа».

Осуждение копирования как метода работы, лишенного творческого духа, не распространялось на скульптуры: переводя трехмерное произведение в двухмерное, молодой художник проявлял, так или иначе, свою индивидуальность. Это особенно важно для ситуации, возникшей в Риме XVI в., когда выше всего ценилось острое суждение глаза и меньше всего одобрялись технические приспособления в творчестве.

Согласно Вазари, Верроккьо увлекался созданием гипсовых слепков кистей, стоп, коленей, ног, рук, торсов – для того, чтобы потом копировать их[251]. Поллайоло изучал античные памятники и анатомию во Флоренции и ставил своих натурщиков в античные позы[252]. Лоренцо Гиберти также упоминал, что сам «сделал очень много моделей в воске и глине» для художников[253].

В трактате «Об архитектуре» (около 1460 г.) Антонио Филарете впервые предложил накрывать учебные скульптуры пропитанными клеем тканями для тренировки изображения драпировок[254]. Он же считается изобретателем деревянных фигур на шарнирах. Пропитанные гипсом ткани зарисовывал и Леонардо.

Паоло Джовио, биограф Леонардо да Винчи (1527 г.), указывал, что тот создавал восковые модели «перед любыми действиями кистью»[255]. Микеланджело, как писал Вазари, благодаря этой же технике был способен лучше всех живописцев изобразить сокращения фигур снизу вверх[256]. Помимо этого, Вазари советовал устанавливать глиняные модели по кругу, чтобы

---

[250] *Альберти Л.Б.* Указ. соч. Т. II. С. 60.
[251] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 414.
[252] *Ettlinger L.D.* Antonio and Pietro Pollaiolo. Oxford: Phaidon, 1978.
[253] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 1992. P. 3.
[254] *Аверлино А.* Филарете. Трактат об архитектуре. [1972] Пер. В.Л. Глазычева. М.: Русский университет, 1999.
[255] *Kwakkelstein M.W.* Op. cit. 1999.
[256] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1068-1142.

упражняться в изображении теней[257]. Совет пользоваться скульптурными моделями встречается и у Бенвенуто Челлини (около 1560 г.), и у Джованни Арменини, посвятившем этой практике целую главу своего трактата[258]. Арменини советовал уделять особое внимание копированию слепков со знаменитых античных скульптур.

Кажется, необходимость зарисовки скульптур в учебных целях и как подготовительного этапа в создании произведений была для ренессансных мастерских общепризнанной. В этом отношении главным преимуществом мастерской в Риме была возможность использовать не только слепки, но и античные подлинники.

Р. Вейс предположил, что многие художники «собирали обломки античной скульптуры для прикладных целей, чтобы иметь наряду с образцами рисунков подборку моделей, которые они могли бы копировать, адаптировать и перефразировать»[259].

Интерес к археологии, возникший уже в середине XV в., подразумевал зарисовку памятников с натуры или сочинение новых мотивов *all'antica* на основе их изучения. Большинство памятников не зарисовывались с натуры, а также копировались по чужим рисункам. В качестве источников могли выступать как целые постройки, так и скульптуры, рельефы, монеты и др. Огромную роль в знакомстве с принципами античной живописи сыграло открытие Золотого дома Нерона.

Круг античных памятников, известный итальянцам в XVI в., был достаточно широк. Познакомиться с ними можно было в Риме и в других городах с античным прошлым, а также в активно формировавшихся частных коллекциях древностей. [Илл. 11, 12] Дополнением к знакомству с античными образцами

---

[257] Там же. С. 44.

[258] *Челлини Б. Жизнеописание.* Сонеты. *Трактаты.* [1728] Пер. В. Штейна, А. Косс., И. Моисеенко, Ю. Ильина. СПб.: Азбука-классика, 2003.

[259] *Weiss R.* The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell, 1969. P. 180.

служили пространства, подобные саду Сан-Марко во Флоренции, в котором школа Бертольдо ди Джованни занималась изучением скульптур. Восприятие древних памятников носило своеобразный характер: ценилась не столько способность точно копировать, сколько свободное владение языком классического искусства, умение по-новому использовать заимствованные элементы.

Рим был магнитом для художников со времен возвращения папства, как из-за шанса получения крупных заказов, так и благодаря возможности изучать величайшие произведения искусства.

Не доверяя репродукциям, мастера со всей Италии съезжались сюда, чтобы зарисовывать памятники *in situ* и составлять свои собственные коллекции[260]. Однако весьма редко в такие поездки мастера брали с собой своих учеников. Об одном таком случае писал Вазари: он хвалил юного флорентийского художника Симоне Моски, ученика Антонио да Сангалло, за то, что тот использовал праздничные дни и свободное время в Риме для зарисовки капителей и лиственного декора[261].

О ценности древнеримской архитектуры для итальянских мастеров однозначно свидетельствует знаменитое письмо Рафаэля папе Льву X 1519-1520 гг. с призывом сохранять памятники. В письме описывается древняя архитектура Рима различных периодов и подчеркивается ее художественное и историческое значение[262].

В цикле «Юность Таддео» Ф. Цуккаро изучение античности помещено среди занятий художника, приехавшего в Рим. На последнем листе даже само

---

[260] Например, в инвентаре сиенского художника Содомы 1529 г. можно обнаружить целый ряд античных статуй, голов и ступней. См. *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 56.
[261] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 900.
[262] *Jones R., Penny N.* Raphael. New Haven: Yale University Press, 1983. P. 1995; *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 24; *Teodoro F.P. di.* The Letter to Leo X // Raphael 1520-1483. Milano: Skira editore S.p.A., 2020. P. 69–77.

Учение представлено в виде обнаженного мужчины, копирующего фрагмент древней статуи[263]. [Илл. 13]

Федерико Цуккаро стремился представить своего брата идеальным учеником, отражающим принципы его собственной образовательной программы. Поэтому важно, какие шедевры изображены в цикле как образцы для срисовывания. Среди памятников, которые изучает юный Таддео на одной из страниц этой биографии в картинках, мы находим изображения статуй Лаокоона, Аполлона Бельведерского, Нила и Тибра[264]. [Илл. 14] Судя по всему, подразумеваются первые годы мастера в Риме, то есть 1540-е. Все эти скульптуры, помещенные Федерико в воображаемое пространство, происходят из Двора статуй в Ватикане. Вазари приписывал рождение “bella maniera” и главные достижения Рафаэля и Микеланджело их знакомству со статуями Бельведера. Большинство из скульптур в те времена было помещено на постаментах среди сада с апельсиновыми деревьями, а персонификации рек использовались в качестве фонтанов. К 1565 г. ниши со скульптурами загородили большими деревянными ставнями, защищающими их от непогоды, но в распоряжении художников остались статуи Нила, Тибра и Арно[265]. [Илл. 15, 16] До середины XVI в. существовал публичный доступ в Бельведер, который осуществлялся через винтовую лестницу Браманте[266].

---

[263] Федерико Цуккаро. Аллегории Учения и Ума, фланкирующие герб Цуккари. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.20.

[264] Федерико Цуккаро. Таддео зарисовывает Лаоокон. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.17.

Наиболее знаменитый памятник – Лаокоон, открытый в 1506 г. и признанный той самой скульптурой, которую описывал Плиний. Существуют, однако, мнения, что это не оригинал, а копия. См. *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven: Yale University Press, 1981. P. 243-47.

[265] Предположить, как выглядел двор во времена Таддео, позволяет рисунок Мартина ван Хемскерка из Британского музея (Inv. 1946,0713.639), а также работа Хендрика III ван Клеве «Вид Рима от Бельведера Иннокентия VIII». 1550. Дерево, масло. Музей изящных искусств Бельгии, Брюссель. Inv. 6904.

[266] *Frommel Ch.L.* I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere // Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Mainz: Von Zabern, 1998. P. 49–53.

Рисунок Федерико, являющийся частью его назидательной программы для молодых художников, может указывать на наличие доступа художников в Ватикан и в конце столетия.

У мастеров были и другие возможности изучать коллекции антиков. Многие обладали собственными коллекциями статуй. Например, на знаменитой гравюре Энеа Вико 1550 г. ученики протоакадемии Баччо Бандинелли, существовавшей в Риме и Флоренции, сконцентрированы на копировании антиков[267]. [Илл. 17, 18] То же касается офорта Агостино Венециано 1531 г.[268] Собственное собрание позволяло поднять статус мастерской до стадиума; пространства, где культивируются свободные искусства и интеллектуальная независимость художника.

Зачастую покровители и заказчики владели обширными собраниями, выставленными в их садах и виноградниках[269]. Например, можно вспомнить сад Медичи, в котором Вазари изучал древние скульптуры, когда приезжал в Рим в 1532 г.[270]

О доступности римских частных садов в XVI в. явно свидетельствуют надписи на мраморных табличках, украшавших вход во дворы, получившие название *Lex Hortorum*[271]. Многие из них содержат упоминание о том, что сад создается не только для собственного удовольствия и для друзей, но и для публики. Сад кардинала Андреа делла Валле, судя по сохранившимся документам, непосредственно создавался как «сад антиков для содействия

---

[267] Энеа Вико. Академия Баччо Бандинелли во Флоренции. Около 1544. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 17.50.16-135.

[268] Агостино Венециано. Академия Баччо Бандинелли в Риме. 1531. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.97.144.

[269] *Coffin D.R.* Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 245-257.

[270] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 60.

[271] *Coffin D.R.* The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 187.

художникам и поэтам»[272]. Идеально для коллекции скульптур подходили виллы[273].

Но сады ничто по сравнению с перспективами, которые открывались перед исследователем, посещавшим античные руины, раскинувшиеся по всему городу. Наследием Рима являлось такое количество античных памятников, зачастую внедренных в городскую среду в средневековый период, что прошлое буквально оказывалось настоящим.

В распоряжении мастеров были путеводители по памятникам древнего Рима[274]. (Улисс Альдрованди, 1558 г., Бернардо Гамуччи, 1565 г.) Бюсты, рельефы и саркофаги были повсеместными образцами для зарисовок. Настоящей кладовой для любителей классической скульптуры на любой вкус был Капитолийский холм. Здесь находились знаменитые памятники, такие, как статуя Марка Аврелия, перенесенная от Латеранского собора в 1538 г. и установленная Микеланджело в центре Капитолийской площади. Федерико Цуккаро в 1604 г. особо выделил также скульптуры Марфория и Диоскуров[275]. Объектом изучения могли становиться и анонимные произведения, помещенные в палаццо Консерваторов, а также древнеримские фрески. Федерико сетовал на безграмотных «копателей», портивших античную живопись, выкапывая ее[276].

В конце века утвердилось понимание, что художественное превосходство основано исключительно на изучении лучших классических образцов «в карандаше и чернилах». Педагогическая система Цуккаро предписывала ученикам «в течение недели выходить для упражнений» в город и «зарисовывать работы античных мастеров». Где, кроме Рима, был бы

---

[272] *Coffin D.R.* Op. cit. 1991. P. 245-257.
[273] *Gasparri C.* Rome Restored: villas, collections, and gardens of antiquities in sixteenth-century Rome // From Raphael to Carracci: The Art of Papal Rome. D. Franklin ed. Ottawa: National Gallery of Canada, 2009. P. 39-51.
[274] *Brooks J.* Op. cit. 2007.
[275] *Zuccaro F.* Op. cit. [1607] 1961. V. II. P. 257.
[276] Ibid. P. 257.

осуществим такой режим работы? И если в начале Чинквеченто путь юного художника в Риме лежал по следам художников и архитекторов Кватроченто, то уже вскоре этот же маршрут оказался освященным опытом Рафаэля и Микеланджело, заветами Вазари, Арменини и Цуккаро.

Параллельно с изучением искусства античного мира, скульпторы и живописцы римских мастерских для достижения большего правдоподобия в изображении человеческой фигуры пользовались анатомическими исследованиями.

Вазари называл первым мастером, «снимавшим кожу с людей», флорентийского скульптора Антонио Поллайоло[277]. Другой флорентийский скульптор – Баччо Бандинелли – пытался убедить герцога нанять его, говоря, что своему мастерству он обучился, расчленяя мертвецов.

Со времен Леонардо да Винчи, в 1489 году изобразившего человеческий череп, анатомические штудии считались одним из лучших способов освоить точную передачу пропорций, поз и жестов. В Риме подобные исследования проводил Микеланджело. Польза таких упражнений упоминалась во вступлении к «Жизнеописаниям» Вазари, который заметил, что знание расположения костей, мускулов и жил помогает «овладеть очертаниями фигур», а затем рождает «изобретательность», позволяющую компоновать множество фигур в батальных сценах[278]. Первый иллюстрированный ренессансный трактат об анатомии – «О строении человеческого тела» – был издан Андреасом Везалием в Базеле в 1543 г.[279]

Существует, по крайней мере, одна запись о проведении анатомического исследования в Риме. Оно началось 26 января 1594 г. в Академии святого Луки и продолжалось более двух недель. Романо Альберти, секретарь Академии, отметил, что не следует упускать возможность подобных исследований; и что

---

[277] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 399.
[278] Там же. С. 42.
[279] Везалий А. О строении человеческого тела в семи книгах. Пер. с лат. В.Н. Терновского. М-Л.: Издательство АН СССР, 1950-1954. 2 Т.

их результатом стала гипсовая скульптура, созданная президентом[280]. Росписи палаццо Цуккари, созданные Федерико в качестве назидательной программы для учеников, включают изображения анатомических штудий. [Илл. 19]

Изучив пропорции и ракурсы на неподвижном материале, будь то учебная модель, античная статуя или скелет, можно было уверенно заниматься живой натурой. Рассмотрим, какие высказывания существовали в помощь тем, кто только приступал к этой непростой задаче.

Ченнино Ченнини советовал выходить из мастерской и копировать сцены или фигуры в церквях или капеллах[281]. Для Рима, как мы понимаем, не требовалось лишних указаний рисовать за пределами мастерской: именно в городской среде находились интереснейшие объекты для изучения – античные памятники, ренессансные росписи. Здесь же уже окрепший в навыках ученик мог искать мотивы живой городской жизни.

Не только человеческие фигуры занимали воображение художников. Альберти писал, что не следует «упускать по нерадению ничего из того, что может стяжать нам похвалу» - например, животных, дары природы, корабли[282]. Рим предоставлял прекрасные возможности для исследователей редкостей: к папскому двору свозились различные диковинные животные, растения и плоды.

С развитием художественного языка мастера уделяли все большее внимание динамике жестов и драматизму эмоций в своих произведениях. Для того, чтобы правильно передавать движения, эмоции и жесты, Леонардо предлагал «фиксировать их быстрыми набросками … в маленькой записной книжке, которую… всегда носить с собой». Эти записные книжки Леонардо советовал изготовлять из тонированной бумаги, чтобы ничего нельзя было стереть[283].

---

[280] *Alberti R., Zuccaro F.* Op. cit. P. 86; *Acidini Luchinat C.* Op. cit. V.2. P. 276.; *Robertson C.* Op. cit. 2009-10. P. 238.
[281] *Cennini C.* Op. cit. P. 36.
[282] *Альберти Л.Б.* Указ. соч. Т. II. С. 62.
[283] *Ames-Lewis F.* Op. cit. 2000. P. 48.

Еще со времен кватрочентийских мастерских Беноццо Гоццоли и Антонио Поллайоло в ходу была практика, когда натурщиков заставляли принимать античные позы.

Рассуждая о пользе анатомических исследований, Вазари отметил, что натурные штудии лучше их, поскольку при постоянном упражнении запоминаются и мускулы, и кости, и, главное, именно благодаря частым зарисовкам живой обнаженной натуры в дальнейшем можно воспроизводить фигуры при помощи фантазии[284]. Таким образом, именно после продолжительного ряда тренировок в рисовании с натуры ученик становился полноценным помощником мастера.

О растущем интересе к этому искусству в Риме конца Чинквеченто говорит тот факт, что в 1596 г. Академией святого Луки был издан запрет на частные собрания студентов Академии для рисования с натуры[285]. Из этого можно заключить, что собрания такие проводились в частных мастерских в силу того, что в стенах Академии недоставало этих важных, по мнению юношей, занятий.

В начале следующего столетия патрон Караваджо Винченцо Джустиниани выделил письмо с натуры как отдельную категорию своих двенадцати видов живописи. «Основываясь на небольшом опыте», который он «приобрел в этой профессии», Джустиниани отметил, что работа с натуры требует баланса света и тени, а будучи соединенной с рисованием *di maniera,* являет собой наиболее привлекательную категорию живописи. Отдельно, ссылаясь на Караваджо, Джустиниани отмечает умение изображать «цветы и другие крошечные предметы», требующие не меньшего усердия, чем написание портрета[286]. Сам Караваджо, по словам Беллори, «не знал другого учителя, кроме самой натуры, не выбирая лучших форм природы»[287]. Впрочем, Караваджо уже следует

---

[284] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 42.
[285] *Pevsner N.* Op. cit. P. 61.
[286] *Giustiniani V.* Op. cit. P. 41-42.
[287] *Hibbard H.* Caravaggio. New York: Harper & Row, 1983. P. 361.

относить к совсем другому этапу развития искусства и другому отношению к натуре.

Для Джустиниани, бывшего, несмотря на его заверения, заказчиком, а не практиком, большую роль в произведении искусства играли навыки, приобретаемые с помощью натурных штудий. Благодаря достижению мастерства в рисовании с натуры начинающий художник становился привлекательным для заказчика.

***

Рост количества визуальных источников для обучения юношества, нуждавшихся в XVI веке в новом осмыслении, сопровождался параллельными изменениями целей и характера существования *bottega*. Мастерская перестала быть центром ремесленного мастерства, превратившись в организацию, в которой любое действие было интеллектуально обоснованным.

Римская студия накладывала большую ответственность на своего владельца, являясь главным структурным элементом художественной жизни великого города. Успешное творчество в Риме Высокого Возрождения было осмыслено как проявление божественной благодати, что обуславливало принципы достижения мастерства: без опоры на механические приспособления, но с активным, творческим изучением прославленных образцов искусства.

Теоретические труды об творчестве, созданные в XIV-XVI вв. ввели целый ряд упражнений и методов работы, позволявших совершенствоваться в творческих дарованиях. Гуманистические идеи о необходимости развитии способностей каждого воспитанника и роли взаимодействия учителя и ученика распространились также и на сферу художественного творчества.

К периоду Чинквеченто ход работы в мастерской был выверен в оптимальную формулу, включавшую копирование работ отличных мастеров и натурные штудии. В распоряжении римских мастерских было весомое преимущество, получившее отражение в теоретических рекомендациях художникам. Оно заключалось в возможности изучать не просто хорошие произведения, но рисунки и фрески Рафаэля и Микеланджело; зарисовывать не просто скульптурные модели и слепки, но величайшие памятники античного мира.

Для владельцев римских мастерских теоретические правила и приспособления составляли структуру, которая делала возможным обучение подмастерьев и организацию художественного процесса. Труд учеников, от растирания красок и создания копий, до исполнения подготовительных набросков и частей больших заказов, органично вливался в творческую деятельность мастера.

Сами мастера могли черпать знания о методах работы из собственного практического опыта, полученного от своих учителей. Для нас же зафиксированные в трактатах эпохи Возрождения сведения о принципах создания рисунков и живописи становятся базой для понимания особенностей римской студии.

Вопрос о том, пользоваться ли теми или иными советами теоретиков искусства оставался на усмотрение каждой конкретной мастерской. Самостоятельно принималось и решение о том, какую часть работы будет выполнять мастер, а что доверит своим подопечным. Изучая в дальнейшем практическую деятельность римских мастерских, нам предстоит понять, в какой пропорции они следовали рекомендациям, касающимся обучения в мастерской и устройства *bottega* в целом.

ГЛАВА II

МАСТЕРСКАЯ РАФАЭЛЯ

И МАСТЕРСКИЕ ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ[288]

Ярчайшим образцом при возниконовении нового типа римской мастерской стала структура, созданная в начале века Рафаэлем Санти[289].

Таланты организатора и педагога позволили Рафаэлю не только выполнять крупные заказы, но и развить навыки своих ассистентов так, чтобы каждый мог внести собственный вклад в создание художественного произведения[290]. Согласно нашему пониманию, великий урбинец придал творческому объединению импульс к обновлению, что отразилось на особенностях функционирования *bottega*.

2.1. Формирование мастерской Рафаэля

В контексте роста популярности больших объединений художников, *imprese,* на рубеже XV- XVI вв. немаловажным для нас становится вопрос о том, считался ли Пьетро ди Ваннуччи, прозванный Перуджино, исключительно *учителем* Рафаэля, в подлинном смысле этого слова как

---

[288] Глава написана на основе статьи, опубликованной автором исследования: *Дунина М.В.* Специализация в римской мастерской Рафаэля. Распределение задач и объединение талантов // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 2018. № 3. С. 50–73.

[289] Каталоги работ мастерской см. *Gere J.A., Pouncey Ph.* Italian Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle. London: The British Museum, 1962*;* Autour de Raphael: dessins et peintures du Musée du Louvre. R. Bacou ed. Paris: Musée du Louvre, 1984; *Gere J.A.* Drawings by Raphael and his Circle. New York: Pierpont Morgan Library. 1987; *Clayton M.* Raphael and his Circle: Drawings from Windsor Castle. London: Merrell Holberton, 1999.

[290] Важные труды, посвященные стилистическим разграничениям в мастерской Рафаэля: *Dollmayr H.* Op. cit.; *Baumgart F.* Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 1931. № 8. S. 49–68; *Hartt F.A.* Raphael and Giulio Romano. With Notes on the Raphael's School // The Art Bulletin. Vol. 26. № 2. 1944. P. 67–94; *Hess J.* On Raphael and Giulio Romano // Gazette des Beaux-Arts. 1947. № 32. P. 73–106; *Jones R., Penny N.* Op. cit. P. 146–147, 196–197.

принято считать[291]. Во время работы у Пьетро Рафаэль уже имел множество навыков, приобретенных у своего отца Джованни Санти, и именно поэтому зачастую выполнял более ответственные работы, чем остальные подмастерья Перуджино[292]. Существуют документальные подтверждения, что именно Джованни считался учителем своего сына. В контракте декабря 1500 г. Рафаэль значится как *magister Rafael Johannis Santis de Urbuno*[293]. Папа Юлий II 4 октября 1511 г. пишет «нашему дорогому сыну Рафаэлю из Урбино, ученику Джованни из Урбино, живописцу нашего дворца»[294] (*dilecto filio Raphaeli, Johannis de Urbino scolari, Urbinatesi pictori in palation nostro*) - несмотря на то, что Перуджино был лучше известен при Ватиканском дворе.

Однако Микеланджело утверждал, что Рафаэль оставил манеру «своего отца, который был живописцем, и своего учителя Перуджино» (*dal padre che dipintor fu, e dal Perugino suo maestro*) с помощью заимствования манеры самого Микеланджело[295]. Восприятие Вазари было столь же однозначным: копии Рафаэля «невозможно отличить от оригиналов его учителя» - Перуджино[296]. В данном случае, следует оговориться, нас интересует не влияние стиля того или другого мастера на работу Рафаэля, но само восприятие его появления в мастерских Перуджи и Флоренции. Если предположить, что в XV в. Рафаэля считали учеником своего отца, то его пребывание у Перуджино можно охарактеризовать не как ученичество, но как сотрудничество, а затем и соперничество двух мастеров, подобное участию самого Перуджино в работе мастерской Верроккьо. Итак, еще до прибытия в

---

[291] Любопытно, что слово “garzoni”, дословно означающее «мальчик», но имеющее для ренессансной мастерской значение старший ассистент, встречается и в документах, касающихся мастерской Перуджино, относительно не только Рафаэля, но и Бартолино да Сеттиньяно и Рафаэля да Сеттиньяно, а также Баччо Убертино. См. *Flick G.R.* Masters and Pupils: The Artistic Succession from Perugino to Manet. 1480 - 1880. London: Hogarth Arts, 2008.

[292] *Hiller von Gaertringen R.* Op. cit. 2006.

[293] *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 56, 73.

[294] Ibid. V. I. P. 150-152.

[295] Записано Асканио Кондиви в 1553 г. Цит. по: Ibid. V. II, P. 1029.

[296] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 515.

Рим в 1508 г. Рафаэль имел опыт работы в мастерской в качестве опытного ассистента.

Более того, уже и сама мастерская Джованни, вполне вероятно, была для Рафаэля отличным поводом проявить себя в качестве молодого мастера. Исследования недавно опубликованных документов, касающихся урбинской мастерской, доказывают, что по завещанию 1494 года Рафаэль наряду с Эванджелиста ди Пьяндимелето становился «мастером»[297].

***

Интересно задаться вопросом, как долго Рафаэль определял однозначную форму своей мастерской в Риме, как скоро сформулировал метод работы своей расширяющейся студии? Зачастую воспринимается как аксиома существование римской мастерской Рафаэля, чудесным образом возникшей, когда необходимо было начать работу над Станцами, однако плодотворнее было бы рассмотреть историю ее формирования. До переезда в Рим творчество Рафаэля ограничивалось станковыми работами. Переезд в папскую столицу, связанный с волей Браманте и собственным творческим поиском Рафаэля, дал ему возможность заниматься созданием больших фресковых циклов. Когда Рафаэль приехал в Ватикан, отделка папских покоев уже шла полным ходом, и на помостах дворца трудились многие прославленные мастера, включая Перуджино, который расписал потолок Станцы дель Инчендио. Заказ Юлия II был похож на условия заказа его дяди Сикста IV в Сикстинской капелле тридцатью годами ранее: заказ союзу видных мастеров, соратников (*compagni*), один из которых – возможно, что Перуджино – выступал в роли руководителя[298].

---

[297] *Falcioni A.* Op. cit. P. 237–239.

[298] *Salvini R.* La capella Sistina in Vaticano. Milano: Rizzoli, 1965. Vol.1, P. 31; *Ettlinger L.D.* The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy. Oxford: Oxford University Press, 1965. P. 30-31.

Видимо, изначально Рафаэль стал участником коллективной работы с Содомой, который занимался росписью потолка Станцы делла Сеньятура[299]. Хотя мы не знаем деталей, ясно, что Рафаэль достаточно быстро вытеснил Содому и всех, кому была поручена работа над Станцами, чтобы самостоятельно руководить проектом. Он стал независимым создателем концепции всего цикла фресок, выполнявшихся его помощниками и под его прямым руководством, то есть полноценным главой мастерской, а не коллектива одаренных мастеров.

Результаты, достигнутые Рафаэлем в первых фресках Станц – «Диспуте», а затем «Афинской школе», смогли убедить папу доверить молодому художнику весь цикл[300]. Если гениальность юного мастера уже была очевидна, а потому принятое папой решение – вполне понятно, то вопрос о том, как Рафаэлю удалось быстро собрать функционирующую рабочую команду, требует пояснения. Помощники для нехитрых абстрактных работ, несомненно, уже находились в поле его зрения и могли быть легко наняты. Однако способных учеников и ассистентов еще предстояло отыскать, и процесс поиска занял не один год. При этом многие из ассистентов не задерживались с Рафаэлем надолго.

Рафаэль решительно оттеснил своих старших коллег, переняв управление в работе над Станцами, однако дальновидно продолжал иногда нанимать их, собирая функционирующую *bottega*. Подтверждением служат некоторые части потолков Станцы делла Сеньятура, выполненные Содомой и Лоренцо Лотто[301]. Это же верно и для станковых работ; в частности, пейзаж в «Мадонне ди Фолиньо», предназначенной для Санта-Мария-ин-Арачели (1511 г.),

---

[299] *Talvacchia B.* Op. cit.

[300] О порядке создания фресок в Станцах см. *Nesselrath A.* Raphael and Pope Julius II // H. Chapman, T. Henry, C. Plazzotta. Raphael: From Urbino to Rome. London: National Gallery Publications, 2004. P. 284-286.

[301] *Nesselrath A.* Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura // The Burlington Magazine. 1999. № 142. P. 4–12.

выполнил Доссо Досси[302]. [Илл. 20] С помощью работы полностью независимых мастеров под руководством юного художника его карьера беспрерывно развивалась, и он параллельно набирал собственных ассистентов. Таким образом, Рафаэль эффективно использовал принципы работы *grande impresa*, постепенно трансформируя ее в собственную мастерскую.

Сами соратники Рафаэля на этом этапе не всегда оказывались в восторге от перспективы дальнейшей совместной работы, тот же Лотто покинул его в 1514 г.[303] В качестве ассистента его сменил Джованни да Удине. Однако дальнейшее объединение для работы ярких художественных личностей, таких, как Джованни да Удине, Бальдассаре Перуцци, Полидоро да Караваджо, Перино дель Вага – является доказательством, что Рафаэль получил важный урок, работая в Ватикане в большой сборной команде выдающихся мастеров. Он методично использовал некоторые принципы работы крупного объединения в своей зрелой карьере, в собственном новом составе ассистентов и учеников. Его ассистентам была предоставлена большая творческая свобода, каждый из них мог вносить собственный вклад как в замысел, так и в воплощение произведение, и у каждого была своя отдельная сфера деятельности, как если бы они не работали в мастерской, но собирались как самостоятельные художники для выполнения конкретной совместной работы.

Блестящий художник и вдохновенный руководитель, Рафаэль был способен осуществить свои творческие замыслы с помощью прицельного использования талантов и специальных навыков своих помощников. Надо отметить, очень удачным оказался доступ к сообществу одаренных художников, работавших в расцветшей художественной среде Рима.

---

[302] Рафаэль Санти. Мадонна ди Фолиньо. 1511-1512. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека. Ватикан. Inv. 40329. *Nesselrath A.* Op. cit. 2004. P. 288, 293.
[303] Ibid. P. 292–293.

Рафаэль обладал невероятным талантом придворного, умением обращать своих соперников в соратников. С непринужденностью, емко описанной Бальдассаре Кастильоне в термине *sprezzatura*, он принимался за крупные заказы и достигал заслуженной славы[304]. Он был способен искренне полюбить своих учеников как родных сыновей, о чем неоднократно упоминал Вазари в жизнеописаниях участников мастерской Рафаэля[305].

Вазари также подчеркивал, что Рафаэль обладал необычайным умением сглаживать углы и прекращать споры и со своими покровителями, и с помощниками - проявляя в этом контраст с бурным характером отношений Микеланджело с теми и другими. После смерти Юлия II в 1513 г. на папский престол вступил Лев X, и это событие во многом изменило жизнь Рафаэля: он стал ведущей фигурой культурной жизни Рима, организатором и исполнителем живописных и архитектурных работ в Ватикане.

Говоря о мастерской Рафаэля крайне важно установить ясную терминологию относительно участников этой сложно организованной структуры. В состав мастерской, судя по всему, входили: 1) *discepoli, fanti* – новички, растиравшие краски 2) *lavoranti* – подмастерья, участвовавшие в начальных этапах подготовки работы 3) *allievi* – ученики, тренировавшиеся ассистировать в создании произведений[306] 4) *garzoni* – самостоятельные и независимые ассистенты 5) *fattorini* – помощники, которых Рафаэль отправлял в другие страны и города (Францию, Грецию, Венецию, Феррару, Неаполь и др.) для зарисовок и для выполнения работ по своим картонам[307].

---

[304] *Louden L.M.* “Sprezzatura” in Raphael and Castiglione // The Art Journal. 1968. Vol. 28. № 1. P. 43–49.

[305] Это касается не только прямых учеников Джулио Романо, Джованфранческо Пенни, но и Перино дель Вага, попавшего в мастерскую уже сформировавшимся художником. *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 587–590; 747–461; 769–790.

[306] Б. Тальваккиа сравнивает учеников Рафаэля со студентами-выпускниками, делающими первые шаги в профессии, но все еще вовлеченными в студенческие упражнения. *Talvacchia B.* Op. cit.

[307] Термины приводятся у *Gnoli U.* Pietro Perugino. Spoleto: Claudio Argentieri Edizioni d'Arte, 1923. P. 17; *Thomas A.J.* The Painter’s Practice in Renaissance Tuscany. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Показательно при этом, что вплоть до 1520 г. никто из многочисленных помощников, даже самых важных, не упоминается в документах мастерской, все носят безличное описание «юноши»: *li gioveni di Raphaello da urbino* (1 июля 1517), *li garzoni hanno dipinta la logia* (11 июня 1519) и т.п.[308] Несмотря на мудрое, отеческое отношение Рафаэля к своим подопечным, сохраняется старый подход к работе мастерской, когда вклад отдельных ассистентов приравнивается документально к работе учителя.

Modus operandi Рафаэля, подразумевающий одновременно и обучение, и включение в команду подготовленных мастеров, является одной из причин ошеломляющего успеха мастерской. Такой мастерская была и в 1514 г., во время начала работы над Станца дель Инчендио. Именно этот год Арнольд Нессельрат считает моментом возникновения мастерской в сформированном виде[309]. К 1515 г. выполнялись картоны для шпалер в Ватикане, в 1516 г. – Стуфетта для кардинала Биббиены, в 1517 г. был получен заказ на роспись Зала Константина, в 1517-18 г. велась работа над лоджией виллы Киджи, 1518-19 – над лоджией Льва X, с 1518 – над виллой Мадама. В год смерти Рафаэля планировалось осуществить росписи капеллы Киджи. Только количество монументальных циклов подразумевает наличие невероятно продуктивной и выверенной структуры.

Рассматривая художественную ситуацию Рима начала XVI в. нельзя не отметить усиливающееся противоречие между заимствованной из Кватроченто идеей общего стиля мастерской и развивающейся в Чинквеченто идеей о роли профессионального личного авторства. Новая интерпретация творческих методов стала логичным последствием цензуры, которой подвергся в конце XV века Пьетро Перуджино[310]. Речь об опыте работы

---

[308] *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 289, 457.
[309] *Nesselrath A.* Op. cit. 2004. P. 281–293.
[310] Композиция «Вознесение Девы Марии», созданная Пьетро ди Ваннуччи в 1505–1507 гг. по заказу монахов-сервитов для большого двустворчатого алтаря церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, стала, согласно Джорджо Вазари, причиной весьма болезненного эпизода в карьере мастера. Младшие коллеги Перуджино, флорентийские

Рафаэля в мастерских Урбино, Перуджи и Флоренции, связанном с распределением ролей между учителем и учениками, пойдет немного позже.

Здесь мы хотим обратить внимание на восприятие мастерской Рафаэля, которое в некоторой степени оказывается для нас двояким. С одной стороны, эффективность мастерской художника была связана с уменьшением доли индивидуальной работы мастера и увеличением технической помощи учеников, благодаря чему мастерская превратилась в «отлаженное производство»[311]. Многие исследователи даже отзываются об ассистентах Рафаэля в пренебрежительном тоне: они описываются как «умелые копиисты», сотрудничавшие друг с другом «с целью получения и выполнения крупных общественных и частных заказов»[312]. В самом деле, еще первый биограф Рафаэля Паоло Джовио признавал работы Джулио Романо и Джанфранческо Пенни выдающимися по качеству, поскольку они «подражали с большой аккуратностью и заботой своему мастеру».[313] Этот пассаж можно толковать и как свидетельство о цельности выполняемой мастерской работы, и как доказательство в пользу того, что работа мастерской, по сути, развивала традиции мастерских XV в., но в больших масштабах. Из-за того, что многочисленные ученики Рафаэля воспроизводили его манеру, работы, выполняемые совместно, в конце концов, теряли в качестве. Вазари, описывая «вредный и предосудительный метод» Рафаэля и его последователей, сетовал: «Хотя быстрая работа и доставляет удовольствие государям, и быть может, выгодна для ее участников, однако, будь они даже лучшими в мире мастерами, они никогда к чужим вещам не питают той любви, которую каждый из них

художники, заявили, что он использовал для этой работы фигуры, уже встречавшиеся в других его произведениях. Несмотря на возражения Перуджино о том, что ранее его композиции подобного типа вызывали восхищение, его продолжали оскорблять и поносить в сонетах. *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 441; *Hiller von Gaertringen R.* Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemlativa e produttivita // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno internazionale. L. Teza ed. Perugia: Volumnia Editrice, 2004. P. 335–351; *O'Malley M.* Op. cit. 2007; *Дунина М.В.* Указ. соч. 2017.

[311] *Назарова О.А.* Указ. соч. С. 201–205.

[312] *Дажина В.Д.* Римское окружение Рафаэля. 1986. С. 224–237.

[313] *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 807.

питает к собственным, да и никогда, как бы хорошо ни были нарисованы картины, нельзя воспроизвести их с той же точностью и с той же достоверностью, как это сделала бы рука их первого создателя, который, видя, как гибнет его произведение, приходит в отчаяние и уже не старается его спасти»[314]. Взгляды Вазари во многом опирались на художественную ситуацию середины XVI в., свидетелем и участником которой он оказался. Но нельзя отрицать, что во многом тенденция к воспроизведению манеры Рафаэля многими поколениями художников обязана своим возникновением уже самому мастеру.

Цитируя В.Н. Гращенкова, «прибегая к помощи учеников Рафаэль был вынужден особенности своего творческого метода превратить в неизменную каноническую систему, а свои практические приемы работы на живописным замыслом – в художественную мануфактуру с широким разделением труда. Его творческий метод утратил свою индивидуальность, свою жизненность. Он стал отныне доступен всем, желавшим следовать этим путем. Он послужил основой для позднейшей академической доктрины»[315].

С другой стороны, существуют и противоположное воззрение на *bottega* Рафаэля, связаное, на наш взгляд, с идеализацией художественной ситуации Рима начала XVI в. в целом. Она подразумевает, что мастерская являлась командой и школой в самом возвышенном смысле этих слов, полностью отринув от себя представления о торговой лавке. Не случайно Джованни да Удине у Вазари был принят в «рафаэлевскую школу молодых людей», и «никто из молодых людей той же школы не мог превзойти его»[316] (*accomodato nella scuola de'giovani di Raffaello <…> niun de' giovani di quella scuola il superava*[317]). Б. Тальваккиа, например, пишет, что творческий союз под

[314] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 786-787.
[315] *Гращенков В.Н.* Указ. соч. 1971. С. 172.
[316] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 971.
[317] *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti. [1550, 1568] Firenze: Sansoni, 1906. V. 6. P. 550.

руководством Рафаэля отличался от всех прочих мастерских тем, что, существуя при папском дворе, был организован не столько в коммерческих целях, сколько для прославления добродетели заказчика[318].

На наш взгяд, истина в данном случае лежит где-то посередине: будучи далеко не первой структурой, получавшей заказы от римских понтификов, мастерская оставалась высокоэффективно организованным предприятием, безусловно, ориентированным на упех при папском дворе. Однако же это ни в коем случае не был союз мастера и безликих копиистов, но содружество развиваемых Рафаэлем талантов, каждый из которых вносил собственный вклад в воплощение его идей. Творческий метод работы мастерской Рафаэля оказался сформулированным далеко на сразу, и нес в себе много поисков, порой не впоне осмысленных, а связанных со стремленем выполнять все больше заказов одновременно. В итоге это порой приводило к довольно разочаровывающим самого мастера результатам, связанным с перепоручением ассистентам все бельшего объема работы.

Однако, развивая идеи Дж. Шермана и Б. Тальваккиа о «гибкости организации» мастерской Рафаэля, мы рассматриваем ее как динамичную структуру с осмысленным выбором участников для выполнения каждого заказа, а не как неизменную группу художников, действовавшую в четких рамках установленной раз и навсегда воли мастера[319]. Постепенно в мастерской Рафаэля рождалась концепция *школы*, творческих взаимоотношений учителя у учеников, а не практичных и простых отношений мастера и подмастерьев, тренированных повторять его манеру. По нашему мнению, ученики Рафаэля изучали не стиль учителя, но средства, которые сам он применял, формируя его, выполняя натурные штудии и изучая античные памятники. Таким образом, они с одной стороны вырабатывали собственную

[318] *Talvacchia B.* Op. cit.
[319] *Shearman J.* Op. cit. 1984. P. 258; *Talvacchia B.* Op. cit.

манеру, а с другой оказывались в состоянии ассистировать своему великому учителю, манера которого никогда не оставалась неизменной.

Итак, из сотрудничества крупных мастеров команда, работавшая над Станцами, превратилась в школу Рафаэля, включавшую его учеников и ассистентов. Важно подчеркнуть, что даже те, кто приходил в мастерскую как ассистент, так или иначе повышали у Рафаэля свою квалификацию. Полидоро да Караваджо приглядываясь к приемам работы мастера, Джованни да Удине – освободившись в «школе Рафаэля» от манеры Джорджоне, научились лучше помогать своему руководителю.

Если верить Вазари, «бесконечное число юношей в Риме соревновались между собой в рисунке», стараясь заслужить благосклонность Рафаэля[320]. Он являлся вершителем судеб юных художников всей Италии. Он приближал к себе одних одаренных ассистентов – как, например, Тимотео Вити, урбинца, работавшего в Болонье, специально приглашенного в Рим. Отдалял других – как Пеллегрино да Модена, о котором, после периода ученичества и работы с Рафаэлем, в 1520 г. отмечается, что мастер сдерживает его карьеру и теперь он ищет работу вне Рима[321].

Путь от ученика к ассистенту, возможно, прошли только двое из работавших с Рафаэлем: Джанфранческо Пенни, прозванный Иль Фатторе (с 1510-1511 гг.) и Джулио Романо (с 1515 г.)[322] Изучая биографию Джулио можно составить представление о том, как много времени проходило между поступлением в мастерскую и началом участия в сложных проектах. В 1517 г. ему было доверено изображение – и самостоятельное создание эскизов для них! - бронзовых фигур на цоколе Станцы дель Инчендио. Если принять, что на момент начала ученичества юноше было около пятнадцати лет, мы,

---

[320] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 589.
[321] *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 555.
[322] Предположения в историографии о дате поступления Джулио в мастерскую Рафаэля см. *Barilli R.* Maniera moderna e manierismo. Milano: Feltrinelli, 2004. P.118-119.
Марио Лабо употребил термин «ученик» (*discepolo*) только в отношении Романо. *Labo M.* Giorgio Vasari. Vita di Perino del Vaga. Firenze: R. Bemporad, 1912. P. 7.

разумеется, должны понимать, что он обладал уже и до того некоей предварительной подготовкой. Однако же то, что уже через два года после этого Джулио становится самостоятельным помощником Рафаэля, показательно.

В 1517 г. Рафаэль жил в Борго в палаццо Каприни, где и находилась его мастерская. Феррарский посол упоминал, как, зайдя в палаццо, не смог войти в мастерскую, поскольку Рафаэль был занят[323]. Там же проживали ученики, во всяком случае, Пенни и Романо. Где располагалась мастерская до того времени – пока что неизвестно. Несомненно, это также было место, находящееся невдалеке от Ватикана, подчеркивающее престиж связи художника с папским двором и упрощавшее работу и педагогическую деятельность – вблизи с прекрасными образцами искусства предшественников и современников.

В дальнейшем работа в Ватикане позволила Рафаэлю, как выразились Т. Хенри и П. Джоаннайдс, стать «мета-патроном»[324]. Он определенно советовал своим заказчикам, кого из художников привлекать к работе над проектами. Кроме того, он работа в Ватикане позволила Санти стать учителем учителей, и следить за тем, как его подопечные отбирали таланты в свои команды. Затем наиболее одаренные помощники ассистентов продвигались по карьерной лестнице и начинали участвовать в работе Рафаэля. Самый яркий тому пример – Перино дель Вага. Ученик Ридольфо Гирландайо и некоего Вага, нанятый Джованни да Удине для работы над лепными декорациями и гротесками в 1518 г., он затем добился того, что Рафаэль и Джованни поручали ему самые ответственные работы. Слова Вазари о периоде работы Перино в Риме до попадания в мастерскую Рафаэля очень показательны для нас: ему оставалась «только сдельная работа в тамошних мастерских сегодня у одного живописца, а завтра у другого, наподобие поденного землекопа. И с безмерной горечью

[323] *Shearman J.* Op. cit. 1983. P. 41-57.
[324] *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 35.

мучился он сознанием того, насколько такой образ жизни мешает ученью»[325]. Школа Рафаэля, пусть и опосредованная, через стажерскую работу у его ассистентов, была предметом мечтаний для юных художников, приезжавших в Рим, не только благодаря возможности снискать славу, но и за возможность многому научиться.

В конце концов, это привело к тому, что учеников в мастерской стало так много, что число их в историографии продолжает только увеличиваться. Пятьдесят учеников, упомянутые у Вазари, у Г. Доллмайра превратились в мифическое, невозможное «более ста»[326]. Во всяком случае, ясно, что это была одна из самых больших существовавших на тот момент мастерских, включавшая разветвленные группы работников, представители которой происходили из самых разных уголков Италии. Целью Рафаэля как руководителя и учителя, было развить у них определенные навыки, чтобы грамотно использовать в процессе работы над произведением. Процесс этот, в свою очередь, тоже претерпел достаточно серьезные видоизменения.

2.2. *Modus operandi* Рафаэля

Метод мастерской Рафаэля заключался в том, что мастер создавал саму идею, замысел будущей работы на основе набросков своих учеников, но сам он уже принимал меньшее участие в непосредственно написании работы, которое перепоручалось ассистентам.

Последовательность работы заключалась в нескольких этапах. Первым и весьма важным было подготовительное исследование, в котором принимала участие вся мастерская. Оно заключалось в штудиях античности и натурных штудиях, включая наброски конкретных поз и драпировок. Затем мастер и его главные ассистенты создавали *concetti* – композиционные эскизы, в которых

[325] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 771.
[326] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 536; *Dollmayr H.* Op. cit. P. 232.

фигуры объединялись в блоки с выверенной динамикой. Далее они же готовили *modello*, затем картон. Наконец, учитель и ученики переходили к живописи. Изобретением Рафаэля был еще один этап: «вспомогательные картоны», исполняемые уже после начала работы над живописным произведением[327]. Согласно замечанию К. Бамбак, вполне вероятно, что мастер, используя припорох для переноса рисунка с одного картона на другой, не только приобщался к «традиции повторения замыслов», но и искал в этом приеме способ улучшить и поправить рисунок уже частично написанной живописной работы[328].

Чтобы лучше отдавать себе отчет в том, какое значение имело введение этой системы работы в Риме, необходимо кратко осветить вопрос о том, какие принципы работы были знакомы и использовались Рафаэлем до его приезда в папский город; а затем посмотреть, как Рафаэль вырабатывал свой метод работы с мастерской.

Дж. Шерман писал, что «Рафаэль был первым художником, вовлекавшим своих ассистентов в процесс создания подготовительных рисунков. Ни Леонардо, ни Микеланджело не вовлекали *garzoni* в то, что они считали исключительно своей обязанностью»[329]. На наш взгляд, ситуация была несколько более сложной. Роль *disegno* как подготовительного материала усилилась уже в мастерской Верроккьо. Он поручал ученикам ответственное задание создания рисунков, а сам был больше вовлечен в выполнение живописи, которую считал вершиной всех искусств[330]. Рафаэль был генетически связан с Верроккьо через его ученика Перуджино. Помимо этого, во Флоренции он был дружен с Ридольфо Гирландайо и Бастиано ди Сангалло, с которыми его, кроме прочего, объединяла принадлежность к династиям

---

[327] *Wolk-Simon L.* Raphael Drawings, Pro-Contra // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 207–223.
[328] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 15.
[329] *Shearman J.* Op. cit. 1984. P. 258.
[330] *Гращенков В.Н.* Указ. соч., 1963. С. 37-38.

художников. Через Ридольфо он тоже мог почерпнуть сведения о мастерской учителя его отца[331].

Что касается принципов работы в Тоскане и Умбрии во времена Рафаэля, здесь мы тоже можем найти источники его римских нововведений. Существуют свидетельства о том, что Пинтуриккьо в 1502 г. при создании фресок для кардинала Пикколомини согласился на то, чтобы «самому сделать рисунки и на картоне, и на стене, написать лица, довести работу до ума»[332]. Значит, в иных случаях условия договоров не обязывали художников самостоятельно выполнять работу, и они могли ограничиться только общим эскизом, снабжая своих подопечных образцами для подражания и копирования.

Одним из излюбленных приемов Перуджино для обеспечения «конвейерного производства»[333] работ своей мастерской было повторное использование картонов. Этот метод, активно осуждавшийся уже его современниками, заключался в перекомпоновке одних и тех же фигур в разных композициях, подобной детской игре в бумажные куклы[334]. Сам Рафаэль, вероятно, участвовал в повторном использовании картонов в мастерской Пьетро: Р. фон Гертринген указывает на зеркальное отображение картона для картины Перуджино «Мадонна с Младенцем и святыми» (Париж, Лувр) в его совместной работе с Рафаэлем (?) «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Франкфурт на Майне, Штеделевский художественный институт)[335]. [Илл. 21, 22] Мы также можем добавить, что Рафаэль работал в капелле Сан-Северо в Перудже, где впоследствии использовались элементы Полиптиха св. Петра (1496-1499 гг., Лион, Музей

---

[331] *Flick G.R.* Op. cit.
[332] Цит. по: *O'Malley M.* Op. cit. 2007. P. 681.
[333] *Jones R., Penny N.* Op. cit. P. 4.
[334] Дунина М.В. Указ. соч. 2017.
[335] *Hiller von Gaertringen R.* Op. cit. 2004. P. 351.

изобразительных искусств)[336]. [Илл. 23, 25] Однако здесь он самостоятельно выполнил верхнюю часть фрески, не используя картоны своего мастера. Исключение «постороннего» участия из работы было эффективно для поддержания узнаваемости произведений Перуджино, но привело к его краху. Рафаэль, будучи в это время во Флоренции, стал свидетелем одного из самых потрясающих воображение событий тех лет: «необратимого заката» репутации Перуджино[337]. Это стало для амбициозного юного мастера назидательным уроком. Даже спустя полвека отзвуки катастрофы продолжали встречаться в литературе, у Вазари и у римского биографа Паоло Джовио (1546)[338].

Несмотря на это, есть все основания полагать, что наблюдение за созданием композиций по старым картонам оказало влияние на творчество Рафаэля, в том числе на его работу в Риме[339]. Именно у Перуджино он позаимствовал традиционное использование координатной сетки и припороха для переноса рисунков с картонов на изобразительную поверхность[340]. Видимо, эти приемы позволяли доверить не самым умелым помощникам работу с картонами, содержащими авторский замысел. Впрочем, для картонов римских фресок, в духе времени, помимо припороха всегда использовались графья[341].

Вполне вероятно, что во Флоренции у Рафаэля был доступ в мастерскую Леонардо, о чем свидетельствуют наброски лошадей, навеянные зарисовками

---

[336] Пьетро Перуджино. Полиптих Св. Петра. Дерево, масло. 1496-1499. Лион, Музей изобразительных искусств. Inv. A 134.

[337] *Brown D.A.* Raphael, Leonardo and Perugino: Fame and Fortune in Florence // Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508. S. Hager ed. Washington D.C.: Georgetown University Press, 1992. P. 41.

[338] *Giovio P.* Fragmentum trium dialogorum [1523–27] // Barocchi P. Scritti d'arte del cinquecento. Milano, Napoli: R. Ricciardi, 1971. P. 20.

[339] *Fischel O.* Op. cit.; *Ames-Lewis F.* The Draftsman Raphael. New Haven: Yale University Press, 1986.

[340] *Hiller von Gaertringen R.* Perugino's Formelhaftigkeit und Raphaels Erzählkunst // Städel-Jahrbuch. 1997. Vol. 16. P. 223-30.

[341] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 93.

для «Битвы при Ангиари»[342]. Перуджино был хорошо знаком с ним по мастерской их общего учителя Верроккьо и мог представить Рафаэля. Леонардо, в отличие от учителя, придавал большее значение собственным замыслам и рисункам, а живописное исполнение мог полностью доверить своим ученикам. Он выполнял единолично сотни подготовительных штудий, включая зарисовки различных частей тела. Возможно, именно опыт работы с Верроккьо научил его больше внимания уделять *disegno*. И несомненно, что художникам был хорошо известен подход Леонардо. К слову, Джанпаоло Ломаццо приводил воображаемый диалог Леонардо с Фидием о «Тайной Вечере» в своем трактате «Сны и домыслы» (1560): «Сначала я нарисовал их, хотя потом они и были написаны моими учениками».

Несомненно, урбинец был знаком и с флорентийскими работами Микеланджело. Доказательство тому – точное знание Рафаэлем картонов «Битвы при Кашине», «Мадонны», выполненной в 1506 г. для Брюгге, «Святого Матфея» для Опера дель Дуомо[343]. Не случайно позднее Микеланджело рассерженно отмечал, что Рафаэлю повезло родиться его современником и воспользоваться его идеями, намекая на то, что тот раньше срока увидел процесс работы над Сикстинской капеллой[344]. Однако вопрос о том, использовал ли Рафаэль опыт организации мастерской Микеланджело, нам нужно будет прояснить отдельно.

Интерес Рафаэля к моделям *all'antica* до 1508 г. был связан с образцами, которые курсировали по мастерским Флоренции, особенно работам Поллайоло и Микеланджело, и предполагаемыми поездками в Рим в 1503 и 1506 годах[345]. Натурные штудии позволили ему перейти от восприятия

---

[342] Рафаэль. Голова лошади. Черный мел. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.197. *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 712-713.

[343] *Cooper D.* Raphael's Altarpieces in S. Francesco al Prato, Perugia: Patronage, Setting and Function // The Burlington Magazine. 2001. № 142. P. 556; *Chapman H., Henry T., Plazzotta C.* Raphael: from Urbino to Rome. London: National Gallery Publications, 2004. Fig. 37.

[344] Записано Асканио Кондиви в 1553 г. Цит.по: *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. II, P. 1029.

[345] Теория о предполагаемых визитах в Рим до 1508 г. возникла у Дж. Шермана на основе появления в рисунках античных памятников Рима. См. *Shearman J.* Raphael, Rome and the

человеческого тела как составу отдельных членов к интерпретации всей фигуры в движении с убедительным изображением мускулатуры[346]. Рисунки Рафаэля этого времени попадали в книги образцов мастеров его круга. Примером тому служит *Libretto Veneziano* (Венеция, Галерея Академии, 1500-10), книга, созданная талантливым умбрийцем круга Рафаэля, в которую методом припороха перенесены головы и фигуры с его набросков. К. Бамбак полагает, что симметричное расположение копий на листах книги слишком архаично и для Рима, и для Чинквеченто[347]. Интересно в этом случае наблюдение Сильвии Ферино-Пагден о том, что одна из зарисовок, вероятно, основанная на скульптурной модели младенческой фигуры, встречающейся также у Леонардо, Больтраффио, Бернардино Луини и др., появилась в Риме уже в 1505 г. в работе Чезаре да Сесто в Сант-Онофрио-аль-Джаниколо[348].

До Рима Рафаэль не работал в одиночку; однако, хотя он всегда имел подмастерьев, растиравших краски, он не перепоручал никому творческую работу, связанную с исполнением живописи. Очевидно, свои идеи об организации мастерской он черпал из знакомого ему опыта Верроккьо, Гирландайо, Перуджино, Леонардо, Микеланджело, Поллайоло. Однако на основе их он развивал собственный метод, в чем-то отличающийся от всех перечисленных.

Следует особо отметить, что огромный опыт по созданию и реализации художественных замыслов Рафаэль получил еще и как архитектор Собора

Codex Escurialensis // Master Drawings. 1977. № 15. P. 107–146; *Kwakkelstein M.W.* The Model's Pose: Raphael's Early Use of Antique and Italian Art // Artibus et Historiae. 2002. Vol. 23. № 46. P. 37–60; *Kwakkelstein M.W.* The Development of the Figure Study in the Early Work of Raphael // The Translation of Raphael's Roman style. H. Th. van Veen ed. Leuven: Peeters, 2007. P. 21–33.

[346]*Ferino-Pagden S.* Disegni Umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello. Firenze: L.S. Olschki, 1982. P. 92; *Joannides P.* The Drawings of Raphael: with a Complete Catalogue. Berkeley: University of California Press, 1983. No. 53.

[347] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P.114-116.

[348] *Ferino-Pagden S.* Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni umbri. Milano: Electa, 1984. P. 119; *Carminati M.* Cesare da Sesto. 1477-1523. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1994. P. 154-55.

святого Петра. Пост этот, перешедший к нему в 1514 г. после смерти Браманте, позволил ему оценить роль интеллектуальной деятельности автора *invenzione*. Приобщившись к этому проекту с колоссальным размахом и историей, он должен был чертить планы и управлять внушительной группой людей, при этом, не участвуя в исполнении своих замыслов. Вполне вероятно, что именно благодаря этому опыту он позже предпринимал разнообразные попытки создать похожую организацию работы в живописной мастерской.

Сама практика пересечения работы живописца и архитектора следовала традиции, восходящей еще к Джотто. В таком случае важная работа перепоручалась самому именитому мастеру, вне зависимости от того, занимался ли он до этого данным видом искусства.

Именно от Браманте Рафаэль-архитектор унаследовал принцип, согласного которому помощники главы фабрики святого Петра должны были фиксировать все этапы работы. Например, важнейший чертеж виллы Мадама, вероятно, выполнил Антонио да Сангалло Младший[349].

Должность главного хранителя древностей, «всех мраморов и других камней, которые впредь будут вырыты в Риме и его округе» открыла перед мастером новые возможности. Вероятно, в связи с расширением структуры Собора святого Петра, в августе 1515 г. с папским бреве он получил под свой контроль использование в строительстве античных мраморов[350]. Несмотря на право, данное этой должностью, уничтожение памятников Древнего Рима для изготовления извести совершенно не устраивало Рафаэля, у которого были другие планы относительно статуй. В письме Льву X (1519 г.) он порицает предшественников папы, допускавших разрушение античных памятников, которые он почитал ценнейшей частью города, ради постройки современных зданий. «Сколь много таких пап, которые позволяли разрушать и уродовать

[349] Антонио да Сангалло Младший. План виллы Мадама. Около 1517. Перо, чернила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 314 A. *Shearman J.* Op. cit. 1983. P. 41-57; *Shearman J.* Op. cit. 1984. P. 258-263.
[350] Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С. 163; *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 209.

<...> древние сооружения, прославляющие их основателей! Многие ли не допускали подкапывать фундаменту их только для того, чтобы добыть пуццолану, после чего самые здания рассыпались в прах? Сколько извести было добыто пережиганием из античных статуй и прочих древних украшений!»[351]. В письме папе Рафаэль разобрал вкратце важнейшие древнеримские памятники, отдавая должное как самым старым из них, так и последующим. Аналитический взгляд мастера на античность позволил ему выделить этапы развития архитектуры, скульптуры и живописи древнего Рима. Например, рассуждая об Арке Константина, Рафаэль заметил, что архитектура ее «красива и умела», когда как скульптуры «бессмысленны», «не обладают ни мастерством, ни хорошим рисунком». Изучая живопись, сохранившуюся на стенах терм Диоклетиана, автор письма пришел к выводу, что она «ничего общего не имеет с росписями времен Траяна и Тита».

В пассажах письма Рафаэль проявил себя как настоящий исследователь, археолог. К этому времени он был уже глубоко вовлечен в систематическое исследование античных руин, в том числе росписей Золотого дома Нерона. Он составил свой собственный словарь образцов, основанный на классических памятниках, который использовали все его ученики, ассистенты и соратники.

Помимо этого, за рамками своей *bottega*, мастер нанимал рисовальщиков по всей Италии, даже в Греции, «собирая все то хорошее, что могло пойти на пользу искусству», составляя картотеку античных руин. Расширению диапазона знаний о классической эпохе способствовало плотное сотрудничество с римскими архитекторами, антикварами и писателями. Отвечая пожеланиям Льва X, Рафаэль ежедневно встречался с Фра Джованни Джокондо, исследователем и комментатором Витрувия, перенимая у него премудрости архитектурной науки[352]. Позднее в доме Рафаэля гостил Марко

---

[351] Мастера искусства об искусстве. Т. 2. С.157-165. Три версии письма Льву X с библиографией см. *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 500-545. Недавний подробный анализ текста письма см. *Teodoro F.P. di.* Op. cit.

[352] *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 118.

Фабио Кальво, – влиятельный ученый и антиквар, которому был поручен перевод Витрувия на итальянский язык; наряду с Андреа Фульвио он помогал Рафаэлю в составлении плана древнего Рима.

Открытие Золотого Дома, без сомнения, оказало важную роль в развитии живописи эпохи Возрождения. Античность, появлявшаяся из-под земли на глазах художников, должна была казаться им невероятно современной, новой, заслуживающей внимания.

Археологические штудии мастерской не ограничивались изучением живописи. Вновь открытые скульптуры и рельефы также становились объектом пристального внимания. Отличным источником, обладающим особенной композиционной ясностью, были саркофаги. Выставленные в коллекциях различных собирателей, скульптуры, найденные на раскопках, привлекали внимание школы[353].

Подход мастера к зарисовке античных памятников в корне отличался от того, который был принят в XV столетии. Ранее художников чаще интересовали отдельные фигуры, которые можно было бы позаимствовать в свой творческий арсенал. Они запечатлевались не только в отрыве от композиционного контекста, но и неточно по пропорциям; часто с домысливанием несохранившихся частей[354].

При сравнении рисунков Рафаэля и его предшественников становится очевидно, насколько творческим был его подход к античности. Например, статуя Клеопатры из Бельведера на рисунке Амико Аспертини (около 1496 г.) отображена достаточно точно[355]. Формы скульптуры четко очерчены. [Илл. 26] На рисунке Рафаэля (около 1509 г.) фигура Клеопатры только намечена,

---

[353] *Christian K.W.* Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, ca. 1350-1527. New Haven: Yale University Press, 2010; *Karmon D.* The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome. Oxford: Oxford University Press, 2011.

[354] *Aymonino A.* Nature Perfected: The Theory and Practice of Drawing after the Antique // Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal. London: Sir John Soane's Museum, 2015. P. 15–78.

[355] Амико Аспертини. Статуя Клеопатры. Около 1496. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1905,1110.1-2.

мастера интересует выразительная деталь драпировок ее одежды[356]. Сама поза свободно изменена для того, чтобы быть использованной в живописи в качестве одной из фигур фрески Парнас. [Илл. 27] Рисунок выполнен ос свойственной Рафаэлю быстротой штриха, *prestezza*. Несмотря на то, что в своей живописи Рафаэль воспользовался только той частью скульптуры, которая касается драпировки, нельзя не отметить, насколько точнее и яснее, чем у него предшественника, запечатлена эта деталь.

Типичным для Рафаэля являлся также метод копирования древних образцов в их фрагментарном состоянии. Так, рисунок из Королевской библиотеки в Турине воспроизводит отсутствующую кисть руки статуи Сабины[357]. [Илл. 28]

Точность пропорций и археологический подход в изображении скульптур помогали Рафаэлю выполнять свои обязанности надзирателя антиков. Судя по рисунку, на котором запечатлена одна из статуй лошадей на Квиринале (Вашингтон, Национальная галерея), мастер имел возможность изучать скульптуру с некоего специально построенного высокого помоста[358]. [Илл. 29] Иначе никак нельзя объяснить, почему фигура лошади, находящаяся на возвышении, оказалась на уровне глаз художника. Стремясь к документальной четкости, Рафаэль даже отобразил на рисунке места стыковки частей скульптуры. Для подобных набросков он, как правило, пользовался сангиной, позволявшей яснее запечатлевать детали. Кроме того – и это действительно уникальный момент – Рафаэль попросил кого-то из учеников дополнить рисунок точными обмерами скульптуры – чего ранее не делалось никогда.

---

[356] Рафаэль. Фигура в позе спящей Клеопатры. Около 1509. Перо, коричневые чернила. Альбертина, Вена. Inv. 219.

[357] Рафаэль. Статуя Сабины. Около 1515. Перо, коричневые чернила. Королевская библиотека, Турин. Inv. 15742.
Harprath R. Il disegno di Raffaello con “Amore e Psiche” e la statua della Sabina nella Biblioteca Reale di Torino // Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Torino: Umberto Alllemandi, 1991. P. 66.

[358] Рафаэль. Лошадь из скульптурной группы Укротителей лошадей на Квиринале. Около 1513. Сангина, перо, коричневые чернила. Национальная галерея, Вашингтон. Inv. 1993.51.3.a.

Таким образом, художественный набросок стал еще и чем-то вроде научного чертежа.

Изучение принципов ведения архитектурных работ и сохранения античных памятников Рафаэль широко применял в своей мастерской. Зарисовка античных памятников становилась для учеников способом приобщения к ним, элементом, находящимся между древней скульптурой и живописной интерпретацией.

Выполняя теперь больше монументальных работ, чем до приезда в Рим, Рафаэль активно вовлекал мастерскую в исполнение своих замыслов, разделив ассистентов на несколько бригад по специальностям. Более того, даже подготовительную работу он часто доверял помощникам, и под его руководством они проходили путь от задумки к исполнению, добиваясь ясных графических выражений его мысли, пока, цитируя В.Н. Гращенкова, «беглые наброски постепенно сменяются более полными эскизами, а общекомпозиционные искания чередуются с натурными штудиями отдельных групп и фигур»[359].

Этот метод позволял Рафаэлю не только вести эффективную работу, имея возможность перепоручить практически все возможные виды деятельности ассистентам, но и обучать своих учеников различным граням своего мастерства. Однако подход оставался гибким, и что именно доверить ученикам, мастер отдельно решал в каждом конкретном случае. Уверенность в собственных силах и гибкость ученикам придавали педагогические методы Рафаэля, основанных на принципах стиля *all'antica,* подкрепленных вдумчивым изучением обнаженной модели.

Вполне естественно, что, создавая в 1515-1516 гг. картоны шпалер для Сикстинской капеллы (Музей Виктории и Альберта, Лондон), мастер ограничил свое участие исключительно этапом подготовительной работы.

[359] *Гращенков В.Н.* Указ. соч. 1971. С. 120.

Причем, по наблюдению Дж. Шермана, несмотря на то что в работах из музея Виктории и Альберта прослеживается несколько творческих почерков, именно Рафаэль ответственен за важнейшие и наиболее существенные участки многих картонов[360]. Благодаря этому работы обладают большой цельностью и свободой в передаче объемов. Результаты технико-технологического анализа показали, что в некоторых участках картона «Чудесный улов» краска была положена прямо на картон, без какого-либо предварительного рисунка[361]. [Илл. 30] Предшествующая созданию картонов подготовительная работа с рисунками и *modelli* велась, как ни странно, различными путями. Например, *modello* для «Призвания апостола Петра» (Кабинет рисунков, Лувр, Париж) тщательно продумывал сам Рафаэль: рисунок черным мелом сильно отличается от присутствующего здесь же карандашного[362]. [Илл. 31] Существует его версия (Королевская коллекция, Виндзор), на которой отсутствует фигура Христа: вероятно, это был способ уточнить композиционный рисунок. [Илл. 32, 33] Однако же задумывая картон «Проповедь Павла в Афинах», мастер ограничился только предварительным наброском сангиной (Галерея Уффици, Флоренция), проработав отдельные фигуры, тогда как создание *modello* с перспективными построениями в данном случае было задачей ассистента[363]. [Илл. 34, 35] Размышляя с карандашом в руке, Рафаэль одновременно экспериментировал и с методом руководства мастерской. Параллельно, судя по всему, ученикам было дано задание

---

[360] *Shearman J., White J.* Op. cit. P. 193–221*; Shearman J.* Op. cit. 1972. P. 115.

[361] Рафаэль. Чудесный улов. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912944. The Princeton Raphael Symposium: Science in the Service of Art History. M. Hall, J. Shearman ed. Princeton: Princeton University Press, 1990. P. 116. Цит. по: *Talvacchia B.* Op. cit. Подготовительные рисунки к картону см. *Debendetti A.* Op. cit. P. 34–35.

[362] Рафаэль. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Кабинет рисунков, Лувр, Париж. INV. 3863.

[363] Рафаэль. Эскиз Проповеди апостола Павла в Афинах. Сангина поверх штифта. 1514-1515. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 540 E r; Рафаэль. Проповедь апостола Павла в Афинах. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912950. *Shearman J.* Op. cit. 1983. P. 41-57.

копировать рисунки. Например, в Уффици хранится копия *modello* «Призвания апостола Петра»[364]. [Илл. 36] Копирование в данном случае было не только педагогическим приемом, но и способом фиксировать этапы создания работы. В этом можно усмотреть предвестие бюрократических проявлений Рафаэля, позднее перепоручившего Джулио Романо и Джанфранческо Пенни создавать эскизы своих рисунков для гравюр Маркантонио Раймонди и его соратников. Что же касается самих картонов, колоссальное значение заказа, подразумевавшего будущее соседство с фресками Сикстинской капеллы, решительно исключало возможность оставить их помощникам или, тем более, предоставить ткацкой мастерской возможность выбирать композиционный рисунок или колорит. Поэтому мастер тщательно следил за выбором цветов, в данном случае более интенсивных, и деталировкой, в данном случае оказавшейся значительно большей, чем это обычно было принято для эскизов шпалер[365].

19 апреля 1516 г. кардинал-гуманист Пьетро Бембо прервал письмо к своему другу и собрату, ближайшему советнику Льва X кардиналу Бернардо Биббиена, чтобы сообщить, что заходивший к нему Рафаэль просил прислать оставшиеся «истории» для декорации Стуфетты (ванной комнаты кардинала в его апартаментах в Ватикане). [Илл. 37] Мастер заверял, что он сможет закончить живопись, только когда просьба будет выполнена, а именно: он *предоставит рисунки* художникам в течение ближайшей недели (*quele che gli mandaste saranno fornita di dipignere questa settimana*)[366]. Из этого мы можем заключить, что, и данном случае, он собирался доверить росписи своим помощникам. Это тем более необычно, что именно здесь в апреле-мае 1516 г. впервые в Риме Высокого Возрождения были использованы эффектные

[364] Рафаэль, мастерская. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1216 E.
[365] *Shearman J.* Op. cit. 1972. P. 63.
[366] *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 24.

гротески, только что увиденные Рафаэлем и Джованни да Удине в Золотом доме Нерона[367].

Последнему и были поручены орнаменты, в то время как вставки со сценами из Овидия выполнил Джулио Романо[368]. Некоторые исследователи склоняются к тому, что композиции Романо тоже подготовил сам, однако это расходится с текстом письма Бембо[369]. То же касается Лоджетты кардинала, Вазари писал, что Рафаэль делал для нее только наброски; и один из них – «Давид и Голиаф» (Альбертина, Вена) дошел до наших дней[370]. [Илл. 38, 39] Т. Хенри и П. Джоаннайдс предположили, что здесь Рафаэль создавал наброски главных фигур, которые Джанфранческо Пенни собирал в *modello* (Лувр, Париж)[371]. [Илл. 40] Таким образом, здесь мастер также уклонился от живописной работы. Размышления порождает тот факт, что композиции, созданные для Стуфетты, использовались неоднократно: они оказались повторены в уменьшенном виде в Палатинских фресках[372] (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Не является ли это свидетельством того, что Рафаэль совсем не так далеко ушел от конвейерного, осужденного флорентинцами метода Перуджино – пусть здесь и не использовался один и тот же картон? Возможно, разгадка кроется в том, что сами заказчики в Риме желали видеть у себя полюбившиеся композиции, не поспевая за художественными вкусами Флоренции, жаждавшей *invenzione*? Одно ясно определенно: если Рафаэль не

---

[367] Впервые гроттески предположительно были использованы в 1479 году в творчестве Пинтуриккьо во время работы над капеллой делла Ровере церкви Санта-Мария-дель-Пополо. Эту дату недавно предложила в своем исследовании К. Ла Мальфа. Позднее форма гротесков изменилась от отдельных и бессодержательных элементов к сюжетным композициям, иногда занимавшим всю изобразительную поверхность. См. *La Malfa C.* Pintoricchio a Roma: La seduzione dell'antico. Milano: Silvana Editoriale, 2009.

[368] Ibid. P. 240-45.

[369] *Knab E., Mitsch E., Oberhuber K.* Raphael die Zeichnungen. Stuttgart: Urachhaus, 1983. P. 529–530.

[370] Рафаэль. Давид и Голиаф. 1516-1518. Черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 178.

[371] Джанфранческо Пенни. Переход через Красное море. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. INV. 3850. *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 532; *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 41–43.

[372] *Краснова Н.Б.* Палатинские фрески школы Рафаэля в Эрмитаже. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961.

исполнял оригинальные фрески, тем более он не собирался лично участвовать в повторах. Из документа, опубликованного К.Л. Фроммелем, ясно, что за Палатинские росписи по картонам Рафаэля отвечал Перуцци. С. Ферино-Пагден развила эту мысль, установив, что росписи выполняли ученики Перуцци в 1516-1518 г.[373]

По завершению работ над Станца дель Инчендио в 1517 г. совершенно очевидны стали негативные результаты перепоручения всей работы целиком – и подготовительной, и исполнения – ученикам. Здесь, в силу вынуждающих обстоятельств, Рафаэль писал только часть фрески, давшей имя помещению[374]. Это привело к проявлению фресок различного качества в рамках одного ансамбля. Создавая этот цикл, Рафаэль все больше полагался на своих ближайших помощников – Джулио и Джанфранческо, и при этом использовал их силы для разных целей и разных фресок. [Илл. 41] Ф. Манчинелли подсчитал, что в создании «Коронации Карла Великого» кроме Рафаэля участвовали пять разных живописцев, одним из которых – неудачно скомпоновавший фигуры с различных рисунков учителя, был юный Джулио Романо[375]. Относительно «Пожара в Борго» принято полагать, что все рисунки и большая часть фрески принадлежат Рафаэлю. Любопытно, что Дж. Шерман, описывая данную работу, утверждает очень категорично, что «если Рафаэль сам является автором живописи, он никогда не делегирует *invenzione* кому-либо еще»[376]. Однако же этот постулат не так давно был развенчан исследованием П. Джоаннайдса[377]. В его реконструкции вида «Пожара в Борго» по замыслам Рафаэля отсутствует женщина с распростертыми руками

---

[373] *Frommel Ch. L.* Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien: A. Schroll, 1967-1968. P. 97; *Ferino-Pagden S.* Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 65–96.

[374] *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 41–43.

[375] *Mancinelli F.* Raphael's Coronation of Charlemagne and its Cleaning. // The Burlington Magazine. 1984. № 126. P. 404–410.

[376] *Shearman J.* Op. cit. 1983. P. 41–57.

[377] Реконструкцию по просьбе П. Джоаннайдса выполнила Ф. Пенц. См. *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000. P. 35–46.

на коленях, повернутая спиной к зрителю, которую Джулио, предпочитавший динамику и драматичность более гармоничным формам учителя, поместил в центре фрески[378]. [Илл. 42, 43] Если в написании первых двух фресок Рафаэль участвовал, то для «Клятвы папы Льва III» он, видимо, только подготовил наброски. Впрочем, даже единственный сохранившийся набросок предположительно принадлежит Джанфранческо Пенни. (Музей Хорна, Флоренция)[379]. [Илл. 44, 45] В целом фреска изобилует слабыми отсылками к более ранним работам Рафаэля. «Битва при Остии», видимо, выполненная другим мастером, тоже представляет серьезное композиционное нарушение замысла Рафаэля. Судя по рисунку, который он отправил Дюреру (Альбертина, Вена) фигуры на фреске были значительно смещены, из-за чего правая из них не поместилась, а добавленная с противоположной стороны композиции фигура, по выражению П. Джоаннайдса, «пробивает дыру в своей же лодке»[380]. [Илл. 46, 47] Следование замыслу Рафаэля сильно улучшило бы результат.

Нет сомнений, мастер и сам прекрасно понимал, насколько его концепции ценнее воплощения учениками, и именно поэтому отправил Дюреру рисунок, а герцогу Феррары Альфонсо д'Эсте в 1518 г. подарил картон «Святого Михаила», заказанного французским королем. Альфонсо дал обещание «не расцвечивать» картон (*non lo faremo colorire*) – что, в данном случае, может означать отказ видоизменять картон, а не переносить рисунок на живописную поверхность[381]. Позже Альфонсо и сам предложил Рафаэлю купить другой его картон[382]. Покупка картонов Рафаэля – подтверждение возросшей ценности

---

[378] Рафаэль изобразил женщину в другой позе на эскизе: Рафаэль. Стоящая на коленях женщина с поднятыми руками. Сангина. Лувр, Париж. INV. 4008.

[379] Джанфранческо Пенни. Клятва папы Льва III. Около 1516-1517. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Музей Хорна, Флоренция. *Gere J.A., Pouncey Ph.* Op. cit., 1962.

[380] Рафаэль. Двое обнаженных мужчин. Сангина, серебряный штифт. 1515. Альбертина, Вена. Inv. 17575. *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 41–43.

[381] *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 373–374.

[382] Ibid. V. I. P. 385.

для современников подготовительных этапов работы, ранее либо уничтожавшихся, либо игнорировавшихся. Это свидетельствует и о том, насколько важным для заказчиков в XVI в. становится обладание произведением прославленного мастера, причем большей ценой обладает именно произведение, несущее отпечаток творческой индивидуальности и замысла гения[383]. И довольно очевидно, принцип работы мастерской Рафаэля шел вразрез с этим новым пристрастием.

Кажется, неудачный опыт Станцы дель Инчендио был очевиден для Рафаэля так же, как он очевиден для нас, поскольку после 1517 г. он не перепоручал работу целиком мастерской, но остановился на методе, который использовал для шпалер: так или иначе участвовал в каждом этапе подготовки произведения. После периода постепенного отказа от собственноручного создания фресок (1514-1517 гг.) он, как может показаться, постарался привести в порядок работу своей мастерской.

Трудно поверить Вазари в том, что «не имея возможности отказываться» от работы на римскую знать или «прекратить заказанные росписи папских покоев и зал», Рафаэль, находясь в затруднении, вынужден был маневрировать и перепоручать работу мастерской[384]. Нам кажется, что Рафаэль, с присущей ему легкостью, умел с этой ситуацией справиться и превратить трудности в повод

---

[383] «То, что было ясно для Альберти еще в двадцатые годы XV века, становится общим достоянием только к концу кватроченто. Именно тогда основная масса заказчиков дифференцировала замысел и его воплощение, окончательно осознав, что мастерство художника – это работа не только рук, но и ума. Конечно, в той или иной форме заказчики понимали это и раньше, но лишь с конца XV столетия в контрактах начинают, как ныне принято говорить, финансировать отдельной строкой за *invenzione* и *ingegno*, то есть за изобретательность, художественный замысел, интеллектуальные способности и талант <…> работа руками перестала быть главным критерием оценки. Неудивительно, что формулировка “*tutto di suo mano*” довольно быстро исчезает из контрактов следующего столетия. <…> Рафаэль мог с согласия заказчиков завышать гонорары, отдавая при этом исполнение своих поздних фресок в руки учеников» *Головин В.П.* “Tutto di suo mano”. Оценка мастерства в контрактах художников XV века // Вопросы искусствознания. 1993. № 2-3. С. 172–178.

[384] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 528.

для применения новой методики работы. Лоджия в Ватикане, расписанная в 1518-19 гг. для Льва X, стала причиной включения в мастерскую целых групп ассистентов[385]. Принимая во внимание неизбежность передачи большого объема подготовительной и исполнительской работы по декорации помощникам, Рафаэль задумал проект, ориентированный на их особые таланты, и создал систему из «руководителей подразделений»[386], чтобы общими усилиями выполнять работы, обычно остававшиеся исключительно за мастером. Сочтя многозадачность обязательной для такого рода работы, он сознательно разделил сферы деятельности: фрески и лепную декорацию. [Илл. 48] Нарративная живопись оказалась в ведении Джулио Романо, мастерски овладевшего изображением человеческого тела, тогда как рельефами занялся Джованни да Удине, совершенствовавший свое мастерство в лепном декоре *all'antica.* Каждый из «заместителей» координировал свою собственную группу ассистентов, помогая выполнять работу, построенную на синтезе искусств. Задачей Рафаэля в этом случае становилось замаскировать несовпадения между техниками так, чтобы стилистическое разнообразие не мешало цельному восприятию Лоджии[387].

Этот заказ стал отправной точкой в карьере множества молодых художников, которым улыбнулась удача попасть в резко расширившуюся мастерскую. Среди них в команде Джованни да Удине отказался Перино дель Вага, параллельно, как сказано у Вазари, зарисовывавший в учебных целях Сикстинские фрески Микеланджело, «следуя приемам и манере Рафаэля из Урбино»[388]. Это замечание важно для нас, ведь и сам Рафаэль не только из-за глубокого понимания античного искусства, но и благодаря постоянному изучению работ своих великих современников постоянно обновлял свой стиль. Вполне вероятно, по нашему мнению, что очень многие из его

---

[385] *Dacos N.* Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt. Stuttgart: Belser, 2008.
[386] *Talvacchia B.* Op. cit.
[387] *Hall M.* Op. cit. 1999. P. 49–50.
[388] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 771.

новоприбывших ассистентов проходили через опыт копирования работ Микеланджело. Практика «синтетической» или «критической» имитации, введенная Рафаэлем, стала образцом творческого метода учеников[389].

Едва попав в мастерскую в качестве ассистента, Перино дель Вага уже получил собственные ответственные задания. Известен, по крайней мере, один рисунок Перино для Лоджии: подготовительная штудия, изображающая небольшую группу в пилястре (Национальная галерея Шотландии, Эдинбург)[390]. Н. Дако привела в пример, что Перино самостоятельно трансформировал наброски Рафаэля в композиционный эскиз, «Триумф Давида» (Венгерский национальный музей, Будапешт)[391]. [Илл. 49] Помимо Перино дель Вага, важными новыми ассистентами, судя по всему, были Пеллегрино да Модена и Томмазо Винчидор[392].

Лоджия Льва X стала пространством для апробации нового и весьма эффективного подхода к руководству мастерской, когда навыки, интересы и таланты участников оказывались под бережным надзором нескольких ответственных художников. Именно здесь, среди лепного декора, впервые появляется жанровая композиция, изображающая мастерскую художника в процессе работы над фреской. [Илл. 50] Причем каждая из лепных фигурок занята своим родом деятельности: рисунком за столом, палитрой с красками, переведением рисунка с картона на стену. Именно здесь, добившись

---

[389] *Williams R.* Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
Дополнительным подтверждением внимания Перино к творчеству Микеланджело и его круга может служить тот факт, что он использовал написанные Себастьяно дель Пьомбо фигуры святых из капеллы Боргерини церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио (1516-1524) в качестве прообраза для своих пророков в капелле Пуччи церкви Санта-Тринита-деи-Монти (1524-1527). См. *Davidson B.F.* Early Drawings by Perino del Vaga. Part II // Master Drawings. Vol. 1. № 4. 1963. P. 19–26.

[390] *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 41–43.

[391] Перино дель Вага. Триумф Давида. Около 1516-1519. Перо, кисть коричневыми чернилами. Венгерский национальный музей, Будапешт. Inv. 2194. *Dacos N.* Op. cit. 2005. P. 207–222.

[392] В письме 1521 г. Томмазо говорил о Джулио Романо и Джанфранческо Пенни как о своих друзьях и о Рафаэле как о «своем мастере» (*mio maestro*). См. *Shearman J.* Op. cit. 2003. P. 279–80, 700–1.

замечательно логичного и функционального устройства мастерской, авторы отразили свою гордость принадлежностью к мастерской Рафаэля.

Известна теория о том, что, выполнив эскизы либо *modelli* для своих поздних фресковых циклов, Рафаэль оставлял пространство, в котором получил заказ, чтобы переместиться к новому. Однако анекдот, приведенный Вазари о росписях свода «Лоджии Психеи» на вилле сиенского банкира Агостино Киджи (будущая вилла Фарнезина, 1517-18) это опровергает. «…Был Рафаэль человеком очень влюбчивым и падким до женщин <…> Недаром, когда Агостино Киджи, его дорогой друг, заказал ему роспись передней лоджии в своем дворце, Рафаэль, влюбленный в одну из своих женщин, не был в состоянии работать с должным усердием. И доведенный до отчаяния Агостино через посредство других, собственными усилиями и всякими другими способами с большим трудом добился того, чтобы женщина эта постоянно находилась при Рафаэле, там, где он работал, и только благодаря этому работа была доведена до конца»[393]. Вполне очевидно, что, даже перепоручив очень значительную часть работы ученикам, Рафаэль оставался вблизи фресок, постоянно присматривая за своей командой. Кроме того, здесь, что, как мы видим, было редкостью, он «сделал все картоны, и многие фигуры собственноручно написал фреской в цвете»[394]. Он же, по мнению Дж. Шермана, активно занимался подготовительными рисунками, изменяя и прорабатывая детали и в рамках каждого рисунка решая множество задач, уточняя детали, позы, передачу света[395]. [Илл. 51, 52] Благодаря такому тщательному присмотру за учениками Рафаэль смог, наконец, вполне ответственно поручить часть живописи ассистентам.

---

[393] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 530.

[394] Впрочем, для Вазари в тех частях росписи, которые были доверены другим, «отсутствуют та прелесть и та нежность, которые всегда были свойственны» Рафаэлю. *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 530.

[395] *Shearman J*. Op. cit. 1983. P. 41–57. Рафаэль. Венера и Психея. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. INV. 3875.

Доподлинно неизвестно, в какой степени последний декоративный цикл, запланированный Рафаэлем – Зал Константина в Ватиканском дворце (заказ 1517 г.) – был рассчитан на личное присутствие мастера, однако участки, основанные на его композициях, отличаются высоким уровнем исполнения. Предпринятая в 2015-2019 гг. реставрация позволила предположить, что Рафаэль даже лично участвовал в написании нескольких фигур фрески[396].

Кажется целесообразным кратко затронуть тему станковой живописи как работы, выполняемой мастерской. Здесь, в отличие от фресок, мастер мог править не только подготовительные эскизы, но и сам результат. Именно поэтому изучение станковых работ, выполнявшихся мастером совместно с учениками, позволяет лучше понять настоящие цели Рафаэля относительно стиля своих ассистентов. Хотел ли он в самом деле добиться от них ученически точного воспроизведения своей манеры, или же поощрял их собственную манеру? И с какой целью создавались копии досок – чтобы «зазубрить» стиль учителя или же в силу специфики заказа?

Ф. Хартт писал в своей монографии о Джулио Романо, что тот был способен угадать идеи своего учителя практически сразу после их зарождения и скрупулезно штудировал натуру, подготавливая компоновку фигур, впоследствии значительно перерабатывавшихся Рафаэлем[397]. Однако же в уже рассмотренных ранее фресковых циклах ученикам порой предоставлялась свобода самовыражения. Точно так же и в станковой живописи даже вариации на тему работ Рафаэля получались у Джулио принципиально иными по стилистике – с динамичным, нервным характером. Можно вспомнить «Мадонну Веллингтона»[398], отсылающую к «Мадонне делла Седия»[399],

---

[396] *Cornini G.* The Master and the Workshop. The Frescoes in the Sala di Costantino in the Light of the Recent Restoration // Raphael 1520-1483. Milano: Skira editore S.p.A., 2020. P. 269–282.
[397] *Hartt F.A.* Giulio Romano. New Haven: Yale University Press, 1958.
[398] Джулио Романо. Мадонна Веллингтона.1516-1518. Дерево, масло. Музей Веллингтона, Лондон, Inv. WM.1618-1948.
[399] Рафаэль. Мадонна делла Седия. 1513-1514. Холст, масло (перевод с дерева). Палаццо Питти, Флоренция Inv. LXVI:K.C.77.

«Мадонну Новар»[400] – вариацию «Мадонны с розой»[401], «Мадонну с кошкой»[402] - подражание «Мадонне с младенцем, Иоанном Крестителем и святой Анной»[403]. [Илл. 53, 54, 55, 56, 57, 58] Маловероятно, что все эти произведения были выполнены после смерти Рафаэля или без его ведома. Что заставляет признать тот факт, что Рафаэль понимал и одобрял то, что его ученик обладает стилем, не похожим на стиль учителя. Цитируя П. Джоаннайдса, этот «импульсивный, нетерпеливый, пытливый ум Рафаэль держал на длинном поводке отеческой терпимости»[404].

В целом уже начиная с XV в. образ Мадонны с младенцем становится излюбленным сюжетом художников и предметом копирования и реплик. Частные моленные образы, повсеместно создаваемые на серийной основе, породили специальный термин *madonniere* – специалист по изображению Мадонны[405]. К. Бамбак доказывает, что не только умбрийские художники конца XV в., но и Леонардо, Лоренцо ди Креди, Рафаэль и Джулио Романо активно использовали припорох с одних и тех же картонов для повторения композиций своих Мадонн[406]. В случае с Рафаэлем, зачастую картоны передавались неким соавторам, например, Тимотео Вити. Доменико Альфани, представитель Рафаэля в Перудже, получал его *invenzioni* в качестве вознаграждения за труды: в его «Мадонне на троне со святыми»[407] в

---

[400] Джулио Романо. Мадонна Новар. 1518–1520. Дерево, масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. Inv. NG 2398.
[401] Рафаэль. Мадонна с розой. 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Прадо, Мадрид. Inv. P000302.
[402] Джулио Романо. Мадонна с кошкой. 1521-1523. Дерево, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q140.
[403] Рафаэль. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святой Анной. 1518–1520. Дерево, масло. Прадо, Мадрид. Inv. P000301.
[404] *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000. P. 35-45.
[405] О популярности образа Мадонны как предмета тиражирования в европейской станковой живописи см. *Brink P. van den.* Op. cit.
[406] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P.102.
[407] Доменико Альфани. Мадонна на троне со святыми. 1518. Дерево, масло. Перуджа, Национальная галерея. Inv. 364.

уменьшенном размере повторяется композиция «Мадонны Макинтош»[408]. [Илл. 60, 61] Примечательно, что картон самой «Мадонны Макинтош», хранящийся в Британском музее, проколот и содержит следы от процарапывания стилусом[409]. [Илл. 59] Этот факт изначально трактовался К. Бамбак как признак работы над композицией, но тот момент, что на картон-дублер не был перенесен рисунок фона, заставил ее изменить версию в пользу повторного использования картона мастерской[410].

Другим жанром, в рамках которого мастерская создавала копии, несмотря на порицание повторения композиций в итальянской художественной среде начала XVI в., были портреты. Один из примеров копий портретов Рафаэля мастерской – два «Портрета кардинала Томмазо Ингирами» (Палаццо Питти, Флоренция; Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон)[411]. [Илл. 62, 63] Роль личности оказалась сильнее вкусов эпохи, и Рафаэль в очередной раз пошел навстречу пожеланиям своих заказчиков. Эта уступчивость сыграла с ним злую шутку: Рафаэль сам же навлек на себя критику своим подходом, зачастую подразумевавшим прекращение работы мастера над произведением после создания концепции. Особое негодование это вызывало у его соперников за папские заказы – Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо, речь о которых пойдет в следующей главе нашего исследования. Однако и дружелюбно настроенные по отношению к Рафаэлю источники дают понять, насколько важно было авторство мастера. Пьетро Бембо в апреле 1516 г. в письме кардиналу Биббиене писал, что портреты Бальдассаре Кастильоне и

---

[408] Рафаэль. Мадонна Макинтош. 1509. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная галерея, Лондон. Inv. NG2069. *Ferino-Pagden S.* The Early Raphael and His Umbrian Contemporaries // Raphael before Rome. Studies in the History of Art. J. Beck ed. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1986. P. 93–107.

[409] Рафаэль. Мадонна с младенцем. Черный мел, штрихи белого мела. Британский музей, Лондон. Inv. 1894,0721.1.

[410] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 102–106.

[411] Рафаэль. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. 1510-1511. Дерево, масло. Палаццо Питти, Флоренция. 1912, no. 171; Рафаэль. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. Дерево, масло. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон. Inv. P16e4. *Jones R., Penny N.* Op. cit. P. 159.

Джулиано Медичи, возможно, принадлежат ученикам (*d'uno de garzoni di Raphaello)*[412]. Сам Рафаэль, осознавая значение *invenzione*, в марте 1519 г. извинялся, что не отправил Альфонсо д'Эсте картон портрета Джованны Арагонской, поскольку его выполнил ученик, сам же он занимался именно портретом[413]. Согласно Вазари, Рафаэль писал лицо Джованны, в то время как Джулио Романо находился в Неаполе, чтобы уточнить черты модели на подготовительном картоне. В настоящее время авторство портрета отдается именно Джулио[414]. [Илл. 64]

Т. Хенри и П. Джоаннайдс отметили, что именно благодаря осознанию роли собственного участия в станковых работах Рафаэль внес больший вклад в написание «Преображения» (1516-1520). В то время как *modello* к этой работе выполнили Джулио Романо и Джанфранческо Пенни, саму картину, как показали исследования 1972-1976 гг., главным образом написал Рафаэль[415]. [Илл. 65, 66, 67]

На основе рассмотренных свидетельств можно утверждать, что *modus operandi* Рафаэля заключался в том, что даже когда монументальным или станковым произведением плотно занимались ассистенты, мастер контролировал подготовительную работу, зачастую участвуя в создании картонов, занимался частично живописью, и находился, время от времени, на месте выполнения каждой из работ.

***

[412] *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 240–41.
[413]Джулио Романо (?) Портрет Джованны Арагонской. Около 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр-Ланс, Ланс. Inv. 612. Ibid. V. I. P. 438.
[414] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 747. Об авторстве Джулио Романо см. *Joannides P*. Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000.
[415] Джулио Романо. Преображение. Около 1516. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Альбертина, Вена. Inv. 193; Джанфранческо Пенни. Преображение. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3954; Рафаэль. Преображение. 1516-1520. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. LXVI:K.G.16. *Cranston J.* Tropes of Revelation in Raphael's Transfiguration // Renaissance Quarterly. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. V. 56, № 1. P. 1–25.

Принципиально новым подходом, на котором мы хотим заострить особое внимание, было введение в мастерской специализаций, распределенных между учениками по жанровому принципу. Отдельно использовались таланты ассистентов, имевших навыки изображения фигур, пейзажей, натюрмортов и гротесков, различных фактур; дополнительно привлекались силы мастеров, умевших расписывать фасады и работать с лепниной. Каждый из них имел в своем подчинении ряд помощников. Параллельно заключались союзы с граверами, мозаичистами, скульпторами, ткацкими мастерскими. Главной целью мастера становилось объединение общих усилий для того, чтобы нащупать точку соприкосновения и сохранить цельность работы. Но нельзя забывать о том, что Рафаэль не возражал против проявления способностей творческих индивидуальностей в своей мастерской.

В самом факте внимания Рафаэля к творческим склонностям каждого из учеников мы склонны усматривать параллель с концепцией гуманистического воспитания, связанной, в частности, с идеями Витторино да Фельтре. Рафаэль мог быть хорошо знакомым с педагогикой Витторино да Фельтре, точно так же активно занимавшегося развитием талантов учеников в тех сферах, к которым они питали особые склонности. Во всяком случае, между мантуанской школой и Урбино прослеживается очевидная связь, поскольку урбинский правитель был учеником Витторино, и именно для его библиотеки был создан известный портрет гуманиста. [Илл. 3] Но даже не настаивая на непременном знакомстве Рафаэля конкретно с теорией Витторино, мы можем говорить о том, что идеи гуманизма в целом были хорошо знакомы главе мастерской. Придворная культура Урбино и Рима, безусловно, должна была оказать весьма существенное влияние на представления Рафаэля о том, каким должен быть идеальный наставник. Никто из художников до Санти не проявлял столько интереса к развитию талантов каждого своего подопечного в отдельном, присущем только ему ключе.

Ярчайшим «специалистом» в мастерской был Джулио Романо. Подтверждением его особого положения, помимо слов Вазари, служит автопортрет Рафаэля из Лувра, на котором, по всей видимости, изображен момент изучения мастером и учеником работы последнего[416]. [Илл. 68] Свое привилегированное положение Джулио получил, в том числе, как специалист по изображению обнаженной модели, передаче атмосферы, а также различных фактур материалов. Именно Джулио выполнил большую часть фигур фресок Лоджии на вилле Фарнезина[417]. Особый талант Романо имел к изображению металлических предметов. Ему поручалось изображение бронзовых рельефов и медных сосудов во фресках Станц[418]. Известно, что он был введен в заблуждение копией картины своего учителя, «Портрета папы Льва X с двумя кардиналами», выполненной Андреа дель Сарто для мантуанского герцога Федерико II Гонзага (сейчас в музее Каподимонте в Неаполе)[419]. [Илл. 69, 70] В качестве доказательства подлинности портрета Джулио Романо утверждал, что «узнает все мазки, положенные им самим», вероятно, подразумевая свое участие в написании натюрморта с металлическими предметами[420]. Эмалевые блики поверхности выделяют его работу в ручке кресла в виде головы льва на портрете Джованны Арагонской, а также ручке кресла «Мадонны Веллингтона», латунной чаше «Мадонны с умывальником» (Дрезденская национальная галерея, Дрезден)[421]. [Илл. 54, 64, 71] Другой материал,

---

[416] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 747–761. Рафаэль. Автопортрет с другом, 1519-1520, Холст, масло. Лувр, Париж. Inv. 614. См. *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000.

[417] *Oberhuber K.* La sala di Psiche // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 345; *Poeschel S.* Raphael's Nudes Painted by Giulio's Hand // The Translation of Raphael's Roman Style. Veen H. Th. van ed. Leuven: Peeters, 2007. P. 35–48.

[418] *Mancinelli F.* Op. cit. 1984.

[419] Рафаэль. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. 1518. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. G 2366; Андреа дель Сарто. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. (Копия с Рафаэля). 1525. Холст, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 138. *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 603.

[420] *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013. P. 66.

[421] Джулио Романо. Мадонна с умывальником. Около 1525. Дерево, масло. Дрезденская национальная галерея, Дрезден. Gal.-Nr. 103.

воспроизведение которого лучше всего удавалось Романо, – мрамор, о чем свидетельствуют, например, «Мадонна с кошкой» и «Обрезание Господне» (Лувр, Париж)[422]. [Илл. 58, 72] Однако нельзя не заметить, что другие фактуры, в частности человеческая кожа и ткани, удавались Джулио несколько хуже, потому Рафаэль выборочно использовал его возможности.

Отдельно Рафаэль привлекал ассистентов, способных изображать натюрморты. В мастерской находился «некий фламандец по имени Джованни, превосходный мастер рисовать красиво плоды, листья и цветы»[423]. Интересно, что, не обладая сам специфическим талантом к изображению флоры, Рафаэль попросил северного мастера обучить этому своего ассистента, Джованни да Удине. Склонность к рисованию растений и животных появилась у того еще в родном городе: «Занимаясь вместе с отцом охотой и птицеловством, он все свободное время рисовал собак, зайцев, коз и вообще всякого рода животных и птиц.» В дальнейшем образование Джованни да Удине продолжилось, когда он осматривал вместе с Рафаэлем Золотой дом Нерона[424]. Здесь он изучал древние росписи с масками, пальметтами, фантастическими животными, арматурой и иллюзионистической мебелью. Точно, как в описании Светония, «все было покрыто золотом, украшено драгоценными камнями и жемчужными раковинами; в обеденных палатах потолки были штучные»[425]. По поручению Рафаэля Джованни лично провел ряд экспериментов и заново изобрел способ изготовления лепнины с помощью смешения крошки белого мрамора и белого травертина. С детства влюбленный в природу, художник стал незаменимым помощником в написании животных и растений, в том числе диковинных, а также «тканей, инструментов, сосудов, построек и зелени» виде гротесков, гирлянд, лепной декорации [Илл. 73, 74], а также в

[422] Джулио Романо. Обрезание Господне. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр, Париж. Inv. 518.
[423] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 971.
[424] *Dacos N.* La Decouverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques a la Renaissance. London: The Warburg Institute, 1969.
[425] Светоний. Жизнеописания. Нерон. XXXI

станковой живописи – например, музыкальных инструментов у ног «Святой Цецилии» (1514 г., Национальная пинакотека, Болонья)[426]. [Илл. 75] Более того, в рамках своей бригады Джованни продолжил дробить обязанности помощников, разделив их, вполне в северном духе, на мастеров по лепным работам, гротескам, листве, фестонам и др.

Пейзажи и изображения зданий часто поручались Джанфранческо Пенни. В рамках пейзажного жанра особняком стоит тема фасадной живописи, особенно популярной в дворцовой архитектуре Рима еще в XV в.[427] По словам Вазари, Пенни расписывал фасад дома в Монте Джордано[428]. Затем, следуя примеру Бальдассаре Перуцци и Пенни, главным специалистом по фасадной росписи стал Полидоро да Караваджо[429]. Вероятно, начинавший с создания *modelli* для Пенни, он сделал саму эту технику невероятно популярной, расписав около пятидесяти римских фасадов[430]. Основой для их создания ему и его товарищу, флорентийскому мастеру Матурино, послужили сюжеты из Плутарха, Ливия и Овидия, а также изучение и зарисовка древностей – ваз, саркофагов, барельефов. [Илл. 76, 77] Исчезновение фресок Полидоро ввиду неустойчивости к погоде в течение ближайшего столетия стало настоящей трагедией для города, и послужила теперешнему незаслуженному забвению мастера. Для нас важно замечание Вазари о нем как о художнике, который «изображал пейзажи, древесные кущи и скалы лучше любого другого»,

---

[426] Рафаэль. Святая Цецилия. 1514. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная пинакотека, Болонья. Inv. 577. *Parma Armani E.* Giovanni da Udine e Perin del Vaga: da maestro a maestro // Studi di storia delle arti. 1995-1996. № 8. P. 43–54.

[427] Уже в период Кватроченто для создания фасадных росписей привлекались ведущие художественные силы. «Когда названный кардинал построил в Борго Веккио весьма красивый дворец, он выразил желание, чтобы он весь был расписан Пинтуриккьо и чтобы на фасаде был изображен герб папы Сикста, несомый двумя путти.» *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 427.

[428] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 586.

[429] *Marabottini A.* Polidoro da Caravaggio. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1969. P. 370; *Lorenzini L.* Polidoro da Caravaggio e Nicola Alibrando: la bottega dell'artista e il trionfo della lirica // La parola del testo. 2002. № 6. P. 359–370; *Cieri Via C.* Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma: una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazione // Monumenta Documenta. 2012. № 1. P. 63–74.

[430] *Henry T., Joannides P.* Op. cit. 2013.

однако, в отличие от Джанфранческо, никогда не справлявшегося с росписями в интерьерах. Его работа в цвете сбивалась со стен или же называлась «работой увальней, только начавших свое обучение»[431]. Рафаэль использовал лучшие способности учеников, не допуская их до той работы, на которую они не были способны, но развивая в каждом них в духе *all'antica* именно те таланты, которые были ему нужны.

Особое место в числе специфических обязанностей учеников занимала подготовка рисунков по замыслам Рафаэля для передачи их в гравировальную мастерскую Маркантонио Раймонди. Рафаэль рано осознал значение гравюры в распространении своих идей[432]. В конечном итоге именно гравюры Маркантонио послужили быстрому распространению стиля и композиций Рафаэля в искусстве XVI в. и стали подспорьем в работе многих мастерских, в том числе и римских.

Снова выбирая лучших помощников, Рафаэль обратил внимание на Маркантонио, изучавшего технику Дюрера. Изначально преобразованием карандашных рисунков Рафаэля в рисунки, пригодные для гравирования, занимался Джанфранческо Пенни. Эти рисунки были выполнены черным мелом. Однако затем стало очевидно, что с этой задачей, как специалист по меди, лучше справится Джулио Романо. Сами же рисунки стали исполняться сангиной, более точно передающей формы и стиль будущего произведения[433]. Интересно, что именно сангиной пользовались в мастерской Рафаэля для штудий античности[434].

Показательно, что Маркантонио гравировал не только копии уже существующих произведений, но также и рисунки к тем, что не были осуществлены в живописи. Именно благодаря его гравюрам, например, нам

---

[431] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 637–638.
[432] *Pon L.* Op. cit. 2004; *Emison P.* Raphael's Multiples // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 186–206.
[433] *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000.
[434] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 127.

известен утраченный рисунок Санти «Суд Париса». [Илл. 78] Другой, дошедший рисунок – «Избиение младенцев» (Британский музей, Лондон) также получил воплощение в мастерской Маркантонио, но не в живописи[435]. [Илл. 79, 80] Означает ли это, что Рафаэль рассматривал свои *modello* к неосуществленным живописным произведениям как самостоятельные произведения, пригодные для распространения в тиражной графике? Как нам кажется, вполне вероятно, что некоторые из рисунков сразу предназначались исключительно для тиража. Во всяком случае, нет никаких сомнений, что эротическая серия Джулио Романо *I Modi* была изначально рассчитана исключительно на гравюры Маркантонио. Однако же то, насколько эскизным, не продуманным до конца кажется рисунок с изображением избиения младенцев в сравнении с гравюрой, на которой появляется и большее количество фигур, и архитектурное окружение, вполне может свидетельствовать в пользу того, что в данном случае перед нами как раз один из эскизов к неосуществленной Рафаэлем фреске или картине. Если верно, что мастер передал свой эскиз Маркантонио, это еще раз явно доказывает нам, как изменилась в сравнении с предшествующим столетием ценность подготовительных этапов работы.

Что же касается самой гравюрной мастерской, в которую также входили Марко да Равенна, Агостино Венециано и Уго да Карпи, особенно нас интересует их соратник Бавьера. По всей видимости, он взял на себя некие обязанности по распространению тиража, когда Рафаэль передал в его владение часть пластин в обмен на обязанность заботиться о своей возлюбленной[436]. Совместное авторство стало обоюдно выгодно для двух

[435] Рафаэль. Избиение младенцев. Около 1510-1515. Перо, коричневые чернила, сангина. Британский музей, Лондон. 1860,0414.446.
[436] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 522.

мастерских. Коммерческий успех в сфере печати привел к тому, что Рафаэль решился издавать «Энеиду» Вергилия[437].

Разумеется, наше перечисление ассистентов и учеников Рафаэля нельзя назвать полным. Помощниками ассистентов Рафаэля по перечисленным направлениям в разное время становились Рафаэллино дель Колле, Андреа Саббатини, Бартоломео Раменги, Винченцо Таманьи, Баттиста Досси, Франкучи да Имола, Берто ди Джованни и Орацио Альфани. Членами мастерской были родственники главных учеников: Лука Пенни – брат Джанфранческо и Лоренцетто, шурин Джулио Романо. В работе участвовали и другие, имена которых нам неизвестны. Система работы Рафаэля позволяла ему свободно впускать в свою мастерскую новых людей.

2.3. Мастерская после смерти мастера

Благодаря продуманной системе распределения ответственных обязанностей между ассистентами на всех этапах работы, мастерская Рафаэля была вполне автономным и жизнеспособным образованием, способным, опираясь на графическое наследие мастера, существовать и без него. После смерти главы мастерской в 1520 г. она просуществовала семь лет вплоть до Сакко ди Рома.

И все же смерть Рафаэля ознаменовала собой начало периода, сопоставимого в глазах современников с апокалиптической катастрофой. В этот день, как писали те, кто был в городе, «небеса захотели показать то же знамение, которое они показали после смерти Христа», и кончина эта «опечалила всех в Риме»[438].

---

[437] *Lord C.* Raphael, Marcantonio and Virgil // Source: Notes in the History of Art. 1984. Vol. 3. № 2. P. 23–33; *Elet Y.* Architectural Invention in Renaissance Rome: Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 24–26.
[438] *Wolk-Simon L.* Competition, Collaboration, and Specialization. 2005.

Два года спустя, после воцарения на папском престоле Адриана VI, Бальдассаре Кастильоне писал: «мне кажется, я в новом мире, и что Рима больше нет там, где он был»[439]. Настроение прощания с городом начала века, посетившее Рим за семь лет до его настоящего разграбления, распространилось на всю художественную среду, и в том числе на мастерскую Рафаэля.

По завещанию Рафаэля его рисунки и вещи перешли к двум любимым ученикам – Романо и Пенни[440]. Именно они занимались завершением работы над Залом Константина по его эскизам. [Илл. 81] Себастьяно дель Пьомбо, мечтавший перехватить этот заказ у осиротевшей мастерской, писал Микеланджело 3 июля 1520 г., что ученики Рафаэля написали для пробы фигуру на стене зала так удачно, что никто больше не смотрит на фрески самого Рафаэля[441]. Впрочем, в этом же письме он утверждает, что по секрету узнал от Баччо д'Аньоло, что Льву X не нравилась эта работа. 15 октября Себастьяно и сам получил заверения от понтифика, что если Джулио и Пенни не улучшат свою живопись, папа не хочет, чтобы именно они породолжали работу[442]. Два месяца спустя Леонардо Селлайо известил Микеланджело, что живопись зала кажется ему «настолько грубой, что ее лучше выполнил бы его горбун» (*una cosa ribalda, che farebe megl[i]o el mio ghobo*)[443]. Однако, несмотря на усилия Микеланджело и Себастьяно, именно ученики Рафаэля продолжили работу над росписью и закончили ее в 1523 г. уже при папе Клименте XVII. Ученики Рафаэля сохранили за собой этот заказ во многом благодаря славе своего мастера, однако не придерживались его концепции достаточно точно. Как уже было сказано, еще при жизни Рафаэля Джулио и

---

[439] Цит. по: *Stinger Ch.* Op. cit.
[440] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 535.
[441] *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 618; *Cornini G.* Op. cit.
[442] Ibid. V. I. P. 619–620.
[443] Ibid. P. 620.

Джанфранческо могли изменять его замыслы и добавлять в композиции новые элементы, вносящие диссонанс. Сейчас, после смерти мастера, они продолжили эту практику, что не следует рассматривать как небрежное отношение к замыслу учителя. Например, композиция «Видения Христа» оказалось сильно измененной по отношению к *modello* Джанфранческо Пенни (Чатсуорт-хаус, Дербишир)[444]. Помимо этого, мастера могли проявить свои сильные стороны в отдельных элементах росписи, таких, например, как монохромные фризы Джулио Романо с изображением гермафродитов, выполненные им с помощью зеркального отражения одного и того же картона[445]. Любопытно, что повторное использование картонов, практически не встречавшееся в Риме у Рафаэля, судя по всему, весьма активно использовалось в мастерской Джулио. Например, его ученики Джованни Лионе и Рафаэль дель Колле, «точно соблюдая манеру Джулио в работах по его рисункам» написали герб папы Климента VII «с двумя фигурами по сторонам в виде герм так, что каждый написал по половине», что, по нашему мнению, подразумевает зеркальное отображение картона, как и в случае с гермафродитом[446]. Из чего мы можем сделать вывод, что Джулио не придерживался точно принципов Рафаэля, но вернулся к более архаичным методам работы.

В 1524 г. пути Романо и Пенни разошлись: первый отправился в Мантую ко двору Федерико Гонзага, а второй, предприняв неудачную попытку стать его ассистентом, уехал в Неаполь. Отбытие мастеров из города было связано не только со скандальным поведением Романо, но и тем фактом, что смерть Льва X принесла с собой конец периода больших монументальных заказов. На художественную ситуацию в Риме также негативно повлияли чума 1523 г. и понтификат Адриана VI (1522-23 гг.), связанный с экономическим упадком. Художники постепенно покидали Рим, распространяя в Италии «пресловутую

---

[444] *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop. 2000.
[445] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 95–96.
[446] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 751.

римскую манеру»[447]. В самом же городе Полидоро продолжал ограничиваться росписью фасадов, Россо и Пармиджанино, во время своего пребывания в городе, занимались в основном созданием набросков и гравюр, и только Джованни да Удине и Перино дель Вага, пользуясь перешедшей к ним славой Рафаэля, продолжали заниматься фресками[448]. Опасаясь конкуренции Перино, Пенни женил его на своей сестре. Однако Вага продолжил работать не с ним, а с Джованни да Удине в Ватикане, а также над росписями палаццо Бальдассини и капеллы Пуччи в Сантиссима-Тринита-деи-Монти. Работая в зале аудиенций в Ватикане, художники разделили между собою обязанности так, как было принято в мастерской Рафаэля: Джованни да Удине занимался лепной декорацией, а Перино - живописью[449].

Климент VII (1523-34) не стал крупным для своего времени заказчиком. Среди художников он покровительствовал только Джованни да Удине и не привлекал к работам в Ватикане Перино дель Вага. Другим фаворитом папы был Себастьяно дель Пьомбо, создававший официальные портреты членов курии.

Полидоро после возвращения из Неаполя в 1524 г. стал главным специалистом по фасадным росписям Рима, превзойдя Перуцци и Перино дель Вага. Он расписал многие римские дворцы, сады и виноградники.

Пожалуй, наиболее универсальным художником среди соратников Рафаэля был Бальдассаре Перуцци, соединявший в себе таланты создателя фресок и

---

[447] Фраза была произнесена во время поездки Перино дель Вага во Флоренцию в 1522 г. За рисунок и картон с изображением Мучеников (Перино дель Вага. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии. 1522-1523. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 2933) флорентинцы признали Перино дель Вага равным Микеланджело. Вазари сам копировал этот картон (Джорджо Вазари. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии (копия с Перино дель Вага). Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Университетский музей, Гарвард. Inv. 1932.265). [Илл. 82, 83] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 777. О дате поездки см *Hirst M.* Op. cit. 1966. P. 401; *Davidson B.F.* Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia. Firenze: L.S. Olschki, 1986. О рисунках Вазари см. *Rubin P.* Op. cit. 1995. P. 120.

[448] *Wolk-Simon L.* Competition, Collaboration, and Specialization. 2005.

[449] *Wolk-Simon L.* Reviewed Work: Perin del Vaga, l'anello mancante: Studi sul manierismo by Elena Parma Armani // The Art Bulletin. 1989. № 71. P. 516.

моленных образов, портретиста, мастера фасадных росписей, архитектора, инженера, антиквара и гравера. Но Перуцци обладал иным характером, чем Рафаэль: он был скромен, устранился от сложных политических интриг Рима и не создал собственной большой мастерской.

Эти изменившиеся обстоятельства объясняют, почему Пармиджанино и Россо, два новичка в Риме середины 1520-х, которые не могли похвастаться дружбой с Рафаэлем как основой для своей репутации, обратились к гравюре, когда не смогли получить крупных заказов. *Arrivistes* («пришлые») не получили заказов на фасадные росписи, фрески, выполнили всего несколько станковых портретов. В противовес этим занятиям, гравюра была нишей, которую не заняли ученики Рафаэля в 1520-е гг.

Исследование особенностей работы мастерских учеников Рафаэля в период 1520-1525 гг. позволяет нам однозначно заключить, что отсутствие руководителя сказалось не только на качестве выполняемой работы, но и на слаженности процесса. Ассистенты Рафаэля, став самостоятельными живописцами, стремились создать каждый свою собственную мастерскую, лишаясь тем самым группы специалистов по другим жанрам живописи. Намереваясь стать придворными художниками, бывшие ассистенты Рафаэля не хотели кооперироваться друг с другом, что приводило к соперничеству. Атмосфера конкуренции, вызванная отсутствием крупных заказов, привела к отступлению от продуманной системы обучения и работы над произведениями. Разобщенное состояние художников, недавно работавших бок о бок, и их недолгосрочные союзы можно считать предвестием художественной ситуации Рима последующих десятилетий.

Разграбление Рима в 1527 г. стало катастрофой для города, принесшей разрушение храмов, дворцов и произведений искусства. Папа Климент VII провел семь месяцев в осаде в Замке святого Ангела. Были убиты многие римские гуманисты. Уничтожение памятников и насилие в главном городе

Христианства сопоставлялось итальянцами с разрушением Иерусалима[450]. Вражеские солдаты варварски исписали граффити стены рафаэлевских Станц. Были вывезены из города шпалеры Сикстинской капеллы[451].

Пострадавшие памятники требовали восстановления, однако римская знать и курия оказались в бедственном положении и не могли позволить себе новых заказов. Кроме того, Реформация привела к изменению положения главного заказчика Рима – папы, который больше не позволял себе прежнего размаха строительства. Город на время перестал быть ведущим художественным центром Италии, и это стало причиной рассредоточения молодых талантливых художников, работавших с Рафаэлем, по другим городам[452].

Безусловно, немного позднее, «вспоминая Рим блаженного времени папы Льва» многие из покинувших город художников захотели вернуться и организовать здесь собственную мастерскую[453]. Однако далеко не всем удалось осуществить этот план. Полидоро да Караваджо погиб на пути в Рим, а Джованни да Удине, вернувшись в город в одеянии паломника, уже не сумел вернуть себе прежнее положение.

Пожалуй, наибольший интерес в последующие десятилетия для нас представляют мантуанская мастерская Джулио Романо и мастерские Перино дель Вага в Генуе и Риме. Именно там удалось сохранить и развить принципы работы мастерской по типу *bottega* Рафаэля. Хотя мастерские вне Рима не являются объектом нашего исследования, мы позволим себе осветить несколько принципиальных моментов относительно мастерских в Мантуе и Генуе.

---

[450] *Pastor L. von.* History of the Popes. London: Routledge and K. Paul, 1891-1899. Vol. IX. P. 426-27.

[451] Позднее шпалеры были куплены людьми семейства д'Эсте в Венеции. См. *Chastel A.* Sack of Rome, 1527. Princeton, London: Princeton University Press, 1977. P. 91–108.

[452] *Guicciardini L.* The Sack of Rome. New York: Italica Press, 2003. P. 107.

[453] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 783.

Джулио Романо пребывал при дворе Федерико Гонзага вплоть до своей смерти в 1546 г.[454] Он организовал огромную мастерскую, занимавшуюся декорацией палаццо дель Те и палаццо Дукале в Мантуе. Лично отвечая за создание декоративной схемы помещений *all'antica*, он управлял художниками, занимавшимися росписями, лепной декорацией, станковой живописью, а также созданием мебели[455]. Навыки руководства, приобретенные в мастерской Рафаэля, помогли ему нанимать ассистентов и перепоручать им различные группы работ. В целом Джулио воспроизводил процесс создания эскизов именно в том виде, как застал их у своего учителя[456]. Впрочем, порой, во время подготовительных исследований, он, проявляя виртуозность, пропускал этап работы с рисунками, сразу переходя к созданию *modello*[457]. Хотя в Мантуе Джулио стремился воссоздать знакомую ему по Риму систему взаимоотношений учителя и ученика, это, по его собственному признанию, ему не удавалось. В мае 1538 г. он сокрушался, что больше не хочет иметь учеников (*allievo*), поскольку один из них - Фигурино, разочаровал его, судя по всему, тем, что внес изменения в задуманную Джулио композицию фрески (*del tutto partito da me*[458]). Лишая ученика творческой свободы, Романо шел вразрез с принципами Рафаэля, превращая помощников, как выразился Дж. Хартт, в «механических исполнителей своей воли»[459]. Не

---

[454] *Вазари Дж*. Указ. соч. С.760; *Armenini G.B.* Op. cit. P. 271.
О мастерской Романо в Мантуе см. *Oberhuber K.* Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 135–137; Giulio Romano a Mantova. Con nuova e stravagante maniera. Milano: Skira, 2019.

[455] Конрад Оберхубер в 1969 г. пришел к выводу, что книга образцов с эскизами мебели Selectriun inventionum collectaneum ex diversis auctoribus из библиотеки Страхов в Праге принадлежит Джулио Романо. Эскизы оказались размножены ассистентами, которым удавалось имитировать метод рисования учителя. При этом Джулио зачастую вносил правку в копии ассистентов. См. *Fučíková E.* Giulio Romano and his Workshop: Designs for Artisans. // Drawings Defined. W.L. Strauss, T. Felker eds. New York: Abaris Books, 1987. P. 217–228.

[456] О принципе распределения работы над эскизами и живописью в мастерской Романо в Мантуе см. *Keith L.* Giulio Romano and "The Birth of Jupiter": Studio Practice and Reputation // National Gallery Technical Bulletin. 2003. № 24. P. 38–49.

[457] *Cox-Rearick J.* Giulio Romano: Master Designer. New York: Hunter College, 1999. P. 20.

[458] Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie. V. 2. P. 776.

[459] *Hartt F.A.* Op. cit. 1958. Vol. 1, P. 80.

случайно именно Джулио, согласно Дж. Арменини, продолжил практику использования координатных сеток[460]. И не случайно, не доверяя ассистентам, он «заново переписывал» за ними росписи[461]. Он так же, как и Рафаэль, ежедневно осматривал результаты работы ассистентов[462]. Очевидно, Джулио Романо мог успешно организовать работу мастерской по типу Рафаэля, однако не был способен развить художественные индивидуальности у своих учеников.

Перино дель Вага, первым учителем которого был Ридольфо Гирландайо, во многом воспроизводил в своих мастерских именно его методы работы в различных техниках: сочетании серебряного штифта и чернил; использование цветной бумаги, белил, темперы[463]. В 1527 г. он начал работать для Андреа Дориа, над декорацией генуэзского Палаццо дель Принчипе. Дориа осознанно выбрал лучшего из ассистентов Рафаэля, которого мог найти, с учетом занятости Романо и пребыванием Джованни да Удине в его родном городке на севере Италии. Для декорации дворца Перино создал маньеристическую программу, включавшую росписи маслом на стене (возможно, отсылающим к планам Рафаэля относительно Зала Константина), фрески с изображением фигур, ваз, фантастических животных и растений; лепной декор, позолоту, шпалеры и мебель.

Перино дель Вага единственный из мастерской Рафаэля, оказавшись в Риме второй раз в 1537-47 гг. стал главой большой деятельной мастерской и придворным художником папы Павла III Фарнезе. Сведения Вазари об этом периоде во многом вторят его же описаниям работы Рафаэля: в «Жизнеописаниях» Перино оказывается неспособным отказать кому-либо в

---

[460] *Armenini G.B.* Op. cit. P. 102; *Oberhuber K.* Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova. 1989. P. 135–137.
[461] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 753.
[462] Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie. V. 2. P. 764.
[463] *Oberhuber K.* Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman // Master Drawings. 1966. № 4. P. 170–182.

каком-либо заказе, но не может справиться с объемом работы, из-за чего страдает качество[464]. В письме Алессандро Фарнезе Перино выразил свои переживания о том, что он не получает должного вознаграждения за свои труды[465]. Как нам представляется, художественная ситуация Рима середины XVI в., ставшая в некоторой степени враждебной по отношению к художнику, заставляла его бороться за любую возможность получить выгодный заказ. В 1542 г. мастерская Перино начала заниматься потолком Зала Реджа Ватиканского дворца, однако новый заказ на росписи папских апартаментов Замка святого Ангела помешал им перейти к росписи стен этого зала[466]. [Илл. 91]

Превосходное знание перспективы и анатомии позволило Перино создавать детально проработанные картоны. Однако, так же, как и Джулио, он часто избегал творческих поручений для своих ассистентов, считая их потенциальными соперниками. Перино «было досадно смотреть на успехи своих учеников, что бы они ни делали, <…> он старался подмять их под себя, только бы они не становились ему поперек дороги»[467]. Как нам кажется, имея нервный и амбициозный характер, Перино действительно стремился самостоятельно выполнить как можно больший объем работы. Перино дель Вага самостоятельно изготовлял рисунки «для ламбрекенов, для попон, для портьер и самых скромных художественных изделий»[468]. Однако он воспитал целый ряд талантливых ассистентов, которые работали под его началом: Марко Пино, Джироламо Сиччоланте, Марчелло Венусти, Даниеле да Вольтерра, Просперо Фонтана и др. Юный Даниеле да Вольтерра, например, помог ему завершить роспись свода капеллы Крочифиссо в Сан-Марчелло-

---

[464] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 788.
[465] Письмо Алессандро Фарнезе от 13 сентября 1544 г. опубликовано у *Hirst M.* Op. cit. 1966. P. 405.
[466] *Davidson B.F.* The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III // The Art Bulletin. 1976. Vol. 58. № 3. P. 395–423; *Gaudioso A., Filippa.M.* Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant' Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione. Roma: De Luca Editore, 1981. 2 V.
[467] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 786-787.
[468] Там же. С. 786-787.

аль-Корсо, которую мастер начал еще до Сакко ди Рома. [Илл. 84, 85] Пеллегрино Тибальди, тогда только начинавший карьеру, завершил под руководством Перино декорацию Зала Паолина в Замке святого Ангела.

Часть учеников он обучил выполнять лепнину, чтобы самостоятельно заниматься тем, что являлось его специализацией у Рафаэля и Джованни да Удине: гротесками, пейзажами, изображениями зверей. Сумев завладеть лучшими заказами в городе, Перино даже взял под свое крыло своего бывшего руководителя по мастерской Рафаэля Джованни да Удине. Для изображения Амура и Психеи в Зала Паолина в 1545 г. он пригласил помощника из Генуи – Просперо Фонтана. [Илл. 92, 93] Для выполнения лепнины по рисункам Перино в капеллу Массимо в Сантиссима-Тринита-деи-Монти был выбран миланец Гульельмо делла Порта, занимавшийся исследованием древностей на раскопках во владениях Фарнезе. [Илл. 86] В других случаях лепниной занимался Луцио Романо, бывший соратником Перино еще в Генуе[469]. Вазари оставил нам свидетельство о том, что в мастерской существовал специалист по фасадной живописи – Джироламо Сиччоланте, написавший фреску с изображением Благовещения на наружном фасаде церкви Сан-Сальваторе[470]. Из всего сказанного мы можем сделать вывод, что Перино дель Вага, как и Рафаэль, превратил своих коллег в ассистентов, и приглашал в свою мастерскую талантливых художников из других городов, развивая в них понимание классического стиля.

При этом, даже поручая многочисленным помощникам работу с различными техниками и жанрами, Перино собственноручно вносил правку в живопись фресок, чтобы придать цельность произведению. Например, получив в 1541 г. заказ на монохромные росписи в цоколе Станцы делла Сеньятура, Перино выполнил эскизы, ставшие основой для картонов, и,

[469] Clayton M. Op. cit. 1999. P. 181-182.
[470] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 786.

поручив живопись мастерской, внес финальные штрихи[471]. [Илл. 87, 88] С другой стороны, порой его эскизы становились основой для самостоятельных фантазий ассистентов, как это случилось с лепной фигурой потолка Зала Реджа, изображающей морского монстра. Эта фигура только отдаленно напоминает наброски Перино, изображающие морского монстра и тритона[472]. [Илл. 89, 90]

Рисунки и фрески Перино 1540-х гг. демонстрируют застывшую выразительность манеры *all'antica,* которая в мастерской Рафаэля особенно была характерна монохромным фрескам Полидоро[473]. Эта параллель ясно свидетельствует, что мастер не просто сохранял связь с традициями мастерской Рафаэля, но внимательно изучал фасадные росписи своего бывшего соратника, Полидоро, тем самым поддерживая преемственность манеры.

На наш взгляд, критическая оценка Вазари относительно методов мастерской Вага напрямую связана со стремлением прославить методы индивидуальной работы художника в мастерской Микеланджело, речь о которой пойдет в Главе III. На самом деле не до конца будучи знакомым с творчеством Рафаэля и его соратников, Вазари навсегда оставался, как заметил П. Джоаннайдс, «узником собственной идеологии», и не мог трезво оценить преимущества этого типа организации студии[474]. Поэтому мы склонны считать, что на самом деле Перино предпочитал работу с рисунками и перепоручал живопись ассистентам не потому, что не мог один справиться с

---

[471] Перино дель Вага. Солон передает законы афинянам. Около 1541. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RL 05436. Этот заказ, разумеется, был очень важен для Перино, не только потому что исходил из Ватикана, но и поскольку его фрески расположились прямо под живописью Рафаэля. См. Clayton M. Op. cit. 1999. P. 190–191.

[472] Перино дель Вага. Морской монстр с головой быка. Около 1541-1545. Черный мел, перо, чернила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. PL 0502; Перино дель Вага. Тритон. Перо, чернила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1596-E. Clayton M. Op. cit. 1999. P. 194–195.

[473] *Cieri Via C.* Op. cit.

[474] *Vasari G.* The Life of Raphael. Scorza R., Joannides P. ed. London: Thames&Hudson, 2020. P. 66.

объемом работы, поскольку «страдал гнойным заболеванием», но поскольку следовал образцу своего мастера[475]. Однако, не обладая педагогическим даром Рафаэля, он в гораздо меньшей мере полагался на творческие силы ассистентов во время работы над эскизами.

***

Методы организации мастерской, выбранные Рафаэлем, пережили его и оказались продолжены в работе его ближайшего окружения, а затем и их последователей, в конце концов, став образцом для организации величайших художественных объединений конца XVI и XVII в.: Карраччи, Рубенса, Бернини, Пьетро да Кортона. Подробнее о продолжении традиций мастерской Рафаэля в Риме конца Чинквеченто мы расскажем в Главе IV.

Положение Рафаэля при одном из крупнейших заказчиков начала XVI в. – папе Льве X – позволило ему противопоставить свой творческий метод направлению развития мастерских конца предыдущего столетия. Принципиальное отличие его мастерской от всех предшествующих, определившее существование всех последующих, заключалось в создании команды, где на каждом этапе участники могли проникнуть в замысел мастера и внести свой вклад в его развитие и исполнение. Благодаря аналитическому уму и организаторским талантам, Рафаэль находил и использовал в своих целях сильные стороны каждого из художников, работавших с ним. Этот метод работы, включавший обучение каждого из ассистентов классическому языку в ключе его специализации, способствовал расширению мастерской и выполнению целого ряда крупных и сложных декоративных проектов, а также распространению деятельности мастерской в весьма широкую сферу, включавшую различные ремесла, печатную графику, археологические исследования. Благодаря личному контролю над исполнением работ, а также

[475] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 787.

участию в большинстве подготовительных штудий, Рафаэль достигал единства концепции и исполнения, своим присутствием давая произведениям собственное осмысление и свое имя.

Мастерская Рафаэля не была застывшей системой с однозначным планом работы, это был инструмент в руках мастера, подстраивающийся под развитие его искусства, его изобретательный и вечно меняющийся стиль. Участники творческого процесса, имея каждый свои обязанности, связанные с жанрами живописи, при этом обладали свободой для развития собственных идей и во время создания эскизов, и во время выполнения живописных декораций. Успех Рафаэля напрямую зависел от *disegno*, ставшего ключом и к процессу создания замыслов произведений, и к учебному процессу. Собственный творческий подход Рафаэля подразумевал постоянное обновление манеры, анализ технических и стилистических находок своего окружения: как крупных мастеров, так и учеников. Все нововведения осмыслялись и перерабатывались в собственный изобразительный язык. Именно этот подход во многом определил маньеристическое направление последующего поколения.

Ученики и ассистенты Рафаэля, воспроизводя систему организации его мастерской, точно следовали многим заветам мастера: работе с эскизами, контролю над исполнением, распределением специализаций. Однако уже в самой мастерской Рафаэля появилось зерно, препятствовавшее равноценно успешному развитию мастерских его учеников. Во-первых, каждый из них владел лучше всего только определенным жанром. Во-вторых, не обладая присущим Рафаэлю педагогическим талантом и отеческим отношением к молодым ассистентам, они не были способны предоставить своим подопечным требуемую творческую свободу, ограничивая их индивидуальность еще сильнее, чем их великий мастер.

ГЛАВА III

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ МИКЕЛАНДЖЕЛО КАК ОБРАЗЕЦ ДЛЯ ЖИВОПИСНЫХ МАСТЕРСКИХ РИМА СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА[476]

Amó gli artefici a praticó con essi… E questi che dicano che non voleva insegnare, hanno il torto, perché l'usò sempre a'suoi famigliari et a chi dimandava consiglio[477].

Он любил и своих художников и работал с ними вместе... Те же, кто говорит, что учить он не желал, неправы, ибо он всегда давал советы и своим близким, да и всем, кто их у него спрашивал[478].

3.1. Предпосылки формирования творческого метода Микеланджело

Заняв привилегированную позицию при крупнейших заказчиках своего времени, Микеланджело, как и Рафаэль, стал законодателем новых принципов работы мастерской художника. Но Буонарроти как творческая индивидуальность, как художник и как человек, взаимодействовавший с окружающим его миром, принципиально отличался от Рафаэля.

Рафаэль – радостный, открытый, спокойно и умело решающий все конфликты, доводящий до логичного решения все свои взаимоотношения с людьми – был точно таким же и в своем творчестве.

---

[476] Глава написана на основе статьи, опубликованной автором исследования: *Дунина М.В.* Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Т. 9. СПб.: Издательство СПбГУ, 2019. С. 634–643.

[477] *Vasari G.* La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1560 e del 1568. P. Barocchi ed. Milano, Napoli: Ricciardi, 1962. P. 119.

[478] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1124.

Микеланджело, в первую очередь, всегда оставался скульптором, и предпочитал, как скульптор, работать в одиночку. Его талант требовал «размышлений, уединения и покоя, а не мысленных блужданий»[479]. Он обладал психологией человека, который все делает сам. К этому добавлялась его индивидуальность, связанная с замкнутостью, комплексами, нежеланием контактировать с людьми, конфликтностью, неумением выходить из ссор[480]. Если Рафаэль с уважением и интересом относился к другим талантливым художникам, то Микеланджело был переполнен завистью и ревностью. Постоянные проблемы с коллегами выражались в нападках на Леонардо, пренебрежительном отношении к Рафаэлю.

И потому Микеланджело изначально трудно было встраиваться в ситуацию мастерской. Сам его метод работы с рисунками, скульптурой и живописью, не предполагал появление ученика, был слишком личностным.

Показательно, что оба мастера, Рафаэль и Микеланджело, генетически связаны с мастерской Верроккьо: Рафаэль через Перуджино, Микеланджело через Гирландайо. Оба мастера, следуя традициям XV века, ставили себе задачу достичь универсальности в искусстве и отводили особую роль рисунку в практике своих мастерских.

Однако же, по сути, находясь в мастерских у своих учителей, Микеланджело мало участвовал в работе и не получил навыка совместной деятельности в мастерской, изначально будучи одиночкой. И его подход к работам учителей и предшествующей традиции был подходом скульптора. Его ранние рисунки делятся на три группы: 1) рисунки с антиков 2) копии работ великих мастеров – Джотто, Мазаччо 3) натурные штудии. Все они представляют собой рисунки скульптора. Микеланджело интересовала в первую очередь не композиция рисунка, а объем. И в такой работе ему опять же не нужны были ученики.

---

[479] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1123.

[480] Не случайно флорентийский художник Торриджано сломал Микеланджело нос. См. *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 504.

Рафаэль создал в своем искусстве гармоничный синтетический язык. Микеланджело был свойственен совершенно иной подход: язык драмы и контрастов. И это также отражалось на его работе с мастерской.

Следует понимать, что здесь мы имеем дело не только с особенностью двух разных типов личности и двух подходов к устроению мастерской. Особенность культуры Возрождения в целом состояла в появлении ярких индивидуальностей. Но соперничество с Рафаэлем создавало для Микеланджело дополнительные трудности: ему трудно было создавать мастерскую, поскольку он изначально отталкивался от идеи сделать что-то, не имеющее ничего общего с системой работы его конкурента, даже если его подходы и казались ему удачными.

Соратник Буонарроти Себастьяно дель Пьомбо в своем первом известном письме к нему (от 2 июля 1518 г.) презрительно говорит о Рафаэле как о «главе синагоги» (*Principe del Sinagoga*)[481]. Взгляд Себастьяно на мастерскую конкурента в расцвете ее творческих сил и престижа кажется довольно неожиданным при том, что работе мастерской урбинца хотели подражать большинство художников Рима тех лет.

Пассаж этот трактуется учеными по-разному. Скажем, Дж. Шерман склонен считать, что это выражение лишено грубой окраски. По его мнению, Себастьяно пишет о Рафаэле как о лидере другой команды, которая противостоит «конгрегации» Микеланджело подобно тому, «как профессор Принстонского университета отзывался бы о преподавателе Гарварда»[482].

С другой стороны, изучение соревнования между Рафаэлем и Микеланджело и роли Себастьяно дель Пьомбо в их взаимодействии дает понять, что отношения между ними были, в самом деле, враждебными[483]. В любом случае, система работы Микеланджело со его соратниками представляла собой нечто принципиально противоположное той модели,

---

[481] Il Carteggio di Michelangelo. V. I. P. 32.
[482] *Shearman J.* Op. cit. 1983. P. 41.
[483] *Baker-Bates P.* Op. cit. P. 1–6; *Barbieri C.* Op. cit. P. 141– 164.

которую мы исследовали в предыдущей главе. Рафаэль создал систему обучения, связанную со множеством способов упражняться в мастерстве и совершенствоваться. Микеланджело и для самого себя, и для своих последователей признавал проявление божественного дара за основу творчества.

Принадлежность произведения определенной мастерской всегда неразрывно связана с проблемой художественного качества. Однако в случае с работами соратников Микеланджело ситуация несколько иная. Трудно поспорить, что при сопоставлении его рисунков с работами учеников и копиистов, становится очевидно, что мы имеем дело с явлениями другого порядка[484]. Качество рисунков Микеланджело существенно отличается от работ тех, кого принято называть его учениками и последователями. У него не было мастерской в принятом смысле этого слова.

В этой главе изучаются роли, которые Микеланджело отводил своим помощникам и соратникам; его педагогические приемы и взгляды на художественную оригинальность произведений, как образец для римских мастерских XVI столетия.

Яркий индивидуализм и стремление к творческой трактовке заимствуемых мотивов, предпочтение, отдаваемое суждению собственного глаза, а не техническим приемам, отразились на особенностях работы как его непосредственных соратников, так и его последователей.

***

В том, какое обучение прошел сам Микеланджело, можно найти объяснение его методов работы. Утверждая представление о Микеланджело как о

[484] *Wilde J.* Op. cit. 1953; *Joannides P.* Op. cit. 1996.

величайшем рисовальщике, Вазари заострил внимание на его обучении рисунку у Гирландайо, начатом в апреле 1488 года[485].

Впрочем, существуют две различные биографии Микеланджело. В издании 1550 г. Вазари рассказал о том, как отец мастера отдал его к Доменико Гирландайо, упомянув письменное соглашение, увиденное им во владении его сына, Ридольфо Гирландайо. Доменико, в свою очередь, рекомендовал его Лоренцо Медичи для обучения в саду Сан-Марко[486].

Это описание обучения Микеланджело полностью отрицается в биографии, созданной Асканио Кондиви в 1553 г. Последний утверждал, что, будучи учеником Микеланджело в Риме, он собирал сведения об учителе. Он выяснил, что Микеланджело случайно попал в мастерскую Доменико, и тот весьма завидовал его тогда уже сформировавшемуся таланту. По словам Кондиви, Гирландайо даже отказался одолжить юноше свою книгу с «пастухами, овцами и собаками, пейзажами, домами, руинами и подобными вещами»[487].

Асканио добавил к этому, что Ридольфо Гирландайо намеренно пытался приписать происхождение «божественности» (*divinità*) таланта Микеланджело своему отцу, в то время как сам Микеланджело не отрицал этого только из благородства[488].

Во втором издании «Жизнеописаний» 1568 г. Вазари противопоставил уверениям Кондиви собственное свидетельство, скопированное из записной книжки Гирландайо, и завершил свою страстную речь словами о том, что никто не смог бы «предъявить большее число его [Микеланджело] писем,

---

[485] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1069.
[486] *Vasari G.* Op. cit. 1962. Vol. I. P. 5–11.
[487] Возможно, подразумевается книга, описанная также и у Вазари, иногда соотносимая с Codex Escurialensis из библиотеки Эскориала. См. Codex Escurialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. 2 vols., Wien: A. Holder, 1906.
[488] *Condivi A.* Vita di Michelagnolo Buonarroti: pittore, scultore, architetto e gentiluomo fiorentino. [1553] Whitefish: Kessinger, 2010. P. 10.

написанных собственноручно и с большей любовью, чем мог бы это сделать я [Вазари]»[489].

Мы склонны считать, что Кондиви создавал собственную, далекую от истины версию биографии своего учителя, чтобы подкрепить миф о божественном происхождении его таланта. Дополнительным аргументом могут стать исследованные Дж. Кедоган документы, связанные с оплатой алтарного образа, созданного Гирландайо для Воспитательного дома во Флоренции[490].

Влияние Гирландайо на Микеланджело неоднократно было замечено специалистами и в единственной сохранившейся станковой работе – Мадонне Дони (около 1507 г.)[491]. Вполне вероятно, что и основы фресковой живописи Микеланджело изучал именно у этого мастера, в то время, когда Доменико создавал монументальную декорацию капеллы Торнабуони в Санта-Мария-Новелла (1487-90 гг.)

Свидетельство Вазари позволяет заключить, что Микеланджело часто практиковался в копировании работ не только своего учителя, но и других художников старшего поколения, стремясь достичь абсолютного сходства. «Он воспроизводил также собственноручные рисунки различных старых мастеров так схоже, что можно было ошибиться, ибо дымом и разными другими вещами он подкрашивал их, придавая старый вид, и пачкал так, что они действительно казались старыми и, при сравнении их с подлинными, один от других отличить было невозможно»[492]. Однако, здесь же дается разъяснение причинам, побудившим юного мастера столь тщательно подражать учителям, и они скорее корыстны, чем обусловлены желанием заимствовать чужую

---

[489] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1070.

[490] *Cadogan J.K.* Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio // The Burlington Magazine. 1993. Vol. 135. № 1078. P. 30–31.

[491] Микеланджело Буонарроти. Мадонна Дони. Около 1507. Дерево, масло, темпера. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1456. *Simons P.* Portraiture and Patronage in Quattrocento Florence with Special Reference to the Tornaquinci and their Chapel in Santa Maria Novella. University of Melbourne, 1985. P. 147.

[492] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1070.

манеру: «…делал он это только для того, чтобы, возвратив воспроизведенные, заполучить подлинные рисунки, которые его восхищали совершенством искусства и которые он пытался превзойти своей работой, чем и приобрел широчайшую известность»[493].

Однако истинное отношение Микеланджело к работе учителя было куда более смелым и дерзким. Тот же Вазари заметил, что Микеланджело собственной рукой исправил копии рисунков Гирландайо, созданные другим учеником, обведя их толстым пером «в той манере, которую он считал более совершенной»[494]. Столь же свободно и творчески он подходил к исследованию произведений величайших известных ему мастеров. По свидетельству Вазари, в юности Микеланджело изучал и копировал шедевры флорентийской живописи, например, изучая особенности фресок Мазаччо в капелле Бранкаччи в Санта-Мария-дель-Кармине (Микеланджело копировал их в 1490-1492 гг.)[495]

Единственная дошедшая работа, однозначно относящаяся к этому периоду – рисунок «Святой Петр» (Государственное графическое собрание, Мюнхен)[496]. [Илл. 94] Микеланджело внес важные изменения в композицию этого фрагмента. Если у Мазаччо святой стоит, опираясь на левую ногу, то у Микеланджело он делает шаг вперед. Если Мазаччо наклонил голову Петра вниз, и изобразил его в момент, когда он вот-вот опустит руку, то у Микеланджело Петр подался вперед и указывает рукой вдаль, что подчеркивает движение фигуры. Наконец, сами складки одежды у Мазаччо

---

[493] Там же. С. 1070.
[494] Там же. С. 1070.
[495] Там же. С. 1072.
[496] Микеланджело Буонарроти. Святой Петр. Копия с Мазаччо. Черный мел, коричневые чернила, сангина. Государственное графическое собрание, Мюнхен. Inv. 2191. Еще одна работа хранится в Венской Альбертине, однако на ее счет остаются сомнения. Микеланджело Буонарроти. Три стоящих мужчины. Черный мел, коричневые чернила. Альбертина, Вена. Inv. 116r. *Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters. Chicago: The University of Chicago Press, 1938. V. I. P. 185-187; *Tolnay Ch.* The Youth of Michelangelo. Princeton: Princeton University Press, 1943. P. 176-179; *Wilde J.* Op. cit. 1978. P. 19-25; *Haverkamp-Begemann E.* Op. cit. 1988.

симметричны, создают впечатление гармонии и баланса, в то время как на рисунке из Мюнхена плащ фиксирует движение различных частей тела и выражает энергию.

То же можно сказать и относительно копий фресок Джотто из капеллы Перуцци в Санта-Кроче: Микеланджело придал одной из фигур на своем рисунке по мотивам этой росписи практически S-образный изгиб (1490-1492 гг. Лувр, Париж), хотя в оригинале поза этой фигуры совершенно статична[497]. [Илл. 95] В первую очередь мастера интересовал объем и движение, а не контуры и композиция.

Как уже говорилось, рисунок в практике мастерской художника позднего Кватроченто играл особую роль и как способ взаимодействия с учениками, и для использования в качестве «шаблонов» при создании монументальных работ[498]. Основное направление в понимании устройства мастерской этого времени было связано с Верроккьо: авторская мастерская, построенная на постепенном освобождении от рутинных механических действий ради работы с цветом, с помощью которого мастер объединял работу художников всей студии и придавал ей характерные черты своего стиля.

Микеланджело, как и Рафаэль, работал в принципиально ином ключе, более схожем с принципами Перуджино и Поллайоло. Рисунок в мастерской XVI века был осмыслен как самостоятельное искусство, в котором содержатся источники всех остальных видов искусства. Однако, если для многих других художников отход от колористических задач XV столетия был связан с тем, что цвет не поддается механическому копированию, то для Микеланджело,

---

[497] Микеланджело Буонарроти. Группа из двух фигур. Копия с Джотто. 1490-1492. Черный мел, коричневые чернила. Лувр, Париж. Inv. 706.

[498] *Fahy E.* Michelangelo and Domenico Ghirlandaio // Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. I. Lavin, J. Plummer eds. New York: New York University Press, 1977. P. 152.

предпочитавшего творческую свободу точности воспроизведения, рисунок был важен из других соображений.

В этом отношении показательным является контраст подходов Рафаэля и Микеланджело к античным штудиям. Аналитический подход Рафаэля, основанный на исследовании, измерении и адаптации древних памятников, не мог бы сильнее отличаться от позиции Микеланджело. Буонарроти всегда страстно хотел соревноваться с древними мастерами.

Копирование античных памятников мало чем отличалось для Микеланджело от копирования Джотто или Мазаччо. Как пример можно привести рисунок из Британского музея, изображающий юношу с поднятой рукой (около 1504-1505 гг.)[499]. [Илл. 96] Торс юноши, его мускулатура явно вдохновлены Аполлоном Бельведерским. И все же движение оригинала совершенно изменено, и вместо сбалансированной позы фигуре придана динамика.

Французский антиквар и коллекционер Жан Жак Буассар записал, что вскоре после того, как Микеланджело впервые увидел Лаокоон, он сказал, что в подобных чудесах искусства нужно восхищаться божественным гением автора, а не пытаться его имитировать[500]. Это помогает понять смысл божественного дара самого для Микеланджело. Вновь можно вспомнить уже упоминавшееся нами выражение о том, что циркуль должен быть в глазу, а не в руке. Вместо подражания Микеланджело предпочитал понимание античных памятников, ведущее к возможности сравниться и соперничать с их авторами.

Отрицая подражательные приемы для себя самого, имея столь необычный опыт работы в мастерской, Микеланджело неизбежно перенес свои принципы на работу с другими художниками.

---

[499] Микеланджело Буонарроти. Юноша; правая нога. Около 1504-1505. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1887,0502.117.
[500] *Aymonino A.* Op. cit.

3.2. Работа Микеланджело с помощниками и учениками

Упомянутые в предыдущей главе неодобрительные отзывы о методах Рафаэля принадлежали Микеланджело, а также его последователям – Себастьяно дель Пьомбо и Вазари. Из них следовало, что все хорошее, что было в «синагоге» Рафаэля, было позаимствовано у Микеланджело, а остальное заслуживает порицания.

Нам кажется, что мнение этой узкой группы художников, никоим образом не совпадавшее с взглядами на работу мастерской Рафаэля римского художественного сообщества и всех высокопоставленных заказчиков, было обусловлено ревностью и соперническим духом, связанным с колоссальным успехом тех проектов, которые осуществляла мастерская Рафаэля (речь об этом шла в предыдущей главе).

Можно присовокупить слова друга и постоянно адресата обоих художников, Леонардо Селлайо. В письме к Микеланджело от января 1519 г., он утверждал, что лоджия Психеи на вилле Фарнезина представляла собой «отвратительную для великого мастера работу, хуже даже, чем росписи последней станцы [Инчендио] дворца» (*una chosa vituperosa a un gran maestro, pegio assai che l'ultima stanza di Palazo*)[501].

Рассуждая о работе мастерской Перино дель Вага, Вазари осудил метод, заимствованный им у Рафаэля, заметив, что «тот, кто жаждет славы, должен все делать сам», и что «всякий, кто дорожит своим именем и своими произведениями пусть создает меньше вещей, но чтобы все были выполнены им своей собственной рукой, если только он намерен в полной мере достигнуть той славы, которую стремится приобрести всякий выдающийся талант»[502].

---

[501] *Shearman J.* Op. cit. 2003. V. I. P. 385.
[502] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 786–787.

Исходя из этих слов, можно сделать вывод о том, что Микеланджело и его соратники осознанно выбирали самостоятельную творческую работу над живописным произведением. Если говорить о Микеланджело-живописце, мы имеем дело с весьма ограниченным числом памятников монументальной живописи: росписью потолка (1508-1512 гг.) [Илл. 97] и алтарной стены (1537 – 1541 гг.) Сикстинской капеллы, а также росписью капеллы Паолина (1545-1550 гг.)

Многие исследователи упускают из виду тот факт, что изначально Микеланджело, видимо, собирался привлечь своих коллег к созданию живописи. Как говорит Вазари в жизнеописании флорентийского художника Франческо Граначчи, «когда Микеланджело был вызван в Рим папой Юлием II для росписи потолка дворцовой капеллы, Микеланджело предложил Граначчи одному из первых помочь ему выполнять фреской эту работу по картонам самого Микеланджело»[503]. Значит, мысли мастера были связаны с планами работы, схожими во многом с мастерской Рафаэля. Мастер создал бы картоны, в живописное исполнение доверил частично своим ассистентам, контролируя результат и выполняя главные участки фрески.

Судя по всему, помимо Граначчи рассматривались и другие участники будущей мастерской. Однако же, «ничья манера и ничье исполнение ему не понравились»[504], и, он, «заперев для всех них двери и никому не показываясь, добился того, что все они вернулись во Флоренцию»[505]. Замкнутый характер и метод работы одиночки не позволили ему организовать мастерскую так, как планировалось изначально.

Согласно хорошо известному образу из шуточного сонета Микеланджело, помещенного в письме к Джованни да Пистойя (1509-1512 гг.) и снабженного карикатурой на себя самого, мастер в одиночку занимался сложным проектом потолка Сикстинской капеллы, не будучи при этом живописцем:

---

[503] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 705.
[504] Там же.
[505] Там же.

Я получил за труд лишь зоб, хворобу
<…>
Да подбородком вклинился в утробу;
Грудь - как у гарпий; череп, мне на злобу,
Полез к горбу; и дыбом - борода;
А с кисти на лицо течет бурда,
Рядя меня в парчу, подобно гробу;
Сместились бедра начисто в живот,
А зад, в противовес, раздулся в бочку;
Ступни с землею сходятся не вдруг;
Свисает кожа коробом вперед,
А сзади складкой выточена в строчку,
И весь я выгнут, как сирийский лук.
Средь этих-то докук
Рассудок мой пришел к сужденьям странным
(Плоха стрельба с разбитым сарбаканом!):
Так! Живопись - с изъяном!
Но ты, Джованни, будь в защите смел:
Ведь я - пришлец, и кисть - не мой удел[506]!

---

[506] Перевод А.М. Эфроса. См. *Микеланджело.* Поэзия. Письма. Суждения современников. Оригинальное стихотворение содержит в первых строчках отсылку к несчастным крестьянам (gatti) Ломбардии, неверно трактованное А.М. Эфросом как фраза о том, «как пучит кошек местная вода».
I’ ho già fatto un gozzo in questo stento,
coma fa l’acqua a’ gatti in Lombardia
o ver d’altro paese che si sia,
c’a forza ’l ventre appicca sotto ’l mento.
La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e ’l petto fo d’arpia,
e ’l pennel sopra ’l viso tuttavia

Однако же на самом деле помимо самого Микеланджело в росписи принимали участие еще как минимум тринадцать человек[507]. В то время, как Микеланджело занимался созданием и воплощением замыслов, ему требовалась помощь в подготовке пространства под роспись. Для работы над потолком понадобились леса новой конструкции, которые спроектировал Джулиано да Сангалло. Сооружением этих лесов, а также подготовкой поверхности стен под роспись занимались флорентинцы Пьеро Бассо и Пьеро Росселли. Бывшие соученики Микеланджело по мастерской Гирландайо и занятиям в садах Лоренцо Медичи – Франческо Граначчи и Джулиано Буджардини – занимались переводом рисунков на картоны и картонов на штукатурку.

Эти же помощники занимались подбором других ассистентов для Микеланджело: из Флоренции были выписаны три специалиста по фресковой живописи: Аньоло ди Доменико, Якопо Торни, Якопо ди Сандро дель Тедеско, и три других мастера, по-видимому, занимавшихся увеличением набросков и подготовкой картонов: Джованни Тринголи да Редджьо, Бернардо Дзакетти и Джованни Мики.

---

mel fa, gocciando, un ricco pavimento.
E’ lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e ’ passi senza gli occhi muovo invano.
Dinanzi mi s’allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com’arco sorïano.
Però fallace e strano
surge il iudizio che la mente porta,
ché mal si tra’ per cerbottana torta.
La mia pittura morta
difendi orma’, Giovanni, e ’l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.
См. *Baratto M.* Op. cit. Vol. 2. № 3. P. 421–423.

[507] *Symonds J.A.* The Life of Michelangelo Buonarroti: Based on Studies in The Archives of the Buonarroti Family in Florence. London: John C. Nimmo, 1893; *Tolnay Ch.* Op. cit. 1943; *Wallace W.E.* Op. cit. 1987. P. 203–216; *Wallace W.E.* Op. cit. 2010.

Кроме того, в работе над сводом капеллы принимал участие художник и архитектор Бастиано да Сангалло, друг Микеланджело и Вазари. Будучи мастером перспективных построений, он взял на себя уточнение согласования архитектурных элементов росписи с криволинейной поверхностью потолка.

Наконец, Микеланджело постоянно держал при себе своих непосредственных учеников. Например, скульптор Урбано да Пистойя стал правой рукой мастера и выполнял его личные поручения.

Помощники Микеланджело подтаскивали ему воду, гасили известь для штукатурки, растирали и смешивали пигменты, готовили кисти, занимались припорохом картонов. Как пишет У. Уоллас, они также писали «мелкие фигуры и орнамент, а также мили архитектурного декора», в то время как мастер оставил за собой центральные композиции[508].

Будучи собственным счетоводом, Микеланджело каждую неделю записывал их имена, количество дней работы и заработную плату. Он сам выбирал большинство из них, что помогало контролировать качество работы.

Из всего сказанного мы можем заключить, что Микеланджело во время работы над Сикстинской капеллой был главой большой мастерской нового типа, с широким выбором хорошо подготовленных помощников, каждый из которых выполнял свою собственную функцию в воплощении его замысла. Однако в сравнении с мастерской Рафаэля следует заметить принципиальную разницу: если там роли помощников мастера были творческими, то здесь – исключительно техническими.

Это была мастерская, совершенно не похожая на другие. В своей теории искусства Микеланджело помещал живопись в самый конец в ряду пространственных искусств. Они обращался к ней только в особых случаях по просьбе важнейших заказчиков.

В своей статье о Микеланджело-живописце Дж. Манка доказывает, что традиция считать его великим колористом появилась значительно позднее,

---

[508] *Wallace W.E.* Op. cit. 2010.

когда фрески Сикстинской капеллы покрылись патиной времени, в то время как современники превозносили в его росписях рисунок мастера[509].

В письме к Бенедетто Варки Микеланджело утверждал, что «живопись <…> считается лучше тогда, когда она склоняется к рельефу <…> и потому мне [Микеланджело] всегда казалось, что скульптура – светоч живописи, и между ними та же разница, что между солнцем и луной»[510]. Взгляд скульптора на живопись повлиял и на работу с ассистентами. Микеланджело осознанно выделил два отдельных этапа в своей практике, для которых подбирал разных помощников[511].

Первым этапом была предварительная работа с рисунками, а вторым – перевод эскизов в материал, скульптурный или живописный. Рисунок, как наиболее свободное искусство, помогал представить вид будущего здания, скульптуры или фрески. Роль мастера состояла в создании замысла, идеи организации пространства, и он никогда не поручал это задание кому-либо другому. Сама же живопись воспроизводила объемный рельеф.

Микеланджело никому не перепоручал свою живопись в Сикстинской капелле, именно из-за того, что, будучи скульптором, именно он, и только он, мог правильно уложить свои скульптурные образы на плоскость.

Показательно, что позднее Микеланджело сжег множество своих рисунков и картонов, а в феврале 1518 г. попросил Леонардо Селлайо сжечь наброски росписи капеллы, которые оставлял в его доме. Вероятно, Буонарроти стремился создать собственный образ гения. Он хотел создать впечатление, что с первой же попытки находил точное пластическое выражение своих идей, не тратя времени на эскизы. Вазари, рассуждая о набросках своего любимого мастера, хранившихся в его Книге рисунков, утверждает, что тот «делал свои фигуры в девять, десять и двенадцать голов, добиваясь лишь того, чтобы после

---

[509] *Manca J.* Michelangelo as Painter: a Historiagraphic Perspective // Artibus et Historiae. 1995. № 31. P. 111–123.
[510] Мастера искусства об искусстве. Т. I. С. 179.
[511] *Назарова О.А.* Указ. соч. С. 205–209.

объединения их в одно получилось в целом некое согласие грации»[512]. Затем же он сжигал их, «чтобы никто не смог увидеть трудов, им преодолевавшихся, и то, какими способами он испытывал свой гений»[513].

В этом случае действия Микеланджело отвечали старой ремесленной традиции уничтожения рисунков после завершения работы. Для этого у художников было два основных мотива. Во-первый, рисунки и картоны рассматривались как нечто «несовершенное» по сравнению с законченной работой, и мастер не хотел, чтобы его искания были достоянием гласности. Во-вторых, таким образом можно было избежать конкурентов, которые могли бы воспользоваться рисунками как образцом. Вторая из причин, связанная с творческой ревностью, также имела прямое отношение к Микеланджело. Он нередко и сам раздавал свои рисунки друзьям. Но в тех случаях, когда мастер дарил свои рисунки другим художникам для росписей, он не подписывал работу, не считая ее своей. Позволить же конкурентам пользоваться рисунками, уже получившими воплощение в его собственной живописи, было для него немыслимо.

Уничтожая или раздаривая рисунки, Микеланджело действовал в полном согласии со средневековой традицией, благополучно просуществовавшей и до XVIII в. Видимо, для него рисунки не имели еще той самостоятельной ценности, которую приобрели для многих его современников.

Ясно одно – именно Микеланджело от начала и до конца занимался созданием концепции своих произведений. В случае с Сикстинской капеллой, в первую очередь он создал общую декоративную схему росписи, затем занимался натурными зарисовками отдельных частей тела и штудиями скульптурных моделей. [Илл. 98, 99] После уточнения отдельных фигур, он объединял их в картонах. Сохранившиеся подготовительные рисунки имеют

[512] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 1122–1123.
[513] Там же. С. 1122.

скульптурный характер. Микеланджело уделял большое внимание контурам фигур и светотеневой моделировке отдельных объемов, занимавшей его наравне с общим композиционным замыслом. И только после этой подготовительной работы помощники переносили картоны на штукатурку[514]. Единственным исключением являются люнеты с изображениями предков Христа, по какой-то причине написанные без картонов[515]. Но и перенесенный на штукатурку рисунок Микеланджело продолжал уточнять, зачастую отклоняясь от задуманных контуров, чтобы достичь большей убедительности форм. Таким образом, характер взаимодействия Микеланджело с мастерской подтверждает, что в основе его метода лежал рисунок, который являлся ключом к его произведению.

Наш вывод состоит в том, что, суть работы мастерской Микеланджело заключалась в предпочтении индивидуальной работы. Он не допускал помощников ни к созданию эскизов, ни к созданию росписей. В идеале, если бы ему хватило сил и времени, он расписал бы капеллу один, не доверяя своим помощникам. Однако ему потребовалась чисто техническая помощь в силу того, что заказ был велик, времени было не так много. Вся помощь группы художников, собранных для этого случая, была связана с возведением лесов и нанесением предварительного слоя штукатурки, техническим переносом рисунков с картонов на стены. По сути, Микеланджело бы устроило, если бы ему ассистировали люди, далекие от искусства, но способные четко выполнять его несложные поручения.

Без участия мастера мастерская перестала существовать, ведь она была собрана для конкретного заказа, и роль помощников сводилась к задачам, не связанным с созданием или изменением концепции и рисунка на каком-либо из этапов работы.

---

[514] *Hirst M.* Il Modo delle attitudini. Michelangelo’s Oxford Sketchbook for the Ceiling // The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered. London: Muller, Blond & White, 1986. P. 208–217; *Mancinelli F.* Op. cit. 1990. P. 55–59.

[515] *Mancinelli F.* Op. cit. 1986. P. 218–259.

***

Что касается учеников Микеланджело, ни один из них, даже будь им это позволено, не смог бы ассистировать учителю в рисунках. Будучи уверенным экспериментатором и мнительным человеком, он сам видоизменял свои и чужие замыслы, и ни один другой автор не мог бы легко и органично вторгнуться в его творческий процесс.

Вне всяких сомнений, очень многие художники в Риме и за его пределами мечтали бы учиться у Микеланджело, однако большинство из тех, кто удостаивался его дружбы – Якопо Сансовино, Россо, Понтормо, Джорджо Вазари – получали в качестве обучения только разговоры об искусстве[516].

Микеланджело мечтал о том, чтобы у него был ученик, но этой мечте не суждено было осуществиться. Любопытно, однако, что на протяжении своей долгой жизни он периодически помогал кому-то в обучении рисунку, но, судя по всему, не считал этих художников своими учениками. В конце жизни он сетовал, что так и не обзавелся ассистентом. Но стоит заметить, что этот предполагаемый и несбывшийся «ученик», упомянутый у Вазари, был нужен не для того, чтобы передать ему основы своего мастерства, а для прикладных целей.

Так и не возникший ассистент упоминается в единственном числе и в работе, связанной не с изобразительным искусством, а с исследовательской деятельностью Микеланджело – изучением строения тела человека для написания книги об анатомии для художников.

Цитируя Вазари, «если бы был у него [Микеланджело] ученик, он сам, несмотря на преклонные годы, постоянно вскрывал бы трупы и написал бы об этом на пользу художникам, в кое-ком из которых он обманулся. Однако он

---

[516] Здесь, обратившись к перечню имен друзей Микеланджело, приведенного у Вазари, мы намеренно исключаем Даниеле да Вольтерра, речь о котором пойдет ниже. См. *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 1124.

не решался на это, не чувствуя себя в состоянии выразить в письменном виде все, что бы ему хотелось, ибо в красноречии он не упражнялся, хотя, впрочем, в прозе своих писем он умел немногими словами хорошо пояснить свою мысль, так как очень любил читать наших поэтов и в особенности Данте, которым сильно восхищался и которому подражал в своих образах и замыслах, а также и Петрарку»[517].

Однако и в тексте Вазари, и в работах современных исследователей творчества круга Микеланджело выделяется группа людей, называемых «учениками» мастера. Это юноши, жившие в его доме: Пьетро Урбано да Пистойя, Асканио Кондиви и Антонио Мини. Педагогический метод Микеланджело заключался в приучении этих помощников к свободному копированию собственных рисунков. Однако все они так или иначе не были способны к обучению, в силу ли лени или отсутствия способностей. Здесь следует задуматься, по какой причине мастер выбирал неспособных подражать ему людей? Быть может, в этом, как и в уничтожении рисунков, можно усмотреть нежелание передавать секреты своего мастерства.

В этом отношении весьма интересны рисунки, предназначавшиеся для обучения Антонио Мини. Ни практика, ни внимательное руководство не сделало Мини художником, он был нанят Микеланджело главным образом как слуга. Он вел и копировал счета и письма, выполнял поручения, занимался финансами своего господина. За восемь лет у Микеланджело он не достиг никакого прогресса в рисунке.

Судя по известными рисункам Мини, созданным в доме Микеланджело, обучение его было весьма отрывочным, хотя и полным доброго отношения и юмора. Все они содержат исправления и инструкции самого Микеланджело, и предоставляют уникальную возможность увидеть сокровенный обмен между мастером и учеником, пока они говорили, рисовали и шутили. Стоит заметить, что, вероятно, проб пера у Мини было больше, но известны сейчас лишь те,

[517] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 1124.

которые он выполнял на том же листе, что и учитель. Речь идет о таких рисунках, как «Мадонна с младенцем» (около 1524 г.), из Британского музея, содержащем два рисунка Микеланджело и несколько копий, в том числе одну, прочерченную координатной сеткой[518]. [Илл. 100]

Дидактическая цель эскизов Микеланджело очевидна благодаря их положению на листе: они оставляют пространства справа для копии Мини. Вероятно, уже упоминавшиеся нами слова, написанные на этом листе, с призывом к Антонио не терять времени, связаны с неспособностью помощника завершить рисунок. На том же листе помещены также замечания относительно сельского хозяйства и заметки о работе Микеланджело в Сан-Лоренцо[519]. Остается не до конца ясным, принадлежит ли координатная сетка Мини, отчаявшемуся самостоятельно, «на глаз» подражать гению своего хозяина, или же, на чем настаивает К. Бамбак, она добавлена более поздним копиистом, не имеющим отношения к кругу Микеланджело, искренне презиравшего механические приемы[520].

В любом случае, другие совместные упражнения мастера и ученика доказывают, что Микеланджело не проявлял никакого интереса к развитию способностей Мини. Вместо этого он давал ему определенные задания, состоявшие в копировании его рисунков, а затем подшучивал над результатом с помощью различных карикатур. Возле фигуры жирафа на эскизе из Оксфорда (Оборотная сторона рисунка «Геркулес и Антей», музей Эшмола, 1525-1528 гг.) Микеланджело поместил существо, напоминающее динозавра, пародирующее неуклюжую манеру горе-ученика[521]. [Илл. 101]

Лист, на котором мастер упражнялся в рисовании глаз (Оксфорд, музей Эшмола, 1524-25 гг.), часть из которых, по мнению Ф. Хартта – копии

---

[518] Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818.
[519] *Wallace W.E.* Op. cit. 1995. P. 113–133.
[520] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 130.
[521] Микеланджело и Антонио Мини. Эскизы. 1525-1528. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.63.

учеников, в то время как образцы Микеланджело помещены в верхней части, также интересен для нас своей оборотной стороной[522]. [Илл. 102] Несколько неумело изображенных сангиной голов одну за другой проглатывает разъяренный дракон. Видимо, сначала мастер задумал традиционное упражнение в изображении глаз – подобное тому, которые часто проделывал и сам, создавая эскизы произведений, состоящие из повторяющихся набросков одних и тех же частей тела. Но затем, устав от этой дидактики, Микеланджело превратил урок в повод для шутки.

Ряд рисунков, выполненных совместно Микеланджело и Мини, находятся в Лувре, Британском музее, галерее Уффици, Каза Буонарроти во Флоренции. Примеры *buon disegno* мастера сопровождаются неудачными попытками повторить их, порой с использованием крестообразных осей, и кричащими на эти наброски фавнами или сатирами – плодом спонтанного вдохновения Микеланджело[523]. [Илл. 103] Все эти уроки рисования переросли в праздное подшучивание.

Едва ли серьезным исключением служит «Сидящая женщина» из Британского музея (1524-25 гг.), на которой неумелый набросок сангиной перекрыт попыткой Микеланджело исправить его чернилами[524]. [Илл. 104]

Видимо, проживавшие в доме Микеланджело художники, и Мини в том числе, были его друзьями: он отдавал себе отчет, что никогда не научит их ничему, и такое положение дел вполне его устраивало. Указание Вазари о помощи друзьям, которой Микеланджело предпочитал любую другую

---

[522] Микеланджело и Антонио Мини. Дракон и головы. Около 1524-1525. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.69. *Hartt F.A.* Michelangelo's Drawings. New York: Harry N. Abrams, 1975.

[523] С оборота рисунка из Британского музея (Inv. 1895,0915.493) помещена женская голова Микеланджело, которую У. Уоллас считает рисунком, предназначенным для педагогических целей, которые не смог осуществить Мини. Однако, согласно нашему пониманию, скорее всего рисунок головы был выполнен позднее, иначе не оправдано использование Мини оборотной стороны листа, которое привело бы к смазыванию хорошего рисунка. См. *Wallace W.E.* Op. cit. 1995.

[524] Микеланджело и Антонио Мини. Сидящая женщина. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0625.547.

деятельность, можно в данном случае истолковать как вполне ясное объяснение, почему мастер тратил время на этого «ученика»[525].

В таком случае следует рассматривать факт передачи Микеланджело своих рисунков и картонов другим художникам тоже как дружеский жест. Рисунки не имели в его глазах большой ценности, раз он свободно раздавал их другим. Картоны, как и другие виды собственности, передавались по наследству, дарились, становились приданым. В марте 1532 Антонио Мини писал Микеланджело из Лиона во Флоренцию о том, что планировал написать три картины, пользуясь подаренным ему картоном Леды (1529-1530 гг., картина была уничтожена). Однако нет никаких сведений о том, чтобы картоны были подарены ему с целью создания с их помощью новых работ: Вазари указывает, что он получил рисунки, картоны и модели из воска и глины перед отбытием во Францию, потому что он нуждался в деньгах: «его [Мини] две сестры были на выданье»[526]. Позднее картон с Ледой вернулся во Флоренцию, и во времена Вазари принадлежал Бернардо Веккьетти.

Неправильно полагать, что для создания станковых работ великий мастер пользовался исключительно свободным рисунком по холсту[527]. Арменини знал картон для «Леды» и изначально включил Микеланджело в свой список прекрасных мастеров[528]. Позднее Микеланджело был исключен им из числа образцовых художников, поскольку, по его мнению, нарушал правильный процесс создания картона, не используя координатные сетки. Для нас важен этот аспект в подготовке картона, поскольку он однозначно говорит о том, что пользоваться картонами Микеланджело могли только достаточно одаренные художники, способные свободно интерпретировать его рисунок.

---

[525] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1124–1126.
[526] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1093–1094.
[527] *Hirst M., Dunkerton J.* The Young Michelangelo. London: National Gallery Publications, 1994. P. 83–133.
[528] *Armenini G.B.* Op. cit. P.101-102; *Hirst M. Michelangelo* and His Drawings. New Haven, London: Yale University Press, 1988.

3.3. Соратники Микеланджело

Гениальный архитектор и скульптор, Микеланджело относился к своей живописи как к эксперименту. Поэтому он исключил для себя необходимость ставить на поток создание картин и фресок по своим рисункам. Он не стремился окружить себя одаренными художниками или талантливыми копиистами, которых он мог бы контролировать. Однако если в его живописной практике не было учеников и ассистентов в привычном смысле этого слова, то были возможны взаимоотношения, построенные на сотрудничестве. Микеланджело часто передавал свои рисунки другим художникам.

Микеланджело много рисовал для друзей. Среди его адресатов были Томмазо деи Кавальери, Герардо Перини. Он также снабжал набросками Себастьяно дель Пьомбо, Даниеле да Вольтерра, Марчелло Венусти, Джулиано Буджардини, Асканио Кондиви, Джорджо Вазари, Франческо Граначчи. Взаимодействие с этими мастерами нельзя назвать мастерской, поскольку, подарив другим свои замыслы, Микеланджело переставал работать над проектами. И все же такое распределение ролей воспроизводило схему разделения труда в мастерской нового типа: создание мастером замысла и воплощение его талантливыми ассистентами, которым позволено самостоятельно менять рисунок согласно собственному желанию.

По нашему мнению, некоторые случаи соратнических отношений Микеланджело с другими художниками заслуживают особенного рассмотрения. Эти ситуации с трудом поддаются обобщению, однако являются важными свидетельствами методов работы Буонарроти.

Как, с какой целью закрытый по характеру мастер начинал делиться своими идеями и находками со своими коллегами?

Первым из его союзников стал Себастьяно Лучиани, известный под прозвищем дель Пьомбо. Дружба с Себастьяно началась в момент кризиса для Микеланджело, во время завершения работ над потолком Сикстинской капеллы. Этот альянс был заключен для того, чтобы совместными усилиями превзойти Рафаэля[529].

Венецианец Себастьяно, ученик Джорджоне, разделял амбиции Микеланджело. Приехав в Рим, Себастьяно не поддержал всеобщее восхищение Рафаэлем. Взгляд венецианца был совершенно не типичным, ведь Рафаэль был самым успешным живописцем в городе, и все хотели подражать ему. Однако в переписке с Микеланджело он неоднократно хулил и Рафаэля, и его *garzoni*, поэтому Микеланджело стал активно ему покровительствовать, отдавать свои картоны и замыслы, чтобы соперничать с Санти, не выходя при этом на римскую художественную сцену.

Судя по всему, в отличие от Микеланджело, Себастьяно обладал талантом заводить друзей[530]. В 1511 г. он приехал в Рим ни с кем иным, как с Агостино Киджи. Агостино заказал ему роспись люнетов на своей вилле. Затем, хотя качество росписи на вилле и уступало венецианским работам Пьомбо, Агостино представил его своим друзьям. После смерти Киджи в 1520 г. Себастьяно с помощью Микеланджело привлек внимание еще более влиятельного заказчика - кардинала Джулио Медичи, вскоре ставшего папой Климентом VII (1523-34 гг.) Понтифик сделал его своим *piombatore* – ответственным за папскую печать[531]. Эта должность имела большой вес в обществе. Таким образом, в соревновании с Рафаэлем позиции выравнивались, ведь Санти тоже занимал административные должности в Ватикане при Льве X.

---

[529] *Hirst M.* Sebastiano del Piombo. Oxford: Clarendon Press, 1981; *Baker-Bates P.* Op. cit.; *Barbieri C.* Op. cit.; *Barbieri C., Joannides P., Wivel M.* Michelangelo & Sebastiano. Ex. cat. London: National Gallery Company Ltd, 2017.
[530] Il Carteggio di Michelangelo. V. II. P. 156.
[531] Idem. V. II. P. 239-41.

Себастьяно получил от Микеланджело рисунки для алтаря церкви Сан-Мартино в Болонье, для «Бичевания Христа» в капелле Боргерини в церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио (1516-24 гг.)[532] [Илл. 105, 106], «Воскрешение Лазаря» - рисунок, предназначенный для Джулио Медичи (1517-1519 гг.), а также картон для «Пьеты» в церкви Сан-Франческо в Витербо. Надо отметить, что Себастьяно творчески подходил к воплощению этих эскизов: полностью изменял пространство и изображенную архитектуру, добавлял и убирал фигуры, зеркально отображал их, что говорит о достаточно большой свободе и самостоятельности мастера. Он только отталкивался от идей Микеланджело, а не напрямую следовал им.

Несмотря на то, что Себастьяно противопоставлял себя Рафаэлю, он мечтал заполучить его заказы: например, просил Микеланджело устроить ему работу в незаконченном Зале Константина (но так и не получил этот заказ).

Преобладает мнение, что, несмотря на свой талант, Себастьяно был слишком ленив, чтобы добиться успеха. Зачастую, именно его беспечности и праздности приписывают тот факт, что он не создал собственную мастерскую. Если верить Вазари, «в разное время при Себастьяно для обучения искусству состояли многие юноши, но получили от этого немного пользы, ибо, следуя его примеру, они мало чему научились, кроме как умению пожить»[533]. Его единственный добившийся успеха ученик – сицилиец Томмазо Лаурети, о котором известно очень мало. Однако, согласно нашему пониманию, Себастьяно перенял свое отношение к ученикам у Микеланджело, и осознанно не занимался педагогикой.

По сравнению с тем, что известно относительно подхода Себастьяно к практике мастерской, мы очень мало знаем о его студии в Риме. Вазари упоминает только, у него к концу жизни он обосновался возле церкви Санта-

---

[532] Микеланджело. Бичевание Христа. Эскиз. 1516. Сангина, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.500.
[533] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 768.

Мария-дель-Пополо, «не утруждая себя живописью или какой-либо иной работой»[534]. Видимо, он завершил свою карьеру в квартале художников, каким был в те дни район Пополо. Он уже не имел связанных с папскими заказами притязаний Рафаэля, который жил в Борго и планировал устроить студию на престижной Виа Джулия. Однако район Пополо тоже был выбран не случайно: когда в 1523 г. семья Киджи поделила землю между мавзолеем Августа и Санта-Мария-дель-Пополо, ряд самых важных мастеров Рима, таких, как Джулио Романо, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло переехали туда, надеясь на покровительство знатной семьи Киджи[535].

Ученики Рафаэля заняли лучшие позиции в римском художественном мире, и конкурировать с ними было практически невозможно. При папе Павле III несомненным старейшиной художественного сообщества в Риме был Перино дель Вага, наследник Рафаэля. Именно он получил лучше заказы этого периода, такие, как роспись Зала Реджа Ватиканского дворца.

Для Микеланджело Себастьяно явился орудием борьбы с приверженцами Рафаэля, его правой рукой, информатором и посредником во время отсутствия мастера в городе. По нашему мнению, жизнеспособность сотрудничества двух художников была отчасти вызвана редкими личными контактами между ними. Широкая переписка позволяла сохранять дистанцию между мастером и его ассистентом. Ведь по приезде Микеланджело в Рим в 1534 г. между художниками вспыхнула ссора, невозвратно разорвавшая все нити между ними. Себастьяно стал самонадеянно вмешиваться в творческий процесс, советуя Павлу III, чтобы Микеланджело писал маслом, а не фреской, и, очевидно, стремился сам участвовать в росписи.

Себастьяно не стало в 1547 г., спустя несколько месяцев после смерти Перино дель Вага, последнего «прямого наследника» методов Рафаэля. К

---

[534] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 767.

[535] Согласно неопубликованным документам из Ватиканской библиотеки, на которые ссылается К. Барбьери. См. *Barbieri C.* Op. cit.

явному унынию Пьомбо, он никогда полностью не избавился от тени Рафаэля и его мастерской[536]. Именно мастерская Рафаэля доминировала в Риме вплоть до конца понтификата Павла III.

Несмотря на помощь Микеланджело, Себастьяно дель Пьомбо не смог занять должной позиции в иерархии римских мастеров. Тому есть несколько причин. Первая – Себастьяно был менее организован, чем его соперники, прошедшие подготовку в команде Рафаэля. Вторая – он был экспериментатором, и, например, пробовал писать масляными красками по штукатурке. В отличие от традиционной фресковой техники, живопись маслом по штукатурке не была долговечной. Это обнаружилось уже в росписи Зала Константина, выполненной учениками Рафаэля. Приверженность Себастьяно этой неудачной технике не только поссорила его с Микеланджело, но и исключала возможность его работы с ассистентами. Как точно подметила М. Холл, экспериментам Себастьяно дель Пьомбо, свойственным зачастую венецианской школе живописи, ученики помогали бы с большим трудом[537].

Далее, он был медлителен – вероятно, как раз потому, что работал один. Многие заказы – например, для Санта-Мария-делла-Паче, Санта-Мария-дель-Пополо – так и не были завершены. В отличие от Микеланджело, ему нужно было выполнить не один заказ на монументальную живопись. Судя по всему, даже в Сан-Пьетро-ин-Монторио он работал в одиночку, пользуясь, как и Микеланджело, только технической помощью подмастерьев.

Таким образом, мы видим, что Себастьяно дель Пьомбо не создал своей мастерской и не имел последователей. Линия его сотрудничества с Микеланджело также не имела продолжения.

---

[536] Кстати, Себастьяно с явным презрением относится к любым творческим попыткам также и учеников Микеланджело. Например, в письме 6 сентября 1521 г. он с возмущением описывал ущерб, нанесенный статуе в Санта-Мария-сопра-Минерва некомпетентным ассистентом Пьетро Урбано. См. Il Carteggio di Michelangelo. V. II. P. 313-315.

[537] *Hall M.* Op. cit. 1992.

Микеланджело и Пьомбо были соратниками. Себастьяно дель Пьомбо был художником-одиночкой, как и Микеланджело, и это сходство характеров, вероятно, их сблизило. Любопытно при этом, что современники видели в этом союзе подчиненное положение Себастьяно, и хорошо отдавали себе отчет, что автор замысла в данном случае – Микеланджело. Это понятно, например, из письма к Буонарроти 19 июня 1529 г. Фра Джампьетрино да Караваджо, приора церкви Сан-Мартино в Болонье. Он писал: «если ты закончишь эту живопись, тебя будут хвалить, а если не можешь заниматься колоритом, то хотя бы призови *своего* Себастьяно»[538]. Пьетро Аретино прямолинейно назвал Себастьяно «копьем Микеланджело»[539].

В случае с Себастьяно сами римские заказчики требовали, чтобы живопись выполнялась только по замыслу Микеланджело, и, хотя сохранились только его эскизы, известно, что он же занимался и картонами[540]. 25 мая 1532 г., не справляясь с композицией, Себастьяно писал Микеланджело с просьбой прислать «немного света истории» *(“un pocco di lume de la istoria”*), поскольку «без твоего света ничто не гармонично» (“*sine tuo lumine nihil set in hormone”*)[541].

***

Утратив поддержку Себастьяно, воплощавшего в живописи графические замыслы, Микеланджело начал искать новых союзников. Например, знаменитый утерянный картон Микеланджело «Венера и Амур», написанный

[538] Il Carteggio di Michelangelo. V. II. P. 272.
[539] *Dolce L.* Op. cit. P. 94–95.
[540] *Hirst M.* Op. cit. 1981. P. 42, 49.
[541] Il Carteggio di Michelangelo. V. III. P. 405–406.

в утонченной угольной технике для флорентийского купца Бартоломео Беттини в 1532-33 гг., воплотил в живописи Понтормо[542]. [Илл. 107]

Одними из самых преданных соратников Микеланджело стали художники, работавшие в мастерской Перино дель Вага: Марчелло Венусти и Даниеле да Вольтерра. Этот момент представляется чрезвычайно интересным, поскольку позволяет говорить о соединении опыта метода работы мастерской, наследовавшей традициям Рафаэля, с принципами создания живописи, заведенными Микеланджело.

Союз с учениками Перино начался для Микеланджело в конце 1540-х гг., во время завершения работ над капеллой Паолина. Это был для мастера период творческого кризиса, сопоставимого с тем, который он испытал в работе над Сикстинским потолком, когда сблизился с Себастьяно. Микеланджело был утомлен и обескуражен ухудшением здоровья и тяжелой работой. В обоих случаях, недовольство своей живописной работой подтолкнуло Микеланджело искать себе протеже.

Если Себастьяно заслужил себе славу и признание с помощью Микеланджело, то Марчелло и Даниеле, активные участники мастерской Перино, уже имели некое положение в Риме. Поэтому внимание Микеланджело к ним можно оценить как признание таланта.

Весьма вероятно, что встреча художников произошла в Ватикане. Перино дель Вага и его ассистенты с января 1542 г. работали над лепной декорацией свода Зала Реджа. В тот же год Перино создавал эскизы для шпалер для Сикстинской капеллы. Параллельно Микеланджело работал в соседней капелле Паолина, и неминуемо должен был столкнуться с мастерской Перино в полном составе. [Илл. 108]

---

[542] Якопо Понтормо. Венера и Амур. Около 1533. Дерево, масло. Галерея Академии, Флоренция. Inv. 1890, 1570. *Tolnay Ch.* Corpus dei disegni di Michelangelo. Novara: De Agostini, 1975-80. V. II. P. 87–88.

Марчелло Венусти (1510-1579), уроженец Комо, после начального обучения, полученного, возможно, у Джулио Романо, стал помощником Перино дель Вага.

Согласно аббату Ланци, в переполненной мастерской Перино Венусти не получил такой поддержки, как у Микеланджело[543]. В самом деле, судя по всему, многие ассистенты Перино искали себе занятие вне стен его мастерской.

Возможно, Венусти работал с Микеланджело уже в капелле Паолина в 1542 г.[544] Известно, что в 1549 г. Марчелло находился рядом с Микеланджело, когда тот завершал работу над «Распятием Петра». К тому же, именно Венусти в 1548 г. стал одним из первых копиистов фрески «Страшного суда», выполнив большую копию для кардинала Алессандро Фарнезе[545]. [Илл. 109, 110]

Соратничество с Венусти, продлившееся, по крайней мере, десятилетие, стало для Микеланджело новым поводом для соревнования с живописью Рафаэля. В качестве пространства, в этот раз, выступала церковь Санта-Мария-делла-Паче. Первая попытка Микеланджело создать здесь что-то, способное соперничать с капеллой Киджи, была связана еще с Себастьяно дель Пьомбо. Микеланджело создал эскиз «Воскресения» (Британский музей), которое должен был написать Себастьяно, однако работа так и не была выполнена[546]. Поэтому шанс все же оказаться в соседстве с Рафаэлем был для Микеланджело особенно ценным. Ряд его рисунков для капеллы Чези был воплощен Венусти.

---

[543] Цит. по: *Parrilla F.* La carriera di un petit maître. Marcello Venusti oltre Michelangelo // Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte. Roma: De Luca, 2019. P. 17–35.

[544] *Russo L.* Marcello Venusti e Michelangelo // Michelangelo e Dante. Milano: Electa, 1995. P. 143–148.

[545] Теперь в музее Каподимонте в Неаполе. Марчелло Венусти. Страшный суд. 1549. Дерево, темпера. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 139. См. Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito. Roma: Palombi, 1990. P. 234–236.

[546] Микеланджело. Воскресение. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1860,0616.133.

Кроме того, Марчелло создал по рисункам мастера ряд алтарных композиций, зачастую предназначавшихся для друзей Микеланджело, включая Томмазо де Кавальери и кардинала Федерико Чези[547]. Он был автором алтарей церквей Санта-Мария-делла-Паче, Санто-Спирито-ин-Сассиа, Сан-Агостино, Санта-Катерина-деи-Фунари, Санта-Мария-сопра-Минерва. Венусти также принадлежало несколько групп небольших картин, например, «Распятие» и «Пьета», воспроизводившие композиции рисунков Микеланджело, созданных для Виттории Колонна, «Христос и самаритянка», «Изгнание торгующих из храма» и «Мадонна дель Силенцио» [Илл. 111, 112, 113, 114, 115]. Эти работы известны в многочисленных вариациях и повторах. Проводившийся недавно технико-технологический анализ некоторых из перечисленных работ Венусти показал, что рисунок художника под живописным слоем достаточно сложен и содержит исправления[548]. Венусти нельзя назвать безвольным копиистом. Трудно сказать однозначно, все ли подобные картины принадлежат Марчелло. Ясно одно, Венусти был деятельным пропагандистом *concetti* Микеланджело и удовлетворял спрос заказчиков на его живописные работы.

Как и в случае с Себастьяно, подчиненное положение соратника – Марчелло по отношению к автору замыслов – Микеланджело хорошо осознавали современники. Художник, выполнявший живопись по эскизам мастера, был его помощником и другом. В письме 13 декабря 1557 г., отправленном Венусти Корнелией Колонелли, вдовой друга и слуги Микеланджело Пьетро

---

[547] *Wilde J.* Op. cit. 1959. P. 370–381; *Wallace W.E.* Michelangelo Admires Marcello Venusti ... and Antiquity // Ashes to Ashes: Art in Rome Between Humanism and Maniera. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2006. P. 125–155.
Существует, впрочем, мнение, что рисунки Микеланджело Венусти получил не от самого мастера, а от его друга Томмазо де Кавальери. См. *Alberti A., Rovetta A., Salsi C.* D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del cinquecento. Venezia: Marsilio, 2015.

[548] *Alessandro L.D', Seccaroni C.* Le composizioni devozionali del tardo Michelangelo attraverso la lettura critica dei dati tecnici // Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte. Roma: De Luca, 2019. P. 59–62.

Урбино, упомянут с припиской «ваш Марчелло». Кроме того, Микеланджело был крестным отцом сына Венусти, названного Микеланджело в его честь[549].

***

Взаимоотношения Микеланджело с Даниеле да Вольтерра имеют особое значение для нашей темы, поскольку Даниеле был не просто участником, но и наследником Перино по завещанию, и возглавил его мастерскую после смерти мастера 19 октября 1547 г. Вероятно, выбор пал именно на Даниеле, поскольку он обладал дружелюбным характером и был весьма неплохим рисовальщиком. Таким образом, к Даниеле перешли не просто связи или рабочие материалы Перино, но вся римская мастерская с ее участниками, организованная по образцу студии Рафаэля.

Вступив в альянс с Микеланджело после смерти Перино, Даниеле, если можно так выразиться, выбрал себе нового мастера. В свою очередь, Микеланджело заполучил нового ассистента. И, самое главное, в этот раз в распоряжении этого ассистента была собственная мастерская, организованная по образцу мастерской Рафаэля.

Ученик Содомы и Перуцци, Даниеле присоединился к Перино дель Вага в начале 1540-х гг. Это был самый молодой художник, которого Перино подключил к работе после возвращения с севера для создания фриза палаццо Массимо в Риме с историей жизни Фабиуса Максимуса. Для этой работы Даниеле использовал эскиз Перино, хранящийся сейчас в коллекции герцога Девонширского в Чатсуорте, творчески переосмыслив его в более динамичную сцену[550]. [Илл. 116, 117] Этот ранний пример позволяет утверждать, что опыт обращения с чужими эскизами был для Даниеле совершенно привычным.

---

[549] *Baglione G.* Op. cit. P. 20.

[550] Перино дель Вага. Классическая сцена. Перо, кисть коричневыми чернилами. Коллекции герцога Девонширского, Англия. Inv. no. 165. См. Hirst M. Op. cit. 1966. P. 398-403.

Стоит отметить, что подражание манере Микеланджело, видимо, началось для Даниеле еще в его бытность помощником Перино[551]. Во всяком случае, сам Перино вдохновлялся фресками Сикстинской капеллы, создавая картоны с изображением евангелистов для капеллы Крочифиссо в Сан-Марчелло-аль-Корсо (1539-40), которые воплотил в живописи Даниеле[552]. [Илл. 85]

Более того, подтверждением того, что личное знакомство мастеров состоялось в середине 1540-х гг. служит тот факт, что в 1545 г. Даниеле создал два барельефа для капеллы Орсини в церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти, один из которых изображал Микеланджело, смотрящегося в зеркало, и Себастьяно дель Пьомбо[553]. [Илл. 118] На втором рельефе была изображена группа сатиров, «осуждающих» рисунки Даниеле, что, на наш взгляд, является свидетельством того, что Даниеле подвергся той же «воспитательной работе» со стороны Микеланджело, что и Антонио Мини: именно эту аллегорию Буонарроти, как было сказано выше, неоднократно изображал рядом с неудачным творчеством учеников.

Эскиз руки св. Матфея, хранящийся в Лувре, выполнен Даниеле под явным влиянием манеры Микеланджело в трактовке мускулатуры[554]. [Илл. 84] На

---

[551] *Hansen M.S.* In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013.
Рассматривая творческое наследие художника, можно выделить помимо влияния Перино и Микеланджело и другие источники вдохновения. Например, самая известная работа Даниеле – «Снятие со креста» из капеллы Орсини ц. Сантиссима Тринита деи Монти (1541 г.) выполнена под явным влиянием не только сикстинского «Страшного суда», но и кватрочентийской пластики картины Содомы из алтаря Сиенской Пинакотеки (1510 г. Сиенская Пинакотека, Сиена. Inv. No. 413.)

[552] По поводу влияния творчества Микеланджело на поздний стиль Перино см. *Oberhuber K.* Perino del Vaga e Raffaello // Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo. Milano: Electa, 2001. P. 55–56.

[553] Барельеф не сохранился, но известен по воспроизведению в манускрипте, хранящемся в библиотеке Анджелика в Риме, MS 1564, c. 285-287. См. *Treves L.* Op. cit. P. 36–45. Сюжет известен по описанию Вазари. *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1032-1041.

[554] Даниеле да Вольтерра. Штудии левой руки св. Матфея. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1495.
М. Клейтон предполагает, что рисунки Даниеле для этих росписей выполнены по подготовительным эскизам Перино, однако же таких эскизов не известно, и само наличие подготовительного эскиза детали (руки) может свидетельствовать о том, что Даниеле

наш взгляд, в том, что Даниеле исследовал творчество Буонарроти в мастерской Перино, можно в том числе усмотреть преемственность по отношению к мастерской Рафаэля. Как уже говорилось, в описании первых дней Перино дель Вага в мастерской Рафаэля содержится упоминание о том, как он зарисовывал в учебных целях сикстинские фрески Микеланджело, следуя манере Рафаэля. Вполне вероятно, что очень многие из ассистентов Санти проходили через опыт копирования и критической имитации работ Микеланджело, как одного из величайших мастеров эпохи.

После смерти Перино Даниеле занялся росписями Зала Реджа, пользуясь поддержкой Микеланджело. Думается, здесь сыграли роль не только дружеские связи и придворная ловкость, но еще и тот факт, что именно Перино занимался этим проектом до Даниеле, и, получается, здесь сохранялась преемственность; работа поручалось все той же мастерской. В сознании современников связь Перино, а значит, и Даниеле с Рафаэлем, вероятно, была достаточно очевидной.

После избрания папы Юлия III в 1550 г. пути Даниеле да Вольтерра и Микеланджело снова пересеклись: когда замысел Микеланджело, связанный с росписью Станцы дель Клеопатра, был отвергнут, старший мастер предложил привлечь к этому проекту Даниеле. Последний использовал в росписях зеркальное отображение композиции рисунка «Христос и самаритянка», созданного Микеланджело для Виттории Колонна.

В мастерской Даниеле да Вольтерра состояли такие художники, как Марко Пино, Пеллегрино Тибальди (оба работали с Перино дель Вага в Замке святого Ангела), Джованни Паоло Россетти, Микеле Альберти, Феличано из Сан-Вито. Кроме того, здесь был ряд выдающихся мастеров лепной декорации, которой с большим успехом занимался сам Даниеле. Среди них – живописец,

---

выполнил и наброски, и свою часть живописи самостоятельно. Clayton M. Op. cit. 1999. P. 178.

лепщик и миниатюрист Бьяджо Бетти, Гаспар Бесерра, а также Джулио Маццони, второй после Даниеле лепщик, бывший ученик Джорджо Вазари. Джулио впоследствии стал весьма успешным самостоятельным мастером.

Взаимодействие Микеланджело с *bottega* Даниеле необычно еще и потому, что, судя по всему, никто из заказчиков не отдавал себе отчет в том, что мастерская пользуется, а, возможно, и владеет рисунками Микеланджело. Только значительно позже, в труде Джованни Бальоне появились предположения на этот счет[555].

Пользуясь рисунками Микеланджело, мастерская выполняла сложные проекты, предполагавшие разделение задач между мастером и помощниками так, чтобы первый мог контролировать работу последних.

Однако же участие Микеланджело в работе этой *bottega* было тайным. Мастерская ему не принадлежала, и он не стремился стать ее руководителем. Принцип работы Микеланджело с другими талантливыми художниками подразумевал, что он не участвует в воплощении своих эскизов.

Следует думать, что, в случае необходимости, Себастьяно, Марчелло и другие соратники Микеланджело пользовались технической помощью подмастерьев, как это делал их гениальный соавтор.

В случае с Даниеле, который и сам выступал как глава мастерской, участие Микеланджело оставалось анонимным. Предполагалось, что именно Даниеле создает эскизы и следит за каждым этапом их воплощения в живописи и в лепном декоре. На деле же, здесь мы имеем дело со сложной комбинацией двух принципиально различных *modus operandi*: мастер-индивидуалист, стоящий над большой структурой, состоящей из художника и его ассистентов.

Первая работа, выполненная мастерской Даниеле без Перино дель Вага – декорация капеллы Орсини в церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти (1542-1549 гг.) Художники поставили перед собой традиционную задачу одновременно создать живопись, гроттески и лепной декор. *Modello* к одной

---

[555] *Treves L.* Op. cit.

из несохранившихся гроттесковых фресок – «Воскрешение мертвого», хранящийся в Гамбурге, позволяет понять, что уже тогда Даниеле осознанно противопоставил свою манеру творчеству Перино, создав эскиз, полный драмы и контрастов[556]. [Илл. 119, 120] В данном случае Даниеле воспользовался для одной из фигур стражников изображением Благоразумного разбойника из «Страшного суда» Микеланджело. [Илл. 121] Однако мастер на прямо перенес это изображение, а переосмыслил, что видно на подготовительной штудии к данному *modello*[557]. [Илл. 122]

В дальнейшем участники мастерской нередко создавали такого рода пастиши, цитируя и рисунки Микеланджело, и рисунки Даниеле. Следует сразу оговориться, что подобная работа, вполне свойственная периоду маньеризма, совершенно не одобрялась самим Микеланджело. В отношении некого пастиша, который ему показали, великий мастер высказался так: «Сделано хорошо, только не знаю, в день Страшного суда, когда все тела соберут свои члены, что будет с этой историей, ведь в ней ничего не останется»[558]. Это подтверждает нашу теорию о том, что, отдавая рисунки в мастерскую Даниеле, Буонарроти не следил за тем, как именно они используются.

Так, в изображении Крещения в алтаре капеллы Риччи в церкви Сан-Пьетро-ин-Монторио помощник Даниеле, Микеле Альберти, процитировал фигуру Иоанна Крестителя из рисунка Микеланджело, предназначавшегося для «Битвы при Кашине» – то есть ранний рисунок, не предназначавшийся для мастерской. [Илл. 123, 124] Этот эскиз хранится сейчас в музее Тейлора в Харлеме вместе с рядом других рисунков, ставших основой для работ

---

[556] Даниеле да Вольтерра. Воскрешение мертвого. Перо, кисть коричневыми чернилами. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21237. Пользуясь новым, драматичным языком, Даниеле к тому же исполнял решение Триденсткого собора, призвавшего вдохновлять верующих, а не угождать им. См. *Davidson B.F.* Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II // The Burlington Magazine. 1967. Vol. 109. № 775. P. 552-559.

[557] Даниеле да Вольтерра. Эскиз мужской фигуры к Воскрешению мертвого. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 1526.

[558] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1127.

мастерской Даниеле да Вольтерра[559]. Возможно, изначально они оказались в руках Микеле как одного из двух помощников, которым, согласно Вазари, были завещаны произведения искусства мастерской Даниеле[560]. Кроме того, здесь же оказались адаптированы рисунки Даниеле, хранящиеся в Лувре[561]. [Илл. 125, 126] Особого внимания заслуживает процитированная здесь группа из мужчины и юноши. Изначально рисунок Микеланджело, изображавший Энея и мальчика, был прочерчен Даниеле с обратной стороны[562]. [Илл. 127] Затем эта же группа была неоднократно использована и переосмыслена в рисунках Даниеле, и мальчик из действующего лица превратился в подобие подпорки для фигуры мужчины[563]. [Илл. 128, 129] Именно в таком виде, уже не как Эней, этот персонаж оказался изображенным у Микеле Альберти.

В харлемском музее также хранится изображавший Микеланджело *exemplum,* который, применив технику припороха, Даниеле использовал для композиции второго плана в «Вознесении девы Марии» в капелле делла Ровере церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти (1548-1553 гг.)[564] [Илл. 130, 131] Там же, предположительно, мастер изобразил самого себя в диалоге с учителем в образе нижних центральных персонажей: юноша внимательно прислушивается к словам учителя.

История о том, как Даниэле да Вольтерра и его мастерская использовали рисунки Микеланджело, также подтверждает тот факт, что Микеланджело не

---

[559] Микеланджело. Обнаженный мужчина. 1504-1506. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 18.

[560] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1039-1040.

[561] Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1497; Даниеле да Вольтерра. Коленопреклоненный мужчина в короне. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1521.

[562] Микеланджело и Даниеле да Вольтерра. Эней и мальчик. Итальянский карандаш. Институт Курто, Лондон. Inv. no. D.1978. PG.425. *Hirst M.* Michelangelo and his drawings. 1988. P. 39-40.

[563] Даниеле да Вольтерра. Три наброска с Энеем и мальчиком. 1555-1556. Черный мел. Британский музей, Лондон, Inv. 1976,0515.2; Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина и слуга. Черный мел. Музей Фабра, Монпелье, Inv. 870.1.82.

[564] Даниеле да Вольтерра. Портрет Микеланджело. 1548 - 1553. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 021.

считал свои рисунки особенной ценностью – уничтожал, дарил, отдавал, поставлял в другую мастерскую, считая собственным оригинальным произведением не замысел, воплощенный в рисунке, а именно законченную завершенную работу в материале. С другой стороны, высказанное выше предположение о том, что Микеланджело уничтожал свои рисунки, чтобы они не попали в мастерские конкурентов, говорит о том, что те эскизы, которые все же достались его друзям, были переданы им осознанно и в надежные руки.

Помощники Даниеле нередко использовали и самостоятельно видоизменяли и эскизы самого да Вольтерра для создания собственных композиций. Так произошло, например, в случае с «Избиением младенцев» капеллы делла Ровере церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти, когда Микеле Альберти зеркально отобразил рисунок Даниеле, при этом лишив фигуру матери опоры, присутствовавшей в рисунке[565]. [Илл. 132, 133] То же самое верно и относительно изображения торса солдата из Галереи Уффици, воплощенного Джованни Паоло Россетти в «Положении во гроб» в церкви Сан-Далмацио города Вольтерра (1551-1557)[566]. [Илл. 134, 135]

Все перечисленные случаи использования рисунков мастера для создания собственных композиций прямо отсылают нас к той практике, которая была заведена у Рафаэля. Именно эта методика позволяла ему выполнять множество заказов, контролировать их осуществление, и при этом допускать творческое переосмысление.

Другая особенность работы Даниеле да Вольтерра, на наш взгляд, роднящая его с мастерскими, вдохновленными Рафаэлем – способность доверять ассистентам самостоятельное создание подготовительных эскизов и картонов.

---

[565] Даниеле да Вольтерра. Мать с ребенком и участник «избиения младенцев». Частная коллекция. Опубликовано у *Jaffé D.* Daniele da Volterra and His Followers // The Burlington Magazine. 1986. Vol. 128. № 996. P. 186.

[566] Даниеле да Вольтерра. Эскиз торса. Черный мел. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1446S.

Например, планируя роспись капеллы делла Ровере, Даниеле выполнил только две фрески, несколько фресок перепоручил Альберти и Россетти. Роспись свода при этом была поручена Марко Пино и Пеллегрино Тибальди, а лепной декор выполнил испанец Гаспар Бесерра[567]. Многое в этой работе является собственной новаторской находкой Даниеле. Так, в композиции «Вознесение девы Марии» мастер добавил фигурам иллюзионистическое архитектурное окружение, похожее на то, что можно увидеть у Рафаэля в капелле Киджи. Ступеньки, изображенные под ногами апостолов, создают иллюзию продолжения реальной архитектуры алтаря. Ничего этого он не мог найти на рисунке Микеланджело.

Однако же часть фресок не только исполнены, но и задуманы другими участниками мастерской. Так, для люнета «Рождество Богоматери» Гаспар Бесерра использовал *modello*, созданное Марко Пино[568]. [Илл. 136, 137] Доказательством того, что перед нами именно композиция Пино, является уже тот факт, что набросок выполнен пером и кистью с коричневыми чернилами – материалами, характерными для сиенской школы, к которой принадлежал Пино, и не свойственным Даниеле да Вольтерра. Очень показательно, что Даниеле настолько доверял своим ассистентам, что позволял им помогать друг другу, а сам стал руководил работой в целом.

Немаловажен и тот факт, что в мастерской Даниеле да Вольтерра были заведены специалисты по различным изобразительным техникам – пусть и не в таком широком разнообразии, как у Рафаэля. Здесь были и отдельные специалисты по гроттесковой живописи, и мастера лепного декора. Что касается последнего, сам Даниеле считался превосходным специалистом, и трансформировал технику, заведенную у Перино дель Вага, в нечто совершенно новое[569]. В конце 1540-х гг. Даниеле да Вольтерра изобрел новый

---

[567] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1036.
[568] Марко Пино. Рождество Богоматери. Перо, кисть коричневыми чернилами. Флоренция, галерея Уффици. Inv. No.1468E. Хранится как работа И. Скарселлино.
[569] *Davidson B.F.* Op. cit. 1967.

способ создания лепных декораций для Палаццо Фарнезе. [Илл. 138] Впервые после Фонтенбло лепной декор мог покрывать не только потолок, но и стены и служить обрамлением живописи.

В лепном декоре Зала Реджа в Ватикане были использованы уже полноценные трехмерные фигуры из стукко, напоминающие скульптуры Микеланджело для капеллы Медичи. [Илл. 139] Продолжил развивать искусство лепнины в духе Микеланджело Гаспар Бесерра, в том числе и в самостоятельном творчестве по возвращению в Испанию[570]. [Илл. 140, 141] С Даниеле да Вольтерра художники вырабатывали и развивали собственную манеру. При этом подражание Микеланджело в том или ином виде являлось, несомненно, важным этапом в этом развитии. Это прекрасно согласуется с характером развития маньеристического искусства в целом, когда работы титанов эпохи Возрождения стали для художников новой классикой.

Даниеле доверял состоявшей при нем молодежи заниматься живописью по его рисункам и по рисункам Микеланджело, иногда контролируя их, иногда целиком перепоручая им часть работы. Например, в капелле делла Ровере церкви Сантиссима-Тринита-деи-Монти он расписал одну стену сам, а другую перепоручил Микеле Альберти, предоставив ему картоны.

Одной из особенностей работы мастерской Даниеле была медлительность, которая, хотя и способствовала высокому качеству живописи и лепнины, не нравилась заказчиками. Когда при Пие IV (1559-1565) вновь встал вопрос о том, кто продолжит роспись Зала Реджа, Даниеле сказал, «что картоны для залы он сделает, поручив все дальнейшее своим помощникам, и что, помимо этого, сделает все, что от него зависит»[571]. Он планировал взаимодействовать с мастерской так, как это и полагалось преемнику традиций Рафаэля: отвечать

---

[570] *Fracchia C.* Op. cit. 1999. P. 6–13; *Redin Michaus G.* Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles //Archivo Español de Arte. 2002. Vol. 75. № 298. P. 129–144.

[571] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1038.

за замыслы, контролировать живописную работу. Вазари объяснял, что Даниеле был в этом случае предпочтен перед Франческо Сальвиати несмотря на то, что тот считался тогда лучшим живописцем в Риме, и несмотря на то, что медлительность Даниеле да Вольтерра не понравилась папе. Этот выбор был продиктован, по мнению Вазари, тем, что Даниеле состоял в дружбе с Буонарроти и кардиналом да Карпи[572]. Однако же роспись так и не была завершена.

В свете вышесказанного нельзя не заметить, что в истории дружбы Даниеле да Вольтерра и Буонарроти совершенно напрасно акцентируется только момент единственного непосредственного участия Даниеле в живописной работе Микеланджело. В 1565 г. ему доверили записать обнаженные фигуры на фреске «Страшного суда», чтобы выполнить решение Тридентского собора, подвергшего живопись цензу в 1564 г. За эту работу Даниеле получил прозвище *braghettone* – «создатель брюк». Необычно, что выбор собора в этот раз пал на мастера, в то время известного скорее как скульптор и автора лепной декорации. Л. Тревес справедливо заметила, что за месяц до своей смерти, в январе 1564 г., Микеланджело уже знал о решении Собора, более того, в Сикстинской капелле уже начали возводить леса. И вполне вероятно, что именно Микеланджело принадлежит идея пригласить Даниеле[573]. Другу и соратнику умирающий мастер мог разрешить вторжение в собственную живописную работу, так тщательно оберегаемую им на протяжении всей жизни.

История эта говорит многое о дружбе и доверии между художниками. И она напрямую связана с долгой историей их взаимодействия, когда Даниеле и его мастерская являлись исполнителями замыслов Микеланджело.

---

[572] Там же. С. 1038–1039.
[573] *Treves L.* Op. cit.

Самого Даниеле да Вольтерра не стало через год после этого события. Можно было бы сказать, что с кончиной двух мастеров обрывается история, связанная с творческими методами Микеланджело и его принципами устройства мастерской. В отличие от Рафаэля, мастер не оставил после себя деятельной мастерской, готовой подхватить его приемы. Технические помощники не могли быть последователями Микеланджело как живописца. Более того, почти никого из соратников, пользовавшихся рисунками мастера, не осталось в живых. Наследие Буонарроти представляло собой ряд рисунков, картонов, небольшое количество картин и три фресковых росписи. Они служили основой для композиционных штудий римских художников уже при жизни художника – во многих случаях без его ведома.

Помимо того, что Сикстинская капелла была пространством тренировки юных художников, в их распоряжение попадали и его рисунки. Например, друг мастера Томмазо Кавальери показывал те многочисленные листы, которые получал в подарок, многим римским художникам, таким, как Джулио Кловио.

Рисунок Микеланджело был обязательной и важнейшей частью формулы работы маньеристов, сочетавших его *disegno* с *colore* других мастеров. Однако сама технология живописной работы с ее этапами оставалась секретом, ведь никто и никогда не был участником творческого процесса Микеланджело.

Кажется, помощь Микеланджело была плохой услугой для многих из его соратников. Себастьяно дель Пьомбо не стал главой собственной мастерской и считался исполнителем чужого замысла. Современные исследователи считают, что союз этих двух художников был не столь плодотворен, как взаимодействия Рафаэля со своими учениками, поскольку Себастьяно не точно воспроизводил манеру Микеланджело. Как пишет К. Барбьери, «он не был Марчелло Венусти или, если сравнивать с мастерской Рафаэля,

Джанфранческо Пенни, прозванным *il fattore* за то, что точно следовал указаниям мастера, и его работу нельзя было отличить»[574].

Тем не менее, мы склонны не согласиться с этой позицией. Микеланджело не хотел от друзей и соратников точного и пассивного воспроизведения своей манеры. Его собственный метод работы с источниками (античными или современными ему) заключался в творческой интерпретации. И такого же отношения к своим замыслам он ожидал от тех, кто ему последовал.

Феномен обмена рисунками между художниками стал одним из основополагающих принципов существования маньеристических мастерских. Композиции рисунков Микеланджело в большинстве случаев были значительно изменены после того, как были перенесены на штукатурку. Вполне в духе теории о *Disegno*, замысел мастера становился частью творческого процесса, а не непреложным каноном, который можно только точно копировать.

В условиях контракта на росписи капеллы Боргерини специально оговаривалось разделение труда: рисунок Микеланджело и живопись Себастьяно. Нельзя не заметить, что подобная практика предвосхищала маньеристическую теорию об объединении флорентийского рисунка с венецианским колоритом.

Важный момент в отношении практики разделения этапов работы, заведенным между Микеланджело и его соавторами, состоит в том, авторство в глазах зрителей зависело от *invenzione*, а не от *di sua mano*[575]. Когда заказчики знали, что получают фреску или картину, основанную на рисунке Микеланджело, это составляло для них главную ценность. Не случайно

---

[574] *Barbieri C.* Op. cit.

[575] *Janson H.W.* The Birth of “Artistic Licence”: The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance // Patronage in the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 348; *Stillinger J.* Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius. New York, Oxford: Oxford University Press. 1991; *O'Malley M.* Late Fifteenth-and Early Sixteenth-century Painting Contracts and Stipulated Use of the Painter’s Hand // With and without Medici: Studies in Tuscan Art and Patronage 1434-1530. Aldershot: Alison Wright, 1998. P. 155–178.

Себастьяно называли «копьем Микеланджело» и требовали, чтобы он работал только по рисункам Буонарроти. Заказчики ценили и осознавали вклад мастера, несмотря на то что он никак не участвовал в выборе цвета и изображении деталей.

В то же время, когда – а так бывало часто – помощь мастера оставалась неизвестной для заказчика, работа, очевидно, ценилась ничуть не меньше. Иначе мастера не стали бы скрывать этот факт. Поэтому на вопрос о том, считались ли фрески и картины, основанные на рисунках Микеланджело, произведениями двух мастеров, нельзя дать однозначного ответа.

У. Уоллас писал, что каждый из участников – Микеланджело и живописец, получивший рисунки – привносили равноценный ингредиент в выгодное обоим дело[576]. Здесь мы должны усомниться, в чем, собственно, состояла выгода Микеланджело? Нет никаких подтверждений, чтобы он получал материальное вознаграждение за свой вклад. Вероятно, не желая заниматься живописью, он был доволен тем, что кто-то воплощает его замыслы. Однако он совершенно точно не ставил условия точного воспроизведения своего рисунка или своей манеры.

Его друзья, зачастую скрывая источник своих идей, свободно меняли его замыслы, добавляя что-то свое. В качестве примера можно вспомнить рисунки, которые Микеланджело дал Даниеле для создания трех картин для Джованни делла Каза в 1555-1556 гг.[577] [Илл. 142, 143] На них присутствует спонтанность, творческий эксперимент мастера, исправления, *pentimenti* угольных линий. Идеи Микеланджело Даниеле использовал в этом случае как отправную точку, но в его работах отсутствует сложное пирамидальное движение и контрапосты, ему, кажется, гораздо сложнее скомпоновать группу фигур, и движение оказывается замершим, окаменевшим.

---

[576] *Wallace W.E.* Op. cit. 2006. P. 152.

[577] Например, ср. Микеланджело. Лист с набросками борющихся мужчин. Черный мел. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.74 и Даниеле да Вольтерра. Битва Давида и Голиафа. Дерево, масло. 1555-1556. Лувр, Париж. Inv. 1512.

Вазари называл Даниеле медлительным[578]. Методы его, видимо, были гораздо более вымученными, чем методы Микеланджело.

Вероятно, не случайно Даниеле пользовался порой координатной сеткой, прочерчивая рисунки своего друга и использовал ее сам[579]. [Илл. 144] Не случайно всегда пользовался для рисунков скульптурными моделями[580]. [Илл. 145, 146, 147]

Упоминавшийся уже рисунок Микеланджело из Института искусства Курто в Лондоне [Илл. 127] имеет на обороте повтор, выполненный Даниеле, выполненный с помощью неуверенного прочерчивания контуров[581]. Возможно ли, чтобы такая тренировка выполнялась в присутствии Микеланджело и одобрялась им? По нашему убеждению, это совершенно исключено.

***

Можно отметить, что Микеланджело хорошо понимал сильные и слабые стороны своих соратников, и это отражалось на *invenzioni,* которые он для них создавал. Рисунки являлись дружескими советами, а не пособиями, свидетельством идей, которыми он делился с глазу на глаз и часто втайне от современников.

Эскизы, достававшиеся Даниеле, обычно небольшого размера. Почти всегда это единичные фигуры или пары фигур, без подробностей и окружения.

---

[578] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1035.

[579] Например, Даниеле да Вольтерра. Двенадцать человек за разговором. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.11.

[580] Например, изображения одной и той же фигуры в разных разворотах представлены на рисунках Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.18; Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция; Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция. Рисунки из частной коллекции опубликованы у *Jaffé D.* Op. cit. P. 186.

[581] *Hirst M.* Michelangelo and his drawings. 1988. P. 39–40.

Для Марчелло Венусти, видимо, наоборот, создавались весьма подробные и законченные рисунки. Именно поэтому его картины часто принимались исследователями за работы Микеланджело. Марчелло был педантичным переводчиком поздних *cartonetti* Микеланджело в живопись.

В качестве примера можно рассмотреть полдюжины рисунков Буонарроти, изученных Дж. Уайльдом, которые он связал с заказом капеллы Чези в Санта-Мария-делла-Паче[582]. Самый завершенный из них (из Библиотеки и музея Моргана в Нью-Йорке) послужил основой для алтаря «Благовещения» написанного Венусти и известного также по ряду реплик[583]. [Илл. 148, 149] Марчелло с точностью передал новаторство замысла Микеланджело: домашнюю обстановку, коренастую почтенную Мадонну, в фигуре которой угадывается античная статуя Юноны Чези, и то, как она отворачивается от зрителя к большому ангелу[584]. Вазари описывал эту картину как «необычную вещь», намекая, видимо, на свежесть композиции, точно воспроизведенной Марчелло[585]. К этому живописец присовокупил характерную для себя эмалевую поверхность и *dolcezza* раннего маньеризма.

Воспроизведение рисунков Микеланджело исторически считалось источником заката живописи Чинквеченто, хотя на самом деле это было одним из лучших способов тренировки собственного мастерства и знакомства с античными источниками, которые Микеланджело сделал основой своих рисунков. Использование одних и тех же фигур обычно усиливает традицию и фиксирует одну единственную манеру. Однако отклонения от заданных контуров и вариации старого мотива несли в себе художественную свободу

---

[582] *Wilde J.* Op. cit. 1959.
[583] Микеланджело. Благовещение. Черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Inv. 142977.
[584] Статуя Юноны находилась в саду семейства Чези, а теперь хранится в Капитолийских музеях. В путеводителе Альдоврандини 1556 г. указано, что Микеланджело считал ее «лучшей вещью в Риме». См. *Wallace W.E.* Op. cit. 2006. P. 129.
[585] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1123–1124.

(*licenzia*), а к середине XVI столетия стали считаться выражением свободной воли художника (*libero arbitrio*).

Как писал Арменини, художник, изменив замысел своего предшественника, присваивает его себе, «не заслуживая обвинения» (*senza riportarne biasimo da niuno*)[586]. Микеланджело свободно копировали на протяжении всей его жизни – и Леонардо[587], и Рафаэль, и соратники Микеланджело, и владельцы маньеристических мастерских[588].

Микеланджело сочетал знание античности с собственным воображением и переосмыслил произведения старых мастеров[589]. Его рисунки стали посредниками между классически искусством и современной ему живописной интерпретацией. Он обогатил художественный словарь римских мастеров, и зачастую найденные им незнакомые зрителю анонимные элементы придавали римской живописи ощущение классической красоты без узнаваемого прототипа – известной скульптуры или фрески. Подробнее о том, как в римских мастерских второй половины XVI столетия использовались рисунки и живопись Рафаэля и Микеланджело, а также античные мотивы, мы расскажем в Главе IV.

***

[586] *Armenini G.B.* Op. cit. P. 68.

[587] Судя по сохранившимся эскизам, Леонардо планировал использовать фигуру Моисея для фигуры апостола Петра. В. Валентинер первым предположил, что рисунок из Исторического музея в Амстердаме связан с и с Микеланджело. Вероятно, он был выполнен Леонардо в 1513 г., во время пребывания в Риме. Другой рисунок, связанный с Моисеем, хранится в Венской Альбертине. Леонардо да Винчи. Старик с правой рукой. Около 1513. Перо, коричневые чернила. Исторический музей, Амстердам. Inv. TA 11020; Леонардо да Винчи. Полуфигура апостола. Вена, Альбертина. Серебряный штифт, перо, коричневые чернила. Inv. 17614. См. *Tolnay Ch.* The Tomb of Julius II. Princeton: Princeton University Press, 1954.

[588] *Nova A.* Op. cit.; *Mendelsohn L.* Op. cit. P. 107–148; *Monbeig-Goguel C.* Workshop Continuity through the Generations: Bandinelli versus Francesco Salviati // Master Drawings. 2005. Vol. 43. № 3. P. 316–325.

[589] *Chapman H.* Michelangelo Drawings: Closer to the Master. London: British museum, 2005. P. 67–68.

Люди, которые помогали Микеланджело в его живописной работе, оказывали ему только техническую, а не художественную помощь. В мастерской ему нужны были не художники и не творческие личности, а мальчики, подносящие краски. Все творческое Микеланджело выполнял один.

Идеи Рафаэля, касающиеся живописи, получили плодотворное развитие. Идеи Микеланджело также развивались и подхватывались с не меньшим энтузиазмом. Однако не случайно он сказал тем, кто копировал фреску «Страшного суда» свое знаменитое: «Сколь многих из вас мое искусство сделает дураками!»[590]

Ведь он не учил, а показывал готовую работу, результат. А воспринять школу в отсутствии ученичества, натаскивания, не участвуя в процессе создания фресок и картин, практически невозможно. Искусство – это система, и незнакомую систему заимствовать нельзя. Можно взять только ее часть, прием, деталь. Исключением может стать конгениальный мастер, но Микеланджело не подпускал к себе таких.

Тем друзьям и соратникам, кому доставались рисунки мастера, везло ненамного больше, чем художникам, вовсе не знакомым с Микеланджело, и вынужденным довольствоваться собственными зарисовками в ватиканских залах. Никто из них не знал, как бы воплотил свои замыслы сам Микеланджело.

Сравнивая Рафаэля и Микеланджело, мы видим два типа мастера, два типа развития искусства – классический и драматический, два типа влияния на последующую традицию и два типа мастерских. Но у Рафаэля получилось творческое развитие его модели мастерской, поскольку он научил своих подопечных работать, и они начали самостоятельную деятельность, создавая мастерские, основанные на тех же принципах. Микеланджело же не научил

[590]Из трактата Дж. Арменини. См. Мастера искусства об искусстве. Т. 1. С. 204.

своих помощников живописным приемам – и научить не мог: у него был другой принципиально другой метод творческого взаимодействия.

Кроме того, этот мастер с самого начала не хотел самостоятельно заниматься живописью. А конец жизни был связан для него с большими архитекторскими проектами – Собором святого Петра, Капитолийским холмом, Воротами Пия, церковью Санта-Мария-дельи-Анджели.

Практика работы Микеланджело была выражением нового типа римской мастерской. Его соратниками становились подготовленные художники, способные самостоятельно воплотить его замысел. Однако его яркий индивидуализм и сложный характер не позволили ему создать живописную мастерскую в полном смысле этого слова. Считая себя скульптором, он почти не занимался монументальной живописью, и его собранная для этих случаев *bottega* состояла только из людей, помогавших ему в постройке лесов и штукатурке стен. Его учениками становились юноши, неспособные к обучению, но ставшие его друзьями и разделявшие его юмористические упражнения в рисунке. Его союзы с талантливыми художниками не были работой мастера и его ассистента в полном смысле этого слова, поскольку он самоустранялся от работы с живописью, которую ждали от него заказчики.

Именно мастерская Рафаэля стала более «прогрессивным» прообразом позднейших академий. При общности базовой концепции (отношения к античности, к натуре) и единстве принципов, каждый ученик, участвуя в общем творческом процессе, развивался в самостоятельную личность. Микеланджело же был не только индивидуалистом, но и в определенном смысле консерватором. Он не привлекал учеников к созданию картонов и рисунков и не выделял подготовительные этапы работы как самостоятельный процесс. Для него совершенным было только законченное произведение. Поэтому помощники для мастера были лишь технической необходимостью. С другой стороны, поэтому Микеланджело осмыслял отдельно собственный *disegno*, не воплощенный в камне или фреске, и предоставлял другим

возможность пользоваться его рисунками. В этом видится отголосок средневекового метода работы по образцам, когда мастера не интересовало, как воспользуются его материалами.

И все же принцип работы, когда художники могли свободно развивать концепции Микеланджело и создавать вариации на тему его фигур, лег в основу работы римских мастерских конца XVI века и будущей болонской академической системы.

ГЛАВА IV

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИВОПИСНЫХ МАСТЕРСКИХ РИМА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI СТОЛЕТИЯ[591]

La sua bella maniera ha fatto scuola, e ha allievi, che felicemente perpetuano la memoria dal loro Maestro.

Его прекрасная манера создала школу, и у него есть ученики, которые счастливы увековечивать память своего Мастера[592].

Вторая половина XVI столетия была связана для римской художественной жизни с постепенным отходом от идеи личного примера мастера в работе его учеников, а также отсутствием больших учителей, способных передать своим подопечным технику и манеру, подобно тому, как это было у величайших мастеров эпохи Возрождения. Подходы к организации мастерской, существовавшие в Риме ранее и связанные с идеями Рафаэля, начали постепенно отходить на второй план. Концепция мастера как главы крупной мастерской, определяющего все, что связанно с ее жизнью и трудом, теперь все сильнее пересекалась с идеей о взаимодействии равноценных художников. Вторая половина века в Риме стала особенно плодотворным временем для соратнических отношений художников, осуществлявшихся в контексте изменения концепции художественного гения и перемен в покровительстве властителей художникам. Не последнюю роль в этом процессе сыграл тот

[591] Глава написана на основе статей, опубликованных автором исследования: *Дунина М.В.* Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6 (150). С. 105–109; *Дунина М.В.* Подражание древним и самоценность новизны в работе римских художественных мастерских XVI века // ACADEMIA. 2020. № 4. С. 479–487; *Дунина М.В.* Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 6. С. 115–126.

[592] Дж. Бальоне о Кавалере д'Арпино. См. *Baglione G.* Op. cit. P. 357.

факт, что мастерским все труднее становилось конкурировать за более редкие теперь заказы.

Если ранее каждый из больших мастеров, работавших в городе, имел собственную нишу и получал выгодные заказы от папской курии, то теперь ограниченный спрос на живописную декорацию не давал мастерам повода развивать большую студию на постоянной основе. В начале XVI в. и заказчики, и художники в Риме были совершенно уверены в величии и процветании своего города. Но уже после Сакко миф об имперском статусе Рима был в значительной степени подорван. Быстро сменявшиеся на папском престоле понтифики второй половины XVI столетия не были заказчиками значительных построек и фресковых циклов. Все большая доля заказов приходилась теперь на частных заказчиков, а не на папскую курию.

В значительной степени на живопись этого времени повлиял Тридентский собор (1545-1563 гг.). Главной целью архитектуры и искусства, особенно религиозного, согласно постановлениям собора, было наставление верующих. Впрочем, регламент предписывал, скорее, что изображать, а не в каком виде. Из этого следовало, что и организовать работу каждый из художников мог по-своему.

4.1.Римские мастерские 1540-х-1570-х гг. и временные объединения художников

Говоря о мастерских 1540-60-х гг. в предшествующих главах, мы не упомянули ряд мастеров, оказавшихся в это время в Риме, но не примкнувших ни к Перино дель Вага, ни к Микеланджело или Даниеле да Вольтерра. В самом деле, в то время в город прибыло немало одаренных художников, которые не сумели (или не пожелали) присоединиться ни к одной из мастерских, и уже тогда занимались самообучением. Причиной тому,

зачастую был не яркий индивидуализм, как в случае с Микеланджело – а банальное отсутствие возможности отыскать себе учителя или учеников.

Крупных мастерских в это время практически не было. При этом художники массово съезжались в город, чтобы изучать его памятники. Порой художники даже и не надеялись найти себе выгодные заказы, а только хотели увидеть и изучить римский стиль и памятники. Иногда это были выдающиеся мастера, творчески сформировавшиеся в других городах. Так, в 1529 г. в Рим впервые приехал Джорджо Вазари, в 1531 г. – Франческо Сальвиати[593]. Впрочем, эти мастера работали в городе только эпизодически, основное свое творчество сосредоточив во Флоренции.

Однако многим из художников не хватало еще опыта и образования, и это подталкивало их к участию в работе традиционных мастерских. Так произошло в 1543 г. с Таддео Цуккаро и в конце 1540-х с Федерико Бароччи и Джироламо Муциано. Эти выдающиеся мастера, наряду с множеством других, не смогли примкнуть к Перино, умершему в 1547 г. К 1560-м годам в городе не осталось ни одного художника, работавшего с Рафаэлем. Все указанные выше художники должны были искать себе других учителей.

Недоброжелательная среда, полная зависти и творческой ревности, препятствовала плодотворной совместной работе мастеров. Не случайно Вазари, описывая первые шаги Федерико Цуккаро в Риме, замечает, что он был незаслуженно недооценен: многие талантливые художники «не нашли себе должного признания со стороны некоторых людей, так как среди наших художников в Риме <…> немало недоброжелателей, которые, ослепленные страстями и завистью, не признают и не желают признавать ни чужих похвальных достижений, ни собственных недостатков. Такие-то люди сплошь

[593] Сальвиати учился во флорентийской мастерской Баччо Бандинелли, и навсегда сохранил флорентинскую манеру письма и круг художников-флорентинцев. См. *Monbeig-Goguel C.* Op. cit.

да рядом и являются причиной того, что прекрасные молодые дарования падают духом и охладевают к учению и к работе»[594].

В Риме этого времени, как и во многих других городах Италии, не было не только единой системы устройства мастерской, но и возможности приобрести полное художественное образование[595]. В отличие от Рафаэля, Перино, Даниеле да Вольтерра, которые давали ученикам возможность развить и проявить свои таланты, сейчас художники ждали от своих юных помощников технических навыков и готовности полноценно участвовать в работе наравне со всеми, и при этом не стремились заниматься их обучением.

Образцовый пример того, какую роль в становлении мастера играла работа в римской мастерской, а какую – изучение великих предшественников, дает биография одного из ведущих римских мастеров изучаемого периода, Таддео Цуккаро. Получив начальное образование в Сант-Анджело-ин-Вадо, городка, находящегося недалеко от Урбино, Таддео приехал в Рим в возрасте четырнадцати лет в 1543 г. Изначально от попытался найти помощь и поддержку у своего родственника, художника Франческо Иль Сант-Анджело, работавшего в мастерской Перино, но получил отказ[596]. [Илл. 150] Ему осталось довольствоваться лишь тем, чтобы зарисовывать фасадные композиции другого соратника Рафаэля – Полидоро да Караваджо. Затем Таддео связал себя с Джованни Пьетро, прозванным Иль Калабрезе. Но и работа в его мастерской не принесла юноше никакой пользы. «Этот человек, заодно с женой своей, несносной женщиной, не только заставляли его день и ночь растирать краски, но лишали его всего, даже хлеба, который, чтобы Таддео не мог наесться им вволю и вовремя, они держали в корзине,

---

[594] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1048.

[595] *Cavazzini P.* Painting as Business in Early Seventeenth-century Rome. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008.

[596] Этот случай тоже изображен в серии рисунков Федерико: Федерико Цуккаро. Таддео отвергаемый Франческо Иль Сант Анджело. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, поверх черного мела и сангины. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти. Inv. 99.GA.6.5.

прикрепленной к котелку и обвешанной колокольчиками, звеневшими от малейшего прикосновения к корзине и выдававшими похитителя. Однако Таддео и с этим готов был примириться, если бы он только имел возможность срисовывать те листы с собственноручными рисунками Рафаэля Урбинского, которыми обладал его, с позволения сказать, учитель»[597]. [Илл. 9] Не совсем ясны мотивы, по которым Джованни Пьеро утаивал рисунки Рафаэля от учеников: возможно ли, чтобы он настолько не хотел их творческого развития? Вероятно, ему нужны были технически подкованные и бесталанные подмастерья. Логичным ходом со стороны юноши, попавшего в такие условия, было прекратить работу в мастерской и начать самостоятельную карьеру, приступить к поиску временных сдельных работ, параллельно зарисовывая в свой альбом творения своих великих предшественников – от античных мастеров до Рафаэля и Микеланджело. В отсутствии крупных традиционных мастерских молодые художники, подобные Таддео Цуккаро и Федерико Бароччи, не тренировались под руководством мастера, но были предоставлены сами себе и учились в компании с другими начинающими.

Отчасти Таддео стремился самостоятельно перенять манеру Даниеле да Вольтерра, как самого востребованного художника этого времени. Он заимствовал использование высветленных цветов, укороченных фигур и яркую драматичность его художественного языка. Но все же в отрыве от самой студии Даниеле уточнить для себя методы его работы было затруднительно.

В этом контексте упомянутый у Беллори бег Цуккаро и Бароччи к Микеланджело, случайно проезжавшему мимо них на осле, с целью показать свои копии с работ Полидоро и самого Микеланджело[598], можно метафорически трактовать как погоню этого поколения за ускользающим великим учителем; мастерской, присутствие которой в Риме казалось необходимым, но не было осуществлено. [Илл. 8]

---

[597] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1041. Иллюстрацией этого случая является один из листов серии Федерико Цуккаро из музея Пола Гетти в Лос-Анджелесе.
[598] *Bellori G.P.* Op. cit. P. 161.

Пример «неудачного» учителя Цуккаро ставит вопрос о том, какова была так скажем «типичная» архаичная мастерская Рима середины XVI в., из которой и сбежал художник. Очевидно, что в студиях, подобных дому Иль Калабрезе, совершенно не ценили талантливых помощников. В этом плане, стоит отметить, они отличались не только от мастерской по типу команды Рафаэля, но и от подхода Микеланджело. Последний, пусть и искал только технической помощи, во всяком случае, никогда не останавливал своих соратников в том, чтобы учиться, выдавал им свои рисунки, разговаривал об искусстве.

Нельзя в полной мере назвать такую мастерскую «архаичной», ведь в мастерских предшествующего столетия, в гораздо меньшей степени утративших связь с цехом, подмастерья имели доступ к изобразительным материалам. Разумеется, они начинали с самых примитивных работ, вроде растирания красок, но затем так или иначе должны были научиться манере мастера, чтобы активно помогать ему. Здесь же, в Риме середины Чинквеченто, существовали мастерские, в которых преисполненные ревностью к собственным редким заказам мастера сознательно тормозили обучение талантливых помощников.

Возникает обратный вопрос, мечтали ли сами юноши о том, чтобы связать свою жизнь с какой-то из подобных римских мастерских? Обычно они уже имели опыт учебы где-то за пределами Рима, и стремились занять независимую позицию, чтобы самостоятельно конкурировать за заказы. За отсутствием больших учителей и крупных фигур, которым доставались бы главные проекты, было выгоднее временно примыкать к тем или иным художникам, вступая с ними в сотрудничество. При этом главными учителями, главными ориентирами для молодого поколения по-прежнему оставались Рафаэль, Микеланджело, Полидоро да Караваджо, Перино дель Вага: теперь уже не как непосредственные наставники, но через свое наследие.

Дж. Бальоне в жизнеописании Рафаэллино да Реджо писал, что тот приехал в Рим в «настоящую школу добродетели, студию, нашпигованную лучшими мастерами» - имея в виду именно учителей, которых уже не было в живых[599]. К. ван Мандер, сам не нашедший себе учителя в Риме, записал и про Кавалера д'Арпино, что тот «каждый день ходил рисовать, иногда тут, иногда там»[600].

Некоторые молодые художники, еще не добившиеся признания, такие, как Джироламо Муциано, считали для себя за привилегию возможность не связывать себя с ученичеством или работой на чужую мастерскую, но вместо этого посвятить себя штудиям. Уроженец Брешии, Муциано провел двенадцать лет в Падуе и обучался рисунку, колориту, пейзажу у Ламберта Сустриса и Доменико Кампаньолы. Мастер, к которому формально «прикрепился» Джироламо Муциано в этот период, некий Франческо Пиккена, был для него примерно таким же учителем, как Калабрезе для Таддео Цуккаро: авторитарный художник не давал своему подопечному никаких инструкций или рисунков. В 1546-1547 гг. Муциано отправился в Венецию, где, пользуясь покровительством своего щедрого дяди, уже не занимался учебой в чьей-либо мастерской, так как не испытывал необходимости в заработке. В Риме в 1549-1550 гг. Муциано приехал «с определенным намерением не включаться в какую-либо общественную работу, если она не может быть живым свидетельством приобретенной добродетели»[601]. Вызывает восхищение то, как последовательно Муциано посвятил себя достижению совершенства. Джованни Бальоне приводит легендарный факт, что Джироламо сбрил волосы и бороду и не выходил из дому, пока они не отросли[602]. Художник последовательно выбирал для себя замкнутый образ жизни и не стремился вступать в творческие союзы только ради заработка, ему гораздо важнее было решать собственные творческие задачи.

---

[599] *Baglione G.* Op. cit. P. 25.
[600] *Мандер К.* Указ. соч. С. 199.
[601] *Procacci U.* Una "vita" inedita del Muziano // Arte Veneta. 1954. № 8. P. 250.
[602] *Baglione G.* Op. cit. P. 49.

В Риме Муциано сдружился с Таддео Цуккаро и начал вместе с ним зарисовывать античные памятники, пейзажи и портреты, копировать великих мастеров эпохи Возрождения. Благодаря своему усердию, оба мастера очень быстро приобрели влиятельное положение в Риме: в 1548 г. Цуккаро получил заказ на роспись фасада палаццо Маттеи, в 1551 г. Муциано работал вместе с Баттиста Франко в капелле Габриэлли в Санта-Мария-сопра-Минерва.

Юноши, только начинавшие в городе свой творческий путь, оказывались в ситуации, когда им приходилось заниматься самообразованием. За отсутствием прежних традиционных крупных мастерских они должны были перенимать приемы с помощью копирования манер Рафаэля и Микеланджело, изучая их работы самостоятельно. В первой половине столетия художник, оказавшийся в Риме, мог выбирать, к какому из учителей примкнуть, и рассчитывать на полноценное участие в работе своего учителя. Теперь же многие художники оказывались в положении наемных рабочих. Крупные заказы выполняли теперь временно создаваемые команды опытных художников, *imprese.*

***

Упомянутые здесь художники – Джорджо Вазари, Франческо Сальвиати, Таддео Цуккаро, Федерико Бароччи и Джироламо Муциано, несмотря на свою славу в Риме 1540-х-1570-х, не организовали собственных постоянно действующих больших мастерских в этом городе.

Кажется, в это время в папской столице не было адекватной практики взаимодействия учителя и учеников, какая была в мастерских Рафаэля и Перино дель Вага. Напротив, заказы на большие фресковые циклы выполнялись быстро, особенно те из них, которые предназначались для понтификов, что приводило к потребности создавать большие временные команды во главе с одним-двумя мастерами, такими, как у Муциано, Цуккаро,

Чезаре Неббиа, нанимая для каждого конкретного случая многих молодых художников[603].

Поначалу такое положение вещей, видимо, было связано с тем, что художники, собиравшие временные команды, не собирались работать только в Риме.

Так, Вазари, расписывая Зал Ста дней в палаццо Канчеллерия для кардинала Алессандро Фарнезе в 1546 г. самостоятельно отобрал команду, способную подражать его стилю, и в рекордно короткий срок выполнил всю работу. [Илл. 151] Мастер практически полностью поручил работу ассистентам, выполнив достаточно большое количество рисунков и картонов[604]. И хотя впоследствии Вазари пожалел о том, что не выполнил всю работу самостоятельно, вместе с ним работали испанец Бесерра, «болонец Баттиста Баньякавалло, аретинец Бастьяно Флори, Джован Паоло из Борго, Сальвадоре Фоски из Ареццо и многие другие юноши»[605]. Все они собрались вместе для этой конкретной задачи.

Позднее, однако, работая совместно с Федерико Цуккаро над росписью капеллы Паолина и Зала Реджа для Григория XIII в 1570-х, Вазари вновь привлек ряд художников, работавших с ним во Флоренции – Якопо Дзукки, болонца Лоренцо Саббатини. [Илл. 91, 108] Усвоив вместе с Вазари композиционные приемы позднего маньеризма, с элегантными, удлиненными, сложно расположенными фигурами, Саббатини после смерти Джорджо сам возглавил работу в Ватикане. Он привлек также Джулио ди Антонио Бонасоне, Рафаэллино да Реджо.

Как в 1540-х, так и в 1570-х Вазари пользовался временными объединениями помощников несмотря на то, что мечтал работать в одиночку.

---

[603] *Gere J.A.* I disegni dei maestri: Il manierismo a Roma. Milano: Fabbri, 1971.

[604] Рисунки Вазари к этой декорации сохранились в Королевской библиотеке в Турине, в Уффици, Лувре, Национальной галерее Ирландии в Дублине, в Братстве деи Лаичи в Ареццо. См. *Baroni A.* A New Drawing by Vasari for the Sala dei Cento Giorni in the Palazzo della Cancelleria // Master Drawings. 2012. Vol. 50. № 4. P. 495–506.

[605] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1244.

Он не создавал в Риме собственной мастерской, как во Флоренции. При этом он оставался руководителем своих групп, и сам отвечал за творческий замысел. Нам кажется, что Вазари пользовался временно собранной *impresa* не только потому, что основную деятельность сосредоточил во Флоренции, но и потому, что во многом ориентировался в творчестве на Микеланджело. Именно поэтому он ругал себя за то, что вообще привлекал ассистентов; и именно поэтому они у него не задерживались надолго.

Похожая ситуация, как с Вазари, произошла с Франческо Сальвиати. Мастер учился во Флоренции у Баччо Бандинелли, там же, согласно Арменини, изучал античную скульптуру и творчество Микеланджело по восковым слепкам[606]. Таким образом, к моменту приезда в Рим в 1531 г. у Франческо уже был серьезный творческий опыт. Его заказчик, кардинал Джованни Сальвиати, дал мастеру свое имя. В Риме Франческо отчасти перенял декоративную манеру Перино дель Вага и стал невероятно востребованным художником. Именно ему Павел III поручил записать работы Даниеле да Вольтерра в Зала Реджа. Впоследствии мастер выполнил целый ряд больших циклов в Риме: росписи капеллы Паллио палаццо Канчеллерия, церкви Сан-Джованни-Деколлато, залов в палаццо Фарнезе и палаццо Риччи-Саккетти[607]. Однако же он не обзавелся для этого собственной мастерской. Его основная деятельность всегда оставалась связанной с Флоренцией.

При этом целый ряд художников, приехавших в Рим и обосновавшихся здесь всерьез, также не создавали в городе собственных постоянно действующих мастерских. Это можно связать и с тем, сколь редки теперь были заказы, и с тем, что у самих мастеров, как уже было сказано, не было опыта настоящего ученичества и серьезной творческой работы в римских мастерских. Привыкнув к самостоятельности с самого начала, мастера и в

---

[606] *Mendelsohn L.* Op. cit.
[607] *Coliva A.* Francesco Salviati. Affreschi romani. Milano: Electa, 1998.

дальнейшем объединялись только для того, чтобы выполнить конкретный заказ.

Каждый из участников временного объединения набирал свою собственную команду ассистентов: мастеров фрески и лепнины, исполнителей гроттесков, специалистов по изображению пейзажей. Таким образом, обретали новую жизнь методы распределения ролей в мастерской, заведенные еще Рафаэлем. Однако же такие команды собирались по случаю и так же быстро рассредоточивались по Риму в поисках новой работы.

Братья Цуккари определили своей деятельностью пятьдесят лет римского искусства. [Илл. 152] Таддео был вовлечен почти во все значимые проекты своего времени. Брат присоединился к нему в 1550 году, когда родители привезли его в Рим для обучения словесности. Таддео по собственной инициативе начал обучать его рисунку, понимая, что своим положением может обеспечить Федерико «лучшую долю и более твердую опору, чем он сам в свое время получал» и стать для него настоящим учителем и покровителем. Уже в юном возрасте Федерико заслужил похвалу Вазари, участвуя в росписи Казино Пия IV вместе с Федерико Бароччи, Леонардо Кунджи и Дуранте де Нери, Санти ди Тито и Джованни дель Карто. [Илл. 153] Затем, используя помощь «многих своих молодых подручных», Федерико написал фриз в главном зале дворца Бельведер[608].

В искусстве этого времени гроттески и иной декор часто занимали большую часть изобразительного поля, оставляя под сюжетные композиции отдельные участки, каждым из которых мог заняться отдельный художник. Поэтому было возможно соратничество мастеров, ранее никак не связанных между собой: им не нужно было вторгаться в живопись или рисунок друг друга, а только наблюдать и договариваться об общем стиле всей росписи. С одной стороны, это весьма облегчало работу временного союза, с другой же еще сильнее удаляла мастеров от возможности учиться друг у друга в процессе

[608] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 1048.

работы. Впрочем, даже в таких небольших работах мастера порой кооперировались между собой и различали, кто изобразит гроттески, пейзажи и фигуры; кто создаст эскиз, и кто воплотит его.

Федерико в одном из своих комментариев сокрушался, что ему приходилось пользоваться помощью многих художников во время работы на вилле д'Эсте в 1566-1567 гг., поскольку ее владелец, кардинал Ипполито д'Эсте, был слишком нетерпелив. [Илл. 154] Он сотрудничал тогда с несколькими другими мастерами, включая Муциано и Неббиа, содержавших в те дни крупнейшие мастерские в Риме[609]. Из этого мы можем сделать вывод, что сами мастера были не в восторге от того, что им постоянно приходилось менять состав участников своих творческих работ. Это рождало хаос и невозможность контролировать манеру каждого из художников.

В 1569-76 гг. Цуккаро, Неббиа, Маттео да Лечче, Марко Пино и четырнадцать других художников расписали Ораторию Гонфалоне. [Илл. 155] В этой работе, как во многих, упомянутых выше, отчетливо заметны индивидуальные манеры каждого из авторов, даже при том, что фигуры и сюжеты здесь не так сильно разделены между собой декором и занимают почти все изобразительно пространство. Их объединяет отход от маньеристической традиции интеллектуального усложнения композиций. И все же совершенно очевидно, что это работа временного объединения, а не одной мастерской.

Мастерские Цуккари, Джироламо Муциано, Федерико Бароччи, творчество которых повлияло на развитие римского искусства, можно считать показательным образцом того, как мастера, теперь не заинтересованные в постоянном присутствии определенного набора помощников, нанимали различных юношей для конкретных заказов. При этом существовала упомянутая ранее проблема, связанная с отсутствием возможностей для образования.

---

[609] *Marciari J.* Op. cit. 2009. P. 201–222.

Вышеуказанные мастера, в русле римской традиции, ставили рисунок в центр своей практики. Главной для них была длительная работа с подготовительными эскизами. Они соединили в своем творчестве манеры и техники великих мастеров, работавших в Риме: Рафаэля, Микеланджело и их последователей, и создали собственный стиль, где в больших драматических многофигурных композициях изображались одновременно мощные реалистические и идеализированные фигуры.

4.2. Роль копийных практик в развитии римских художественных мастерских второй половины XVI в.

Отсуствие в городе серьезных учителей и необходимость участвовать в работе временных объединений опытных мастеров сильнее, чем когда-либо толкали художников середины Чинквеченто к тому, чтобы самостоятельно изучать и зарисовывать памятники Рима. Именно благодаря изучению антиков и работ старших современников мастера восполняли пробелы в своем образовании, приступали к самостоятельной работе, и в дальшейшем могли открыть свои мастерские.

Кроме того, приезжие в основном художники благодаря изучению одних и тех же образцов так или иначе определяли для себя общую именно римскую манеру рисунка. Это и делало возможным их участие в сдельных живописных работах. Хотя стиль каждого мастера оставался индивидуальным и ясно узнаваемым, общие образцы для подражания помогали им приблизить свою работу к творчеству большой мастерской.

Важным для понимания характера римских мастерских середины XVI в. становится феномен обучения рисованию с помощью копирования работ античных мастеров, а также Рафаэля, Микеланджело, Перино дель Вага, Полидоро да Караваджо и других художников. Как было сказано в Главе I, этот перечень был зафиксирован в практике Таддео Цуккаро и в серии

рисунков «Юность Таддео», созданных его братом. Конкретные методы работы художников середины века, находясь в русле общих теоретических предписаний всего столетия, описанных нами ранее, имели при этом свою особенную специфику.

Художники этого периода, как и ренессансные мастера до них, зачастую не привязывали себя к используемым в качестве источников прототипам. Работавшие в Риме мастера использовали классические образцы, превращая их в часть собственного языка. Античная скульптура зачастую становилась отправной точкой в творчестве, а не четким образцом. При всей распространенности тенденции перенимать композиционные приемы древних памятников, прямая связь римских рисунков и живописи середины XVI века с Древним Римом порой ускользает от ученых, хотя источниками становились достаточно известные памятники.

Исследовав графическое наследие мастеров, работавших в Риме, мы можем найти немало примеров зарисовок античных памятников, ставших хрестоматийными образцами и справочным материалом для мастерских[610]. Любопытно, какие именно древности запечатлевали художники. С одной стороны, неизвестные и неузнаваемые мотивы были большой находкой для художников, поскольку позволяли создавать классическое впечатление, не ссылаясь прямо на распространенные композиции. Копирование древних образцов стало настолько повсеместным, что уже трудно было отыскать памятник для вдохновения, не использованный коллегами. С другой стороны, в работах художников чаще всего встречаются те античные образцы, которые находились в наиболее доступных и легко обозримых местах.

Практика копирования древних образцов отчасти следовала традиции мастерской Рафаэля. Художников особенно привлекали свободностоящие статуи, такие, как Лаокоон, Тибр, Аполлон. Вслед за копированием в рисунке,

[610] *Aymonino A.* Op. cit.

как правило, следовало создание репродукционных гравюр, что напрямую отсылает нас к практике сотрудничества Рафаэля с Маркантонио Раймонди. Кроме того, нередко случалось, что художники зарисовывали даже не сами античные памятники, а именно рисунки с них, созданные в мастерской Рафаэля.

При этом подход к изображению антиков был близок к тому, что мы видели в творчестве Микеланджело: это было активное творческое переосмысление композиций. Как пример можно вспомнить саркофаг и изображением падения Фаэтона, который зарисовывал Таддео Цуккаро[611]. [Илл. 156] Фигуры лошадей на рисунке осознанно укрупнены, гривам, едва заметным на рельефе, придана особенная пышность и выразительность, добавлены экспрессивные движения.

Статуи, рельефы и саркофаги тиражировались в копиях с рисунков и в гравюрах, пополняя арсенал живописцев в Риме и далеко за его пределами. Отчасти благодаря инициативе Рафаэля и Маркантонио Рим стал центром гравирования. Это занятие было источником дохода для художников, многие из которых не могли найти себе другого дела. В дальнейшем эти гравюры также служили дидактическим материалом для художников, и, в том числе, и для тех, кто работал в Риме. Такое опосредованное изучение материала объяснялось особенным вниманием художников к рисунку друг друга.

Одним из первых в период после Сакко осознал «коммерческую привлекательность» гравюр римских памятников издатель Антонио Саламанка. Множество рисунков и гравюр создал пармский гравер, художник и коллекционер Энеа Вико, работавший в Риме в начале 1540-х гг. В частности, он зарисовал статуи во дворе Бельведер в Ватикане. [Илл. 157] Для своих репродукционных гравюр Вико зачастую использовал чужие

---

[611] Саркофаг Фаэтона. Около 170. Греческий мрамор. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1914 n. 181; Таддео Цуккаро. Деталь саркофага с изображением падения Фаэтона. Около 1555. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0806.78. См. *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 89–90.

композиции, употребляя для копирования технику припороха[612]. Похожим образом между 1553-1563 гг. работал Антонио Лафрери, создавший серию гравюр *Speculum Romanae Magnificentiae*, изображающую произведения искусства и архитектуры древнего и современного им Рима.

Репродукционной гравюрой серьезно занимался римский гравер Франческо Вилламена. Принято считать, что он переводил на язык офорта художественные идеи, заимствованные у современников. В инвентаре, составленном для его жены после его смерти в 1624 г., упомянуты сто тридцать гравированных пластин с изображениями фрагментов Колонны Траяна, сделанных с работ Джулио Романо и Джироламо Муциано. Впервые эти гравюры Вилламены были опубликованы в 1576 г.[613] [Илл. 158]

Античные мотивы в интерпретациях Рафаэля, Микеланджело и других художников начала века отчасти заменили для художников, находившихся в поисках классического языка, подлинные древние памятники. В 1549-53 гг. свой «Римский альбом» создал Джироламо да Карпи - в основном это были рисунки с саркофагов и рельефов с драпированными фигурами, в меньшей степени – обнаженная круглая скульптура[614]. [Илл. 159, 160] Джироламо служил кардиналу Ипполито д’Эсте и в 1550 г. был назначен папой Юлием III архитектором Бельведера, что дало ему дополнительный повод изучать древности. При этом многие листы из этой серии представляют собой не античные мотивы, но копии с Рафаэля, Джулио Романо, Джованни да Удине, Перино дель Вага, братьев Досси, Пармиджанино, Полидоро, Даниеле да Вольтерра. При том, что эти листы находятся среди зарисовок комозиций древних саркофагов, и при том, что автор выбирал преимущественно не

---

[612] *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 118–122.

[613] *Camiz F.T.* The Roman 'Studio' of Francesco Villamena // The Burlington Magazine. 1994. Vol. 136. № 1097. P. 506–516.

[614] Сто восемьдесят листов из этой серии хранятся в Королевской библиотеке Турина, Фонде Розенбаха в Филадельфии и Британском музее. *Canedy N.W.* The Roman Sketchbook of Girolamo Da Carpi. London: The Warburg Institute, Leiden: E.J. Brill, 1976; *Dauner G.* Drawn Together: Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi. Philadelphia: Rosenbach Museum & Library, 2005.

центральные сюжетные композиции мастеров Чинквеченто, но изображения на цоколях и обрамлениях фресок, гризайли и орнаментальные мотивы, отличить антики от ренессансных композиций становится достаточно трудно. Сказанное только усиливает предположение, что старшие современники казались художникам ничуть не худшими образцами, чем древние, а вдохновение античностью теперь происходило в том числе и через вторые руки.

Во времена понтификата Пия IV (1559-65 гг.) рисунки с изображениями римских древностей создавали Джованни Антонио Доссио, Жан-Жак Буассар, Джованни Колонна да Тиволи, Пирро Лигорио и его последователи Онофрио Панвинио и Этьен Дюперак, а также анонимные авторы Кодекса Кобургензис и Кодекса Пигианус (1550-1555 гг.)[615] Последний, кажется, представляет собой копии работ Кодекса Кобургензис и Пирро Лигорио[616].

Рисунки повторно копировались в мастерских художников, пользовались успехом у граверов, антикваров и знатоков, и активно публиковались в конце века. Мотивы памятников классического мира часто повторялись в искусстве Рима 1550-х-1570-х в многофигурных композициях, портретах, пейзажных фонах или фантазиях во фресках, станковой живописи, декоративном оформлении.

Знакомство с эталонными работами мастеров эпохи Высокого Возрождения сильно облегчало задачу последователей в создании собственных произведений. Тем самым, копируя копии, маньеристы невольно отдалялись от античных образцов.

Одним из примеров того, как точное, вдумчивое изучение античности обретало вторую и третью жизнь в работах маньеристов, являются рисунки

---

[615] *Casamassima E.* Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop: Bibliotheca Nazionale Centrale di Firenze, N.A. 1159. Milano: Editrice Bibliografica, 1993.

[616] Составить представление о десятках кодексов, созданных в это время, можно с помощью базы данных ренессансных сведений о памятниках античности CENSUS: http://www.census.de/

Франческо Сальвиати, изображающие статуи Квиринала[617]. [Илл. 161, 162, 163] Первоначальная зарисовка стоящего мужчины с поднятой рукой (Вена, Альбертина), выполненная с натуры, затем была дополнительно проверена художником на натурщике или скульптурной модели[618]. Позднее эта же фигура, но с измененными пропорциями, появлялась в работах Франческо, и в работах Россо Фьорентино[619]. Формирование стиля мастера напрямую зависело от копирования чужих рисунков с античности.

***

Очень многим художникам середины XVI в., оказавшимся в Риме, пришлось повторить опыт Бенвенуто Гарофало начала столетия, и, оставив манеру своих родных мест, переключиться на изучение работ Рафаэля и Микеланджело, и поэтому «превратиться из мастера в ученика»[620].

Важнейшую роль в практике маньеристических мастерских играли штудии образцовых работ старших современников. «Школой для художников» была Лоджия Психеи Рафаэля. В основном, руководствуясь соображениями удобства, художники зарисовывали фигуры из парусов свода, а не центральных частей росписи на потолке.

При этом передача перспективных сокращений фигур в данном случае занимала копиистов достаточно мало, ведь они планировали использовать эти образы в собственных работах, в которых, вполне возможно, им не нужны были именно такие сокращения пропорций. Например, рисунок неизвестного

---

[617] *Nova A.* Op. cit.; *Mendelsohn L.* Op. cit. P. 126–128.

[618] Франческо Сальвиати. Обнаженный с вытянутой рукой и эскиз торса. Металлический штифт. Альбертина, Вена. Inv. 4865. SC. R 566.

[619] Франческо Сальвиати. Ребекка и Елизар у колодца. Сангина. Флоренция, Галерея Уффици. Inv. 14610.F; Россо Фиорентино, копия. Дерево, масло. Ребекка и Елизар у колодца. Пиза, Национальный музей Сан-Маттео. Inv. 4443.

[620] *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 947.

мастера с изображением одного из путти Лоджии (Париж, Лувр) не передает в точности пропорций персонажа[621]. [Илл. 164]

Изучать детали центральной части росписи было физически значительно труднее: рисовальщикам приходилось задирать голову, чтобы смотреть на потолок. Вероятно, именно поэтому эта часть фрески реже встречается в рисунках тех, кто шел по стопам Рафаэля во второй половине XVI в.

Через копии и гравюры, выполненные с этих копий, мотивы Лоджии Психеи становились известны по всей Италии и использовались маньеристами, порой изменявшими их сюжеты. Например, работа представителя венецианской школы живописи Андреа Скьявоне, воспроизводит центральную фреску «Гермес, вводящий Психею на Олимп» (Метрополитен-музей, Нью Йорк)[622]. [Илл. 165] В процессе копирования автор переместил Меркурия и Психею в центр, а Венеру и Марса перенес вправо, и получилось, что Меркурий и Купидон представляют Психею Юпитеру. Рисунок являлся эскизом росписи потолка Кастелло ди Сан-Сальваторе в Сусегана, поэтому несколько изменен по формату[623]. Помимо этого, сама манера рисунка и вытянутые пропорции скорее отсылают к манере Пармиджанино, чем к стилю Рафаэля.

Отличительным признаком копий являются попытки изменить композиционный замысел. Например, анонимный рисунок из Лувра с изображением того же сюжета о Гермесе и Психее демонстрирует, что автор пытался заполнить пространство между фигурой девушки и путти, разместив последнего под более острым углом, чем в оригинале[624]. [Илл. 166]

---

[621] Неизвестный художник XVI в. Летящий купидон (по Рафаэлю). Около 1585. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 4209.

[622] Андреа Скьявоне. Купидон представляет Психею богам (по Рафаэлю). Около 1540–45. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, следы черного мела. Метрополитен-музей, Нью Йорк. Inv. 63.93.

[623] *Haverkamp-Begemann E.* Op. cit. 1988. P. 50–52.

[624] Неизвестный художник XVI в. Пир богов (по Рафаэлю). Около 1565. Перо кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 4018.

Помимо копий в рисунке, создавались также и альбомы с гравюрами римских фресок, что вновь отсылает нас к практике Маркантонио Раймонди. Например, подобные гравюры в 1540-х создавал Джулио Антонио Бонасоне[625].

Декорации римских фасадов, выполненные Полидоро да Караваджо, подражать которому советовали юным римским художникам, были очень удобны для копирования. Ради них не нужно было проникать в папские покои или частные коллекции знати. Фрески находились в открытом доступе на улицах Рима. В распоряжении учащихся были около пятидесяти фасадных росписей, постепенно, под воздействием климата, разрушавшихся на их глазах. Собственно, именно по зарисовкам нам сейчас и известны композиции Полидоро с сюжетами из Плутарха, Ливия и Овидия.

Впрочем, рисунки Полидоро как материал для исследования ценились ничуть не меньше, чем его фасадные фрески: так, Федерико Цуккаро бережно хранил и реставрировал поврежденный лист мастера, который оказался в его собрании[626]. Рисунки школы Рафаэля были вожделенным предметом коллекционирования и для заказчиков, и, в особенности, для авторов.

Молодые художники стремились подражать композиционным построениям мастера, перенять классическую технику живописи кьяроскуро. Первым и главным последователем Полидоро да Караваджо был Таддео Цуккаро. Они никогда не встречались, но Таддео стал расписывать римские стены, опираясь на усвоенные у Полидоро мотивы[627].

Вытянутые по фасадам повествовательные фризы было трудно копировать, поскольку они не вмещались в пространство альбомного листа, и приходилось разбивать их на секции. При этом терялись смысловые связки, и получались композиции с отдельными сюжетами. Лучше всего это проблему решил

---

[625] *Cirillo M.C.* Giulio Bonasone and Sixteen Century Italian Printmaking. Ph.D. thesis. The University of Wisconsin-Madison, 1978.
[626] *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 84.
[627] Ibid. P. 84.

художник, совместивший несколько листов и выполнивший рисунок белой гуашью на листе, затонированном коричневой краской[628]. [Илл. 167]

Видимо, у копиистов был доступ к домам напротив палаццо Милези, поскольку они без каких-либо сокращений отображали верхний ярус росписей. Это подтверждает, например, «Стоящая фигура с младенцем» из Лувра (Около 1565 г.)[629] [Илл. 168] Набросок на голубой бумаге становится самостоятельной сценой, обособленной и независимой от сюжета и композиционного контекста, существовавшего на поверхности фасада.

Используя легкодоступные фризы с античными мотивами, художники были вынуждены делить их на фрагменты, тем самым изменяя и пропорции, и композиции, и сюжеты. Все более отдаляясь в своих рисунках от классических рельефов и от работ мастеров Ренессанса, художники, присваивая себе изображаемые сюжеты, творчески интерпретировали и превращали их в самостоятельные произведения, зачастую теряющие связь с первоисточником.

Растущий интерес художников и коллекционеров к графическому творчеству Микеланджело способствовал все более активному копированию его работ. Появились настоящие поклонники творчества мастера, подобные Баттиста Франко, полагавшего, что «стоит изучать и воспроизводить рисунки, живопись и скульптуру лишь Микеланджело»[630], и даже отказывавшегося заниматься чем-либо, кроме создания рисовальных копий с него.

Среди тех, кто в конце столетия воспроизводил творчество Буонарроти, были и художники, преследовавшие коммерческие цели. Они создавали скрупулезно точные копии, демонстрирующие растущий спрос заказчиков на

---

[628] На этом листе представлена копия фасада дворца, находившегося около Монтечиторио. Неизвестный художник. Воины и бык, везущий повозку с трофеями. (По Полидоро). Около 1540. Перо, кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 6187. См. *Marabottini A.* Op. cit. P. 370.

[629] Неизвестный художник. Стоящая фигура с младенцем. Перо, кисть коричневыми чернилами. Около 1565. Лувр, Париж. Inv. 6199.

[630] *Вазари Дж*. Указ. соч. С. 978.

«презентативные» рисунки, в которых Микеланджело изощрялся в 1520-40х гг. Хранящаяся в Британском Музее точная копия «Самсона и Далилы» Микеланджело из музея Эшмола имеет следы проколов. [Илл. 169, 170] Сама копия очень точна, и на ней, как заметила К. Бамбак, есть предварительный рисунок. Но проколы того автора, который собрался с помощью этого рисунка создать копию копии, нарушают логику изображения[631]. Вероятно, второй художник, в руки которого попал набросок, в азарте копирования поторопился, не вдумавшись в замысел Микеланджело. Этот курьез является ярким свидетельством спроса на рисунки титанов Возрождения во второй половине XVI века. Здесь можно говорить и об оценке творчества Микеланджело, и об изменениях в ценности подготовительных материалов как таковых.

Разумеется, исследователей привлекали и фрески великого мастера, и привлекали настолько, что копии с них становились поводом для новых, менее творческих воспроизведений. Например, рисунок неизвестного автора с копией фрагмента росписи южного паруса Сикстинской капеллы, изображающего Юдифь и Олоферна, тоже имеет проколы: следы припороха на новый лист[632].

Но для тех, кто попадал в Ватикан с целью научиться мастерству у Микеланджело, главным объектом для набросков становились не паруса и свод, а фреска, изображающая Страшный суд. Так же, как и в случаях с Рафаэлем и Полидоро, художники выбирали у Микеланджело те фигуры, которые были легче обозримы: нижний ярус росписи алтарной стены. Они находились на уровне глаз, и позволяли выполнять не только беглые зарисовки, но и детальные штудии особенностей мускулатуры персонажей

---

[631] Микеланджело. Самсон и Далила. 1525-1530. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.65; Неизвестный художник. Самсон и Далила. (Копия с Микеланджело). Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1946,0713.365. *Bambach C.C.* Op. cit. 1999. P. 124–126.
[632] Неизвестный художник. Юдифь и Олоферн. Кодекс Реста. Черный мел. Библиотека Амброзиана, Милан. Inv. F.261.inf.29.

фрески[633]. Колоссальная и неизмеримая сама по себе, фреска Страшного суда пригождалась художникам и для общих композиционных повторений, и, в особенности, фрагментарно. Ученический момент в случае творческого копирования заключался в том, чтобы воспроизводить не все соседствующие фигуры, но только те, которые важны для собственного исследования форм и пропорций[634].

Кроме того, у мастеров конца века был доступ к гравюрам, воспроизводившим фреску, и к первоклассным копиям, таким, например, как работы Кавалера д'Арпино. С рисунков современников также создавались гравюрные оттиски, знакомящие широкий круг знатоков с *invenzioni* и *maniere* великих мастеров. Можно привести в качестве примера более поздние серии офортов Хендрика Гольциуса, с 1590-х годов занимавшегося как репродуционной гравюрой, так и маньеристическими *imitatio* манер великих итальянских мастеров в собственных композициях.

Наконец, важнейшими учителями для мастеров этого времени были их коллеги, художники-маньеристы. Возникал своего рода критический разговор с современниками.

Весьма часто это влияние было опосредованным, то есть без личного контакта между художниками, а в процессе изучения творчества друг друга.

---

[633]Исследуя рисунки по мотивам Страшного суда, важно разделять их по такому интересному признаку, как наличие или отсутствие драпировок на обнаженном теле. Микеланджело написал многие фигуры обнаженными. Однако, на волне Тридентского собора, после его смерти в 1564 г. его последователь Даниеле да Вольтерра написал драпировки на телах некоторых наиболее вызывающих персонажей. Например, в своей серии «Юность Таддео» Федерико изображает привычный ему вид фрески с драпировками, хотя Таддео видел их без драпировок. См. *Joannides P.* Op. cit. 1996. P. 168; *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 70.

[634]Например, римские зарисовки миланского последователя Микеланджело Амброджо Фиджино, использованные им для работы в церкви Сан-Раффаэле, изображают только одну из парящих фигур из правой стороны фрески, в то время как другая уменьшена в размере и не проработала. Любопытно, что, хотя это 1570-ые гг., здесь нет драпировок, добавленных в 1564. Джованни Амброджо Фиджино. Карабкающаяся фигура. (Копия с Микеланджело. Конец 1570-х. Черный мел. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RI. 6912. [Илл. 171] См. *Joannides P.* Op. cit. 1996. P. 180; *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 80.

Федерико Цуккаро, например, был копиистом Корреджо (у него была возможность изучать его рисунки в некоей римской коллекции)[635].

Однако же нередко возникали ситуации взаимовлияния мастеров, работавших бок о бок: осознанный обмен идеями.

Показательный пример обмена идеями между современниками – взаимодействие Джироламо Муциано с Таддео Цуккаро[636]. [Илл. 172, 173] Первый самостоятельный фресковый заказ Муциано – «Отдых на пути в Египет», написанный им в 1553-1554 гг. для церкви Санта-Катерина-делла-Рота. Фреска демонстрирует не только отсылки к творчеству Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо, но связь с композицией рисунка Цуккаро из гамбургского Кунстхалле[637]. При этом принципиально новаторским здесь оказывается решение пейзажа: большие деревья, занимающие необычайно значительную для римского искусства часть композиции фрески. Показательно, что сам Цуккаро, создавая собственную живописную версию сюжета для Санта-Мария-дель-Орто в 1558-1560 гг., использовал не только свои наработки, но и ту часть, которую присовокупил Муциано, как бы соглашаясь с его развитием собственной идеи. В его рисунках и живописи появились деревья и фигуры ангелов в новой трактовке. [Илл. 174, 175]

Более тщательное, чем когда-либо, изучение рисунков великих предшественников и современников изначально было вызвано отсутствием учителей и логикой мышления маньеризма. В итоге эта практика оказалась ключевой для развития мастерских этого периода, заменяя собой традиционное наставничество.

Практика обучения через копирование, созвучная маньеристической идее о заимствовании рисунка, колорита, композиционных приемов величайших мастеров, стала основой существования небольших мастерских Рима конца

---

635 *Brooks J.* Op. cit. 2007. P. 82.

636 Таддео Цуккаро. Ангел велит Иосифу бежать в Египет. 1550. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21515. *Marciari J.* Op. cit. 2002.

637 *Gere J.A.* Op. cit. 1966. P. 417–419.

XVI века и крупных «сборных команд», выполнявших большие заказы. За отсутствием традиционной подготовки подмастерьев в мастерских именно самостоятельное, опосредованное копирование и самообучение становилось главным этапом в подготовке художников к совместной работе. Именно так они могли сопоставлять свой стиль с современниками и делать его более «римским». При этом, как мы можем заметить, избираемые источники соответствовали теоретическим измышлениям современников об оптимальном обучении искусству. (Эти взгляды эпохи были изложены нами в Главе I.)

Благодаря широкому обмену замыслами мастера в Риме могли стать друг для друга полноценными соратниками, даже не пересекаясь между собой. Художники становились учителями друг для друга, комментировали работы друг друга, иногда даже не работая вместе. Учеба в таких условиях в сочетании с общепринятой культурой цитирования, характерной для второй половины столетия, породила мышление «диалога рисунков», в котором художники выступали как равные, предвосхищая будущую концепцию творчества в Академии.

4.3. **Временные объединения художников Рима конца XVI в.**

В конце Чинквеченто небольшие мастерские отдельных римских художников, собранные в *imprese*, могли успешно совместно выполнять заказы, распределять задачи между участниками, обмениваться в ходе работы самыми новаторскими идеями.

Римским мастерским 1575-1600 гг. хватало поля для деятельности. Проекты Григория XIII и Сикста V прославляли триумфирующий Рим. К юбилейным 1575 и 1600 годам строилось множество дворцов и церквей. Немало знатных римлян заказывали росписи светских построек. Кроме того, каждый из

христианских орденов – капуцины, кармелиты, ораторианцы, иезуиты – нуждались в декорации своих обновленных церквей.

Показательно, что даже Джироламо Муциано, основатель Римской Академии, в те же годы был главой собственной мастерской. В нее входили такие художники, как Чезаре Неббиа, Джованни Гуэрра, Фердинандо Сермеи и Паоло Россетти, учившийся у Муциано мозаичной технике и участвовавший в работе над Григорианской капеллой Собора святого Петра (1579-1583)[638]. Благодаря успеху в Риме этих и предшествующих лет, именно Муциано стал художником кардинала д'Эсте и папы Григория XIII, именно ему было поручено создание алтаря для церкви Иль-Джезу (1587-1589) и двух первых новых алтарей для Собора святого Петра.

Среди учеников Муциано особенно стоит выделить местного уроженца Чезаре Неббиа, которого Муциано встретил в 1555 г. Почти ровесник Муциано, Неббиа стал учеником и верным другом мастера на протяжении тридцати пяти лет вплоть до смерти Муциано в 1592 г. Хотя Неббиа довольно скоро стал самостоятельным мастером, он продолжил жить в доме Муциано и работать в его мастерской. Письмо, написанное им Федерико Борромео после кончины учителя, проливает свет на их дружбу. В нем Чезаре рассказывает, что Джироламо явился к нему во сне и рассказал о своем пребывании в раю, а также о божественном происхождении и священной роли искусства. Неббиа писал, что, «любя Муциано как отца пока он был жив, хотел прославить его как мастера после смерти»[639]. Чезаре пользовался покровительством Муциано, который помогал ему заполучать самые востребованные заказы. Кроме того, их отношения развились в своего рода «изобразительный диалог». Взаимодействие Джироламо и Чезаре, связанное с обменом рисунками и идеями, а также помощью в карьере, становится параллелью и развитием типа отношений, которое существовало у Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо

[638] *Marciari J.* Op. cit. 2000.
[639] Цит. по.: *Marciari J.* Op. cit. 2002.

и Даниеле да Вольтерра. Однако здесь этот тип взаимодействия получил некое неожиданное развитие, поскольку учитель начал пользоваться графическими идеями ученика.

Отчасти тот факт, что Неббиа и Муциано использовали рисунки друг друга, отсылает нас к практике, свойственной Муциано и другим его современникам в середине века. (Например, вышеупомянутому обмену идеями Муциано и Таддео Цуккаро). Существенное отличие состоит в том, что Чезаре был не коллегой, но учеником Муциано[640].

Чезаре, бывший, по словам Бальоне, отличным подражателем манере своего учителя *("gran'imitatore di quella sua maniera"*), вполне ожидаемо использовал рисунки Муциано для создания собственных фресок[641]. Как заметила Дж. Марчари, даже будучи уже самостоятельным художником, Неббиа мог показывать Муциано свои наброски, и тот в качестве ответа создавал детально проработанный многофигурный эскиз. Однако мнение Муциано не становилось для Чезаре истиной в последней инстанции, и он, создавая *modello* и живописное воплощение, мог вносить дополнения и изменения в композицию. Произведение становилось авторским, принадлежало самому Неббиа, а не мастерской Муциано. Оценка и советы мастера были только одним из этапов работы над картиной.

Необычен здесь тот факт, что те эскизы, которые показывал ученику Муциано, впоследствии использовал и сам учитель. Например, алтарная композиция «Поклонение волхвов», написанная Чезаре в 1578 г. для Санта-Мария-ин-Валичелла, имеет тот же источник, что и «Рождество», созданное самим Муциано для Санта-Мария-деи-Монти несколько лет спустя в 1582-1585 гг. [Илл. 178, 179] Этот общий источник – эскизы Муциано, созданные

---

[640] *Marciari J.* Op. cit. 2002.
[641] *Baglione G.* Op. cit. P. 116.

им в 1570-х гг.[642] [Илл. 176, 177] Впервые мы сталкиваемся с ситуацией, когда мастер использовал для живописных работ свой *invenzione*, уже получивший воплощение в работе ученика. Щедро делясь своими пластическими находками с мастерской и с бывшими учениками, мастер не считал для себя невозможным занять второстепенную позицию по отношению к собственным замыслам, уже знакомым публике под другим именем.

Более того, кажется, иногда возникали обратные ситуации, когда замыслы, принадлежавшие Неббиа, воплощались Джироламо Муциано. В 1589 г. Джироламо выполнил цикл жития святого Матфея в капелле Маттеи в Санта-Мария-ин-Арачели, основываясь на рисунках Чезаре (Библиотека дельи Интронати, Сиена)[643]. [Илл. 180, 181] Однако если рисунки Неббиа это драматичные, тесные, переполненные композиции, то в живописи Муциано остается верен собственной манере, и превращает все в устойчивые, спокойные, уравновешенные истории. Муциано не стремился подражать манере ученика, но воспользовался его наработками, поскольку был, пользуясь выражением Дж. Марчари «заинтересован в обсуждении рисунков с равными себе»[644]. Воспитав в Неббиа соратника, Муциано в какой-то момент начал меняться с ним ролями!

Неббиа, будучи художником не меньшего таланта, чем Муциано, никогда не вышел до конца из-под его крыла, до конца старался обратиться к мастеру за дружеским советом. И все же в конце концов он добился того, что и его замыслы были признаны подходящими в качестве источника для его учителя. При этом тот факт, что Чезаре сохранял за собой право видоизменять композиции Муциано, а Муциано не заимствовал манеру у Неббиа, однозначно говорит нам о том, что взаимодействие их было не «школой»

---

[642] Джироламо Муциано. Поклонение волхвов. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 7650 S; Джироламо Муциано. Рождество. Сангина. Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис. Inv. 102:1973.

[643] Чезаре Неббиа. Мученичество святого Матфея. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Библиотека дельи Интронати, Сиена. Inv. S.III.1, 48.

[644] *Marciari J.* Op. cit. 2002.

Муциано, а обменом идеями, разговором в рисунках. Не случайно именно Муциано был одним из инициаторов создания римской Академии святого Луки. Такого рода общение художников через графический диалог оказывается сродни академическим упражнениям, а не традиционному взаимодействую мастера и ученика. Творческий обмен идеями учителя и ученика, нашедший в творчестве Джироламо Муциано самое полное свое выражение, стал дополнительным путем объединения различных художественных традиций на римской почве.

***

Сама роль руководителя мастерской или временного союза теперь тоже претерпела значительные изменения. Ранее художник, управлявший работой, всегда отвечал и за ее замысел, и за исполнение. Теперь же руководящий художник порой был только администратором: выбирал участников росписи и распределял их задачи. Так, в Оратории дель Крочифиссо в церкви Сан-Марчелло-аль-Корсо (1578-1584) Муциано и Томмазо деи Кавальери были наняты только с тем, чтобы помочь отобрать других талантливых мастеров[645].

Муциано и Неббиа также руководили росписями новых пространств в Ватикане для Григория XIII – Башни Ветров за двором Бельведер и галереи Географических карт. [Илл. 182]

Что касается практики работы самого Чезаре Неббиа, у него не было недостатка в возможностях проявить себя в качестве руководителя. Сикст V построил в Санта-Мария-Маджоре большую Сикстинскую капеллу. [Илл. 183] Команда, нанятая Сикстом V для росписи капеллы (1587-1589), состояла приблизительно из двадцати художников. Неббиа и Джованни Гуэрра

[645] *Henneberg J. von.* L’Oratorio dell’Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Roma: Bulzoni editore, 1974.

руководили работой Феррау Фенцони, Пауля Бриля, Андреа Лилио, Джакомо Стелла, Джованни Баттиста дель Поццо, Париса Ногари и других[646].

Чезаре не только распределял работы между художниками, но и отвечал за создание *modelli*. Так, фреску с изображением входа святого Петра в Рим выполнил под наблюдением Неббиа совсем юный мастер, бывший моложе его на тридцать лет – ломбардец Джованни Баттиста дель Поццо. При этом все известные эскизы и композиционный образец принадлежат, видимо, именно Неббиа, для которого характера графическая точность контуров[647]. [Илл. 184, 185] Юный ломбардский мастер в данном случае отвечал только за колорит.

Джованни Бальоне утверждал, что фреску «Иаков с сыновьями» создал Джакомо Стелла. Композиционный замысел пером и кистью коричневыми чернилами, хранящийся в Лейпциге, имеет подпись, приписываемую мастеру: *Lifili a Sig. Giacomo*[648]. [Илл. 186, 187] Однако же тот факт, что лист впоследствии прочерчен сангиной, а также особенности исполнения, позволяют предположить, что и в данном случае мы имеем дело с одним из рисунков Неббиа. В таком случае, надпись на листе можно трактовать не как автограф, а как указание, кому из художников поручается живопись.

Однако, поскольку упомянутые художники не работали совместно с Неббиа длительное время и не были его учениками, он не мог контролировать качество их работы. В отличие от взаимодействия Муциано и Неббиа – работы учителя и ученика – здесь вновь был пропущен важный элемент работы мастерской. Поэтому уровень живописи данного цикла несопоставим с работами мастерской Муциано.

Работая над другим заказом – фресками Скала Санта (1587-1588), Неббиа и Гуэрра снова оказались руководителями девятнадцати художников. И опять

---

[646] *Baglione G.* Op. cit. P. 116.

[647] Чезаре Неббиа (?) Святой Петр и другой апостол. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Гравюрный кабинет, Дрезден. Inv. C.89.

[648] Чезаре Неббиа (?) Иаков с сыновьями. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, поверх черного мела. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Inv. 5036. *Eitel-Porter R.* Op. cit. P. 454–455.

же Неббиа сам спланировал большинство сцен. Так, фреска, изображающая Моисея и медного змия, написанная Феррау Фенцони, изменила композиционный замысел Неббиа. *Modello*, созданное Неббиа, обладает изящным контуром и равновесием композиции, в то время как в живописном исполнении мы видим жесткие контуры и драматичную динамику сцены[649]. [Илл. 188, 189]

На наш взгляд, наиболее интересен в данном случае не тот факт, что Неббиа создавал для остальных мастеров композиционные рисунки, но то, что Бальоне через полвека напишет, что «они были осуществлены его [Неббиа] учениками»[650]. Довольно очевидно, что указанные мастера были собраны вместе именно для этого конкретного заказа. Пауль Бриль занимался пейзажными росписями в целом ряде римских построек. Другие упомянутые художники – авторы нарративных сцен – также участвовали в целом ряде работ в самых разных составах. Фрески, выполнявшиеся другими мастерами по рисункам Неббиа, изменялись порой до неузнаваемости. Кроме того, самым опытным из мастеров Чезаре доверял самостоятельное создание *modello*, ограничиваясь только предварительными рисунками, и продолжая традицию сотворчества.

В данном случае, очевидно, мы не имеем дело ни с мастерской, существовавшей на постоянной основе, ни с моментом полноценного ученичества. Подобный стык коллективного и индивидуального творчества, когда один художник оказывался подчиненным творческой воле другого, но при этом легко мог в это же время работать самостоятельно на другой площадке, был весьма характерен для конца XVI столетия.

***

[649] Чезаре Неббиа (?) Моисей и медный змий. Около 1588. Перо, кисть коричневыми чернилами, поверх сангины и черного мела. Частная коллекция. *Eitel-Porter R.* Op. cit. P. 461–462.
[650] *Baglione G.* Op. cit. P. 116.

Участие Пауля Бриля в создании фресковых циклов в Риме конца XVI столетия является ярким примером того, как в тогдашних условиях мог проявить себя специалист. Поскольку в городе было мало крупных мастерских, в которых мог постоянно работать мастер, создававший пейзажи, Пауль наравне с другими художниками участвовал во временных союзах, в которых отвечал за ту часть работы, которая удавалась ему лучше всего.

Братья Матиас и Пауль Бриль приехали в Рим из Антверпена в начале 1570-х и оба посвятили себя пейзажной живописи. Обучившись фреске в Риме во время участия во временных работах, они освободили пейзаж от чисто декоративной роли, характерной для итальянского Чинквеченто[651]. [Илл. 190, 191] Старший из братьев, Матиас, умер достаточно рано, в 1583 г. Пауль, вероятно, сначала бывший ассистентом брата, затем сделался настоящим римлянином, хотя и сохранял связь с художниками и мыслителями своей родины.

Изначально Матиас работал под руководством Лоренцо Саббатини над росписями Башни Ветров в Ватикане для Григория XIII. После смерти Саббатини братья Бриль построили самостоятельную карьеру, изображая римские руины, леса, горы и морские виды, ставшие полноправными участниками многих росписей того времени. Впоследствии Пауль пользовался рисунками Матиаса, работая в Ватикане, Латеране, Сикстинской капелле Санта-Мария-Маджоре и Скала Санта.

В 1590-х Пауль открыл собственную мастерскую и занялся станковой живописью. Воскрешая традиции Джованни да Удине и Пьетро Венале да Имола, Бриль создавал живописные перголы с изображением животных. Но главной его заслугой в глазах современников было создание пейзажей в различных нарративных сценах.

---

[651] В недавней публикации К. Хендрикс впервые были собраны и исследованы все работы братьев Бриль. См. *Hendriks C., Meijer B.W.* Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril. Firenze: Centro Di della Edifimi, 2003.

Неббиа и Гуэрра заранее рассчитывали свои программы декораций так, чтобы пейзаж играл в них значительную роль[652]. При этом Бриль зачастую поручал росписи по своим рисункам ассистентам – как, например, в люнетах двора Латеранского дворца. В таком случае качество живописи несколько уступало тому, которое было свойственно Паулю.

Возможно, вкус к пейзажам был особенно свойственен Сикусту V из-за влияния его францисканского окружения[653]. Однако же и для Климента VIII Пауль Бриль создал немало фресок, в том числе участвовал в росписях Зала Клементина совместно с Джованни и Керубино Альберти в 1599 г. [Илл. 192] Мастер так и не занялся изображением людей, однако же оставил за собой изображение морских пейзажей и животных.

Стиль Бриля со временем несколько менялся под влиянием манеры братьев Карраччи и Кавалера д'Арпино. Он стал писать более классические, менее детализированные пейзажи. Для нас весьма показательным кажется само присутствие и развитие таланта пейзажиста внутри творческих групп конца Чинквеченто. Впервые со времен Рафаэля в Риме была не только оценена и осознанно задействована, но и развита данная специализация.

Руководство временным проектом или участие в нем стало одной из основных форм работы художников конца Чинквеченто. Даже художники, владевшие собственными мастерскими и имевшие прекрасную репутацию, зачастую выбирали именно путь коллективной временной работы в *impresa*. В начале столетия приглашение к подобной работе могло означать уникальный заказ, для которого специально собирались лучшие итальянские художники. В середине века подобные союзы стали альтернативой работе на мастера, не стремившегося обучать и помогать своим помощникам. Теперь же временная общая работа признанных мастеров – владельцев студий, а также начинающих

---

652 *Mandel C.L.* Sixtus V and the Lateran Palace. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994. P. 26.
653 *Zuccari A.* I pittori di Sisto V. Roma: Fratelli Palombi, 1992. P. 16.

художников и специалистов стала той самой площадкой, с помощью которой живописцы могли развивать свои таланты и прославлять свое имя.

4.4. **Крупные живописные мастерские Рима конца XVI в.**

Помимо упомянутых объединений конца XVI в., на рубеже столетий в папской столице работало несколько крупных мастерских, которые, как нам кажется, заслуживают отдельного рассмотрения. Речь идет о мастерских Федерико Бароччи и Кавалера д'Арпино. Отчасти их творчество правомернее отнести к XVII в., однако же они работали в стиле позднего римского маньеризма, и поэтому имеют прямое отношение к нашей теме.

Федерико Бароччи, приехавший в Рим еще юношей в конце 1540-х гг., учился бок о бок с Таддео Цуккаро и Джироламо Муциано. В 1560-х, работая над росписями Казино Пия IV, Бароччи посчитал, что кто-то из коллег-художников отравил его, и поэтому уехал в Урбино. Его творчество было связано с подготовительными этапами, выполнявшимися в сложных сочетаниях сангины, черного мела, пастели и других материалов. Мастер много работал с натуры, в том числе использовал живых моделей для создания эскизов. Богатая, тонко нюансированная живопись принесла Бароччи славу по всей Италии. Новаторскими выглядели натуралистические черты его живописи, детали натюрмортов, передача эмоций. Став одним из самых востребованных художников своего времени, мастер отправлял свои работы в Рим, Милан, Прагу и другие города.

Особый интерес у современников вызывали картоны Федерико Бароччи. Для копирования его картин, знаменитых своей экспрессивной и динамичной манерой многофигурных композиций, использовалась техника калькирования – *lucidare*[654]. В некоторых случаях, впрочем, мастерская прибегала и к

[654] *Bauer L.F.* A Leter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings // The Burlington Magazine. 1986. № 128. P. 355 –357.

припороху или же к отпечатыванию рисунка маслом с картона на живописную основу[655]. Предположительно, кальки прикладывались прямо к готовым холстам, а не картонам, минуя этап в процессе копирования, связанный с переводом картонов. В силу особенностей материала кальки не дошли до наших дней. Таким образом, мы видим, что копирование стало иметь фатальный, повсеместный характер, что, безусловно, сказывалось на качестве живописи.

Несмотря на, судя по всему, замкнутый и стеснительный характер мастера, он достаточно расчетливо превратил свою студию в производство, работавшее по его картонам. Членам мастерской Бароччи также позволял свободное копирование собственных *invenzioni*. Он стремился распространить влияние своего искусства на художественный мир различных областей Италии через учеников. Мастерская Бароччи одновременно работала в Марке, Умбрии, Сиене, Милане и Риме. Это было возможно благодаря тому, что мастер перепоручал свои заказы ученикам, среди которых были Антонио Чиматори, Вентура Мацци, Антонио Виварини, Алессандро Витали и другие[656].

При этом способ, который выбрал Бароччи для автономной работы своей мастерской, был достаточно архаичным: он разрешал повторное использование своих калек и картонов, как это некогда было заведено в мастерской Перуджино. Активно используя механический способ воспроизведения композиций для разных заказчиков, Бароччи занимался самокопированием. Что принципиально важно – Бароччи всегда дописывал копии, созданные по его картонам мастерской, а также участвовал в создании пастишей, состоящих из цитат различных фигур его более ранних работ[657]. В этом плане его великодушие в отношении собственных картонов отличалась от ситуации, когда Микеланджело дарил свои рисунки и картоны знакомым художникам. Пример композиции позднего творчества мастера, собранной из

---

[655] *Luca D. de*. Op. cit.
[656] *Ambrosini Massari A., Cellini M.* Op. cit.
[657] *Verstegen I.* Op. cit. P. 101–123.

несильно измененных элементов прежних композиций – «Благовещение», созданное Бароччи и мастерской для Санта-Мария-дельи-Анджели в Ассизи в 1596 г. на основе «Благовещения» из Ватиканской Пинакотеки (1582-84 гг.) и Мадонны-ди-Сан-Симоне из Национальной галереи Марке (Около 1567 г.)[658] [Илл. 193, 194, 195]

Проявляя щедрость по отношению к собственной мастерской, Бароччи создавал картоны абсолютно для всех своих работ и часто снабжал их координатными сетками. Более того, для того чтобы в новых картинах было легче компоновать элементы старых, он намеренно планировал все создаваемые им фигуры одномасштабными.

Очевидно, в конце своего творческого пути Бароччи практически исключил для себя необходимость работать *ex novo*. Свидетельством того, насколько важную роль играли картоны для мастерской, является письмо, написанное 21 мая 1597 г. Гвидобальдо Виченци из Урбино своему брату Лодовико в Милан. Упоминая заказ «Отдыха на пути в Египет» ученику Бароччи Вентура Мацци, Гвидобальдо говорит, что это будет копия «того же размера, что и работа Бароччи, чтобы она получилась лучше»[659]. Видимо, в этом случае опять же речь идет об использовании старого картона. Показательно, что сто лет спустя после скандала с Перуджино, заказчик сам знал и хотел, чтобы мастерская создала самоповтор с помощью самого простого, механического способа. Здесь мы в очередной раз имеем дело с изменением художественного вкуса.

Некоторые копии мастерской Бароччи все же не совпадают в размерах с оригиналом: например, «Стигматизация святого Франциска» (около 1605 г., Метрополитен-музей, Нью-Йорк) меньше по формату, чем одноименная

---

[658] Федерико Бароччи. Благовещение. 1582-1584. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40376; Федерико Бароччи. Мадонна-ди-Сан-Симоне. Около 1567. Холст, масло. Национальная галерея, Марке. Inv. 1990 D 84.
[659] *Verstegen I.* Op. cit. P. 101–123.

картина из Ватиканской пинакотеки (около 1594-1595 гг.)[660] [Илл. 196, 197] Но значит ли это, что перед нами копия, основанная на «ловкости руки» и точном глазомере? Вполне возможно, что нет, ведь картон можно было перевести и уменьшить механически с помощью координатной сетки.

При этом, несмотря на использование этого приема повторного использования картонов, работы Бароччи невероятно ценились по всей Италии. Например, фигуры в композиции «Введение Марии во храм» (1583-1586 гг., Санта-Мария-ин-Валичелла, Рим) и созданной совместно с Алессандро Витали для миланского собора картиной «Святой Амвросий и Феодосий I» (1603 г., Миланский собор, Милан), совпадают по пропорциям. [Илл. 198, 199] За последнюю композицию А. Витали получил 367,5 скуди, то есть больше, чем получали за свои работы в Риме Караваджо и Карраччи[661]. Это было возможно потому, что участие Бароччи в работе не ограничивалось созданием эскизов и картонов, но распространялось и на завершающий этап создания живописи.

Если прямое использование старых картонов мастерской можно назвать архаичным, устаревшим приемом, то создание реплик и пастишей в мастерской Бароччи, в целом, отвечало творческим принципам мастерской Рафаэля, и предваряло концепцию устройства мастерской XVII в., в частности, мастерской Рубенса: мастер давал ученикам замысел, который они прорабатывали и перерабатывали в живописном произведении, а затем возвращался, чтобы придать произведению «лоск», довести его до ума. Зачастую кальки отдельных фигур использовались мастерской как своего рода мозаика, из которой собирался итоговая композиция. Как предполагает Д. де

---

[660] Федерико Бароччи и мастерская. Святой Франциск. Около 1605. Холст, масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 2003.281; Федерико Бароччи. Стигматизация святого Франциска. Около 1594-1595. Холст, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 380.
[661] *Verstegen I.* Op. cit. P. 112.

Лука, иногда на картонах даже специально не выписывались предметы в руках у фигур, чтобы произвольно менять их от произведения к произведению[662].

После смерти мастера в 1612 г. его ученики унаследовали картоны и продолжили его дело. Но именно работы, созданные по картонам Бароччи после его кончины, являются ярким доказательством того, что, даже доверяя этап создания живописи ассистенту, мастер всегда отвечал не только за создание рисунка, но и за финальный вид произведения. Например, «Благовещение Губбио» (1609 - 1619), начатое Бароччи и завершенное Вентура Мацци, явно уступает в живописном качестве другим работам Федерико.

Федерико Бароччи создавал в своих работах элементы, заранее зная, что их будут использовать в других работах и он сам, и его ученики, и художники-маньеристы, не имеющие к нему прямого отношения. Именно поэтому все фигуры на его картонах – одного масштаба, эта гибкость композиций была нужна мастеру, чтобы добиться славы далеко за пределами Рима. Но концентрация самого мастера на живописных эффектах, которые были свойственны его манере, позволила сохранять авторский почерк и держать мастерскую под контролем.

***

Роль копийных практик в мастерской конца еще нагляднее иллюстрирует практика мастерской Джузеппе Чезари, прозванного Кавалером д’Арпино. Д'Арпино, также, как и большинство художников этого периода, начал свою карьеру во временном союзе: юношей он временно находился в Ватикане в мастерской Никколо Чирчиньяни, и снискал славу, работая под его

[662] *Luca D. de*. Op. cit. P. 266–267.

руководством[663]. [Илл. 200, 201] Затем уже сам д'Арпино распределял большую часть работы в трансепте Латеранской базилики.

Не будучи самым одаренным художником конца XVI столетия, Джузеппе Чезари добился одного из влиятельных положений в Риме, поскольку руководил несколькими наиболее значительными работами над декорациями интерьеров церквей для римских пап, предпринятыми в его время. Как и в случае с Рафаэлем и Микеланджело, именно папские заказы вынудили его собрать большую команду ассистентов и помощников. Эта деятельность позволила ему оказать значительное влияние на судьбу многих ведущих художников своего времени, играть важную роль в успехе Караваджо, Гвидо Рени, Андреа Сакки. Джованни Бальоне сообщает, что Чезари учил также Пьер Франческо Мациуккелли, прозванного Мораццоне, Фламинио Вакка, Франческо Аллегрини да Губбио и Пьер Франческо Мола. Кроме того, в мастерской состояли Чезаре Россетти, Франческо Дзукки и Просперо Орси. В 1642 г. Бальоне напишет о Кавалере д'Арпино: «его прекрасная манера создала школу, и у него есть ученики, которые счастливы увековечивать память своего Мастера» ("*la sua bella maniera ha fatto scuola, e ha allievi, che felicemente perpetuano la mamoria dal loro Maestro*")[664]

Во многом творчество Кавалера д'Арпино и мастеров его круга выходит за рамки нашего исследования и принадлежит XVII столетию, веку барокко. Но уже в интересующее нас время д'Арпино начал играть огромную роль как учитель. Этот аспект его художественной деятельности практически игнорируется в посвященной ему литературе[665].

Порядок работы мастерской Чезари состоял из следующих этапов: создания эскиза фигуры, поиска лучшей позы, расположения группы фигур на листе,

---

[663] *Röttgen H.* Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna. Roma: Ugo Bozzi, 2002. P. 4-5, 226-227.
[664] *Baglione G.* Op. cit. P. 357.
[665] *Röttgen H.* Il Cavaliere d'Arpino. Roma: De Luca Editore, 1973; *Bayer T.M.* Op. cit.; *Röttgen H.* Op. cit. 2002.

проработки отдельных деталей – рук, голов, тел, одежды; проверки композиции с помощью ее зеркального отражения, изучения и изменения *invenzione* мастера его учениками в графических штудиях, имитации и заимствования живописных манер других художников[666]. Что принципиально важно относительно всех названных этапов – мастер последовательно заимствовал рисунок и живописную технику у других, и это проявлялось не только в копировании античных памятников, Рафаэля и Микеланджело, не только в изучении манеры современников, но и во время проработки деталей, которые должны были выполняться с натуры.

Те графические работы, которые выполняла мастерская, часто являлись копиями, как например, рисунок «Геркулес и Антей» (Лувр, Париж), на самом деле являющиеся отсылкой к мускулатуре Геркулеса с гравюры Гольциуса[667]. [Илл. 202] Штудии рук и ног редко являлись академическими штудиями обнаженной модели. Это часто были просто отдельные анатомические фрагменты, как, например, изображение ноги (Галерея Уффици, Флоренция)[668]. [Илл. 203]

Не случайно Джулио Манчини писал, что школа Чезари «не исследовала натуру слишком точно» (“*non va osservando tanto esattamente il naturale*”). Перейдя к копированию копий, мастерская Чезари отдалилась от частого использования обнаженной модели. Обнаженная мужская фигура из Уффици показывает, как реалистическое отношение к натурной штудии уже на этапе эскиза сменяется чувственной элегантностью и идеализацией, превращающей фигуру практически в подобие гермафродита[669]. [Илл. 204]

---

[666] *Röttgen H.* Op. cit. 2004. P. 19–24.

[667] Джузеппе Чезари (Кавалер д’ Арпино). Геркулес и Антей. Черный мел, сангина. Лувр, Париж. Inv. 148.

[668] Джузеппе Чезари (Кавалер д’ Арпино). Нога. Перо, чернила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 11226 F.

[669] Джузеппе Чезари (Кавалер д’ Арпино). Обнаженная фигура. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1529 F.

Основой работы Кавалера д'Арпино с ассистентами были все те же два принципа, облегчавшие художественную практику: деятельность распорядителя работ, которую он брал на себя, делегируя заказы другим художникам, и специализация учеников – воскрешавшая принцип разделения труда по жанрам, заведенный в мастерской Рафаэля.

Творческая фортуна Джузеппе Чезари позволила ему быстро занять весьма выгодную позицию в римском художественном сообществе. Сын живописца, он родился в Риме в 1568 г. и был введен в профессию работавшим в Ватикане мастером Никколо Чирчиньяни. Он смешивал краски для художников и однажды удивил их, выполнив одну из росписей в их отсутствии. Это привлекло внимание папского астронома Игнацио Данти, который представил его папе Григорию XIII (1572-85 гг.) В тот же год Джузеппе поступил в Академию святого Луки[670].

Понтификат Григория XIII был весьма благоприятным для художника. Дж. Хесс пишет, что папа считал Джузеппе чем-то вроде своего собственного открытия, дал ему стипендию и снабжал массой заказов[671]. Помощниками Чезари становились маньеристы, последователи Цуккаро[672].

После смерти папы молодому художнику покровительствовал кардинал Джулио Антонио Санторио. В 1588 г. мастер получил первый заказ на большой фресковый цикл от Сикста V – роспись в церкви Сан-Лоренцо-ин-Дамазо. В конце 1591 г., вернувшись из Неаполя, куда его также вызвали для выполнения росписей, он снова работал для кардинала Санторио, а также кардинала Сфондрато[673]. В то же время он подписал контракт на роспись капеллы Контарелли в церкви Сан-Луиджи-деи-Франчези (1591-1593 гг.)

---

[670] Позднее, в XVII веке, положение в Академии, где Д'Арпино трижды избирали *Principe*, предоставило ему возможность выбирать среди юных талантов помощников для работ, росписями которых он руководил. См. *Röttgen H.* Op. cit. 1973.

[671] *Hess J.* Kunstgeschichtliche Studien zur Renaissance und Barock. Leipzig: Storia e Letteratura, 1900.

[672] *Bayer T.M.* Op. cit.

[673] *Abromson M.C.* Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. A Documented Study. New York: Garland, 1981.

Пользуясь особым покровительством нового папы Климента VIII, он получил также заказы на роспись капеллы Альдобрандини в церкви Санта-Мария-ин-Виа, капеллы Ольгиати в церкви Санта-Прасседе (1593-1595 гг.), лоджии Орсини (1594-1595 гг.)

Выполнением последнего заказа, руководство которого было поручено Джузеппе в XVI столетии, – декорации трансепта Латеранского собора, занялись его подопечные из Академии святого Луки, которую он возглавил в 1600 г. [Илл. 205] Известно, что, будучи распорядителем работ, Чезари заведовал финансами, получив 9000 скуди. Но сам он занимался только одной из фресок. За работу над этим проектом папа подарил ему коня, золотую шапку и титул Кавалера д'Арпино.

Климент VIII предпринял реконструкцию находившейся в руинированном состоянии церкви Сан-Чезарео-ин-Палатио, также отдав в руки Чезаре управление работами. Художник нанял для исполнения своих замыслов Россетти и Дзукки, а также, возможно, Андреа Лилио, Кроче и Ногари[674].

Наконец, последний проект папы Климента VIII – купол Собора святого Петра, начатый в 1603 г. Согласно Дж. Бальоне, несомненно, важнейший заказ этого периода был сначала передан Кристофано Ронкалли, а затем перепоручен Кавалеру д'Арпино[675].

Что же позволило этому мастеру один за другим собирать под свое крыло и опеку все значимые заказы конца Чинквеченто? Очевидно, что, как и многие удачливые мастера до него, он был наделен социальными навыками и талантом к фаворитизму[676]. Он работал в среде друзей и профессионалов, коллег по братству виртуозов Пантеона и Академии святого Луки. Кроме того,

---

[674] Idem. P. 86-87.
[675] *Baglione G.* Op. cit. P. 290, 372.
[676] После смерти папы Климента VIII в 1605 г. Д'Арпино сохранял свое влияние в городе. См. *Haskel F.* Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. New Haven: Yale University Press, 1980. P. 27.

он сам зачастую выступал в роли администратора, распоряжаясь заказами и решая, кто из его подопечных будет выполнять работу вместо него.

Позиция распорядителя работ не только давала д'Арпино высокое положение в обществе, превращая его из мастера, руководящего студией, в личного помощника заказчика, но и возвышала художника в профессиональной иерархии. Однако принимая подобную роль, художник добровольно отдалялся от выполнения собственных художественных задач.

Интересно взаимодействие Чезари с Микеланджело Меризи да Караваджо во время работы над капеллой Контарелли. [Илл. 206, 207] Получив заказ в мае 1591 г., Джузеппе обязался завершить его за два года и получил 650 скуди аванса. Для нас важно, что Чезари в этой капелле сконцентрировался на своде, создав и эскизы, и саму живопись, и не занимался декорацией боковых стен.

Принято считать, что участвовать в росписи этих стен Караваджо позвал кардинал дель Монте, самый влиятельный член Фабрики святого Петра[677]. Однако не исключено, что в данном случае сам Чезари принял активное участие в судьбе Караваджо, рекомендовав его для завершения живописной работы[678]. Г. Хиббард предполагал даже, что Караваджо уже работал в капелле Контарелли в 1593г.[679]

В июле 1593 г. Чезари закончил работу над сводом капеллы, и перестал принимать участие в ее росписи, чем вызвал неудовольствие местных монахов. Они подали петицию папе, который, в свою очередь, перепоручил контроль Фабрике святого Петра. Последняя приняла решение, что Чезари должен завершить работу за дополнительную плату в 400 скуди. Вероятно, эта сумма не устроила Чезари, к тому же в это же время он должен был уезжать в Феррару и Болонью на двойную свадьбу Филиппа III Испанского с Маргаритой Австрийской и Герцога Альберта с инфантой Изабеллой[680].

---

[677] *Friedländer W.* Caravaggio Studies. New York: Schocken Books, 1969. P. 106.
[678] *Bayer T.M.* Op. cit.
[679] *Hibbard H.* Op. cit. 1983. P. 93.
[680] *Röttgen H.* Op. cit. 1973. P. 36.

В итоге Фабрика святого Петра организовала встречу художника с монахами, после которой Чезари вернул деньги, и заказ был поручен Караваджо[681] – весьма вероятно, по просьбе самого Чезари.

Как раз в 1593 году Караваджо состоял в мастерской Чезари: в течение восьми месяцев он тренировался в изображении цветов и фруктов.

Беллори писал о Караваджо, что «у него не было ни одного учителя, кроме натуры, и он не выбирал лучшие формы в природе»[682]. Противопоставление стиля или натурализма – выраженное также в письме Винченцо Джустиниани, которое мы упоминали в Главе I – было серьезным предметом для теоретических размышлений конца XVI- начала XVII вв.

Среди помощников д'Арпино, впервые с начала века, появился специалист по фруктам и цветам, выполнявший определенную задачу, подобную роли Джованни да Удине в мастерской Рафаэля. Но насколько правомерно это сравнение?

Мастерская Рафаэля была сложно организованной командой, школой для художников, где каждый имел свою собственную сферу применения таланта. Рафаэль ценил и развивал способности своих учеников, умело используя их в общей работе. Он никогда не отдавал целиком свою работу другим, но умел одновременно осуществлять множество больших проектов, подчиняя своей воле всех, кто входил в его команду.

Караваджо мало участвовал в больших фресковых проектах д'Арпино, но, согласно Беллори, ему было отведено писать натюрморты, которые затем были конфискованы из мастерской Чезари в 1607 г. и приобретены Шпионе Боргезе[683]. [Илл. 208] Но судя по записям Дж. Манчини, Караваджо пробыл в мастерской всего восемь месяцев.

---

[681] Idem. P. 36.
[682] *Hibbard H.* Op. cit. 1983. P. 361, 346.
[683] *Curti F.* Sugli esordi di Caravaggio a Roma: la bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario // Caravaggio a Roma: una vita dal vero. Roma: De Luca, 2011. P. 70–71.

Однако теперь исследователи вообще ставят под сомнение тот факт, что в мастерской находился отдельный специалист по станковому натюрморту[684]. Мастерская Чезари была знаменита гирляндами и фестонами, становившимися, как бывало и ранее, обрамлением фресок. Их в мастерской выполняли Чезаре Россетти и Франческо Дзукки. Иногда в своих работах они имитировали произведения Арчимбольдо, и в этом состояло максимальное приближение художников к натурализму[685]. В этих случаях, как, например, в росписях капеллы Ольгиати церкви Санта-Прасседе (1593-1595), Джузеппе писал фигуры по собственным эскизам, а помощники украшали все объемными гирляндами. [Илл. 209, 210]

Караваджо же, очень возможно, писал натюрморты, которые Чезари не одобрял и не просил создавать. О напряженных взаимоотношениях между мастерами свидетельствует, например, случай, когда Караваджо изобразил рядом с фреской д'Арпино в церкви Сан-Лоренцо-ин-Дамазо карлика, высовывающего язык[686]. [Илл. 211] Действительно, вполне вероятно, что все станковые натюрморты Караваджо были написаны им в госпитале, когда великий художник решил больше не возвращаться в мастерскую. Их создание было выражением протеста против учителя, который не ценил его новаторских приемов. Если это предположение, высказанное Ф. Пальяга, верно, то можно сделать вывод, что только покинув эту мастерскую Караваджо смог противопоставить свое творчество позднему римскому маньеризму и вполне проявить свой талант.

Итак, если участие Караваджо в жизни мастерской как мастера натюрморта нужно поставить под сомнение, мы должны констатировать, что, хотя в студии д'Арпино и были традиционные помощники, занимавшиеся написанием гирлянд, мастер не занимался и не интересовался настоящим развитием талантов участников своей мастерской. В отличие от Пауля Бриля,

---

[684] *Paliaga F.* Op. cit. 2011. P. 67–102.
[685] *Röttgen H.* Op. cit. 2002. P. 202–207.
[686] *Мандер К.* Указ. соч., *Paliaga F.* Op. cit. 2011. P. 76–77.

полноценно включившего пейзажи в совместные работы с рядом художников, Караваджо не участвовал полноценно в жизни мастерской д'Арпино и не нашел настоящего применения своему таланту.

С таким подходом, Караваджо смог воспользоваться только связями Чезари. Через своего учителя Караваджо познакомился с влиятельными членами Академии святого Луки. Как заметил Л. Салерно, возможно, именно Джузеппе познакомил Караваджо с Маффео Барберини – будущим Урбаном VIII, а может, и с кардиналом дель Монте[687].

При этом предполагаемая помощь в получении заказа на капеллу Контарелли, которую д'Арпино оказал Караваджо, была примером принципиально новых отношений мастера и ученика. Этот тип взаимодействия не был ни отношением учителя и ассистента, ни соратническими отношениями двух больших мастеров, а содействием известного мастера своему подопечному в получении самостоятельного большого заказа.

Но в 1601 г. покровительством и протекцией Чезари начал пользоваться Гвидо Рени. Влиятельный мастер помог Рени найти жилье в монастыре Санта-Прасседе, а затем начал содействовать его карьере. Также Рени получил по протекции Чезари папскую стипендию[688].

Удивительно, но при этом д'Арпино действовал против интересов Караваджо, отнимая у него заказы в пользу нового протеже. Например, как отметила Ч. Мальвазия, для написания «Распятия святого Петра» (Гвидо Рени, 1604 г., Ватиканская пинакотека) изначально планировали пригласить

---

[687] *Salerno L.* The Roman World of Caravaggio: his Admirers and Patrons // The Age of Caravaggio. New York: Metropolitan Museum of Arts. 1985. P. 18.
В инвентаре кардинала дель Монте есть работа Чезари. См. *Röttgen H.* Op. cit. P. 93.

[688] *Malvasia C.* The Life of Guido Reni. University Park: Pennsylvania State University Press, 1980. P. 51–53.

Караваджо, но д’Арпино убедил кардинала Альдобрандини, что болонский художник напишет картину в манере Караваджо[689]. [Илл. 212]

Мы можем сделать вывод, что мастерская кавалера д’Арпино существовала по неким новым правилам игры. Здесь не было распределения всех сил художников, обладавших специализацией в каком-то жанре живописи. Мастер участвовал в судьбе талантов, вверивших себя ему, но не в качестве учителя и руководителя, а в качестве администратора и покровителя. Он мог снабжать ассистентов своими рисунками, как Микеланджело поступал со своими соратниками, или вовсе не участвовать в создании фресок. Вероятно, не последнюю роль в этом явлении сыграла возможность использовать силы учеников Академии святого Луки, а не только своих помощников и соратников.

4.5. Академия святого Луки и развитие способов обучения художников в Риме конца XVI в.

Как ни скромна роль римской Академии святого Луки в XVI веке, именно она представляет собой зачаток принципиально новой системы совместной работы художников. По этой причине мы хотим выделить ее особо, затронув не только методы работы отдельных председателей, уже упомянутых в данной главе, но и общие принципы, систему организации, педагогические приемы, роль теории.

Отсутствие возможностей для образования и хорошего жилья для молодых приезжих художников заботило мастеров старшего поколения.

В 1577 г. Джироламо Муциано предпринял первые шаги к организации официальной Академии для живописцев, обосновав это тем, что юношам в

[689] Гвидо Рени. Распятие святого Петра. 1604. Дерево, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40387. Idem. P. 50.

Риме приходилось приступать к работе, не имея большого опыта и подготовки, без прохождения обучения искусствам[690]. Академия святого Луки набрала силу в 1593 г., когда ее президентом стал Федерико Цуккаро. О деятельности между этими годами известно достаточно мало[691]. Романо Альберти, секретарь Академии, в своих записях игнорировал Джироламо и время его руководства из-за личной неприязни между художниками. Тем не менее, Джироламо внес большой вклад в развитие римской Академии.

Разумеется, в Риме уже существовали различные организации для художников, включая гильдии. Таким, например, было Братство Виртуозов Пантеона, ежегодно в день святого Иосифа устраивавшее выставки работ участников[692]. Основанное в 1542 г. братство ставило своей целью изучение античных текстов и памятников. Архитекторы, живописцы, скульпторы, медальеры и издатели хорошо осознавали, что продолжают в этом отношении деятельность Рафаэля в Риме, и именно поэтому выбрали местом своих встреч Пантеон, в котором был похоронен великий мастер. Кроме того, участники братства, среди которых были Таддео и Федерико Цуккаро, Джакомо Бароцци да Виньола, Доменико Беккафуми, Антонио да Сангалло Младший и Джироламо Муциано, занимались благотворительностью: навещали больных, раздавали милостыню и т.д.

---

690 *Marciari J.* Op. cit. 2009. P. 198, 348.

691 Последние исследования об Академии святого Луки в Риме – The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009; *Cavazzini P.* Pittori eletti e “bottegari” nei primi anni dell’Accademia e Compagnia di San Luca // Rivista d’arte. 2011. Vol. 1. P. 78–96; *Salvagini I.* Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision. // Revue de l’art. 2011. № 171. P. 17–29.

692 О Братстве Пантеона см. *Orbaan J.A.F.* Virtuosi al Panteon: Archivalische Beiträge zur Römichen Kunstgeschichte // Repertorium fur Kunstwissenschaft. 1915. № 37. P. 17–52; *Waga H.* Vita nota e ignota die Virtuosi al Pantheon: contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon. Roma: Arte della stampa, 1992; The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 163-164; *Pampalone A.* Caravaggio “Virtuoso”: una leggenda? // Caravaggio a Roma. Una vita dal vero. Roma: De Luca, 2011. P. 46–53; *Corso M.* In virtù dell’antico. La Compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento // Intrecci virtuosi. Lerrerati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2017. P. 111–123.

Такие же далекие от обучения художников цели ставило перед собой и Братство святого Луки, существовавшее в Риме еще со Средних веков. Именно эту организацию, в основном занимавшуюся юридической стороной жизни мастеров, Джироламо Муциано трансформировал в дальнейшем в Академию[693]. Переход этот был достаточно плавным, и даже в своем завещании Джироламо упоминал об Академии, используя старое название *Societati Pictorum Urbis*. Стоит отметить, что традиция возникновения художественных академий на основе средневековых гильдий была вполне характерна и дли других итальянских городов, что может говорить о том, что противоречие между средневековым подходом к управлению жизнью художников и академическим подходом было не так очевидно для Муциано и его современников, как оно очевидно для нас[694].

Ни у одного братств не было образовательной функции, и за отсутствием традиционных мастерских как пространства для обучения молодых людей рисунку и живописи, образовалась очевидная лакуна.

При этом интеллектуальные и теологические амбиции Муциано и папы Григория XIII вышли за рамки гильдий позднего Чинквеченто. И именно в этом состоит принципиальное для нас отличие не только от братств, но и от обучения и работы в мастерских. Нет никаких свидетельств о том, что в Академии времен Муциано существовали лекции о философии и эстетике, как это было в дальнейшем, однако, безусловно, присутствовали дидактические цели, связанные с Контрреформацией, христианским воспитанием художников, которые остались и в дальнейшем. Чезаре Неббиа в 1594 г. писал Федерико Борромео, кардиналу-протектору Академии, что художнику необходимо христианское образование для того, чтобы изображать библейские сюжеты.

---

693 *Rossi S.* La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia // Ricerche per la storia religiosa di Roma. V. 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984. P. 367–394.

694 *Marciari J.* Op. cit. 2009. P. 199.

Согласно не самому надежному брешианскому источнику, приведенному в трактате XVII века «Любовь к искусству» Лодовико Дольче, Муциано организовал в Академии обучение математике, анатомии, теории искусства, различным техникам, включая мозаику; построил большой зал со слепками античных скульптур; запланировал отправлять учеников в Ломбардию и Венецию, чтобы копировать не только римских художников, но и Тициана, Корреджо, Веронезе и других. Н. Тернер первым предположил, что брешианский источник, вероятнее всего, был сфабрикован Давидом[695]. Мы можем отметить только, что некоторые из упомянутых пунктов можно назвать правдоподобными: гипсотека действительно упоминается в завещании Муциано, мозаики были частью его практики, например, в Григорианской капелле, а его собственная биография, связанная с обучением в Венеции, могла повлиять на его решение отправлять туда же других.

Деятельность Академии изменила римскую художественную практику, связанную с рисунком: главным образом это касалось роли натурных штудий на подготовительных этапах работы. Отношение к натуре в целом стало более внимательным к концу Чинквеченто, но тот факт, что использование натурщиков в работе было прописано в правилах работы Академии, сильно способствовал унификации методов работы различных мастеров.

Однако же во времена Джироламо Муциано этот процесс только начинался. С одной стороны, Муциано, сам бывший руководителем многих проектов, столкнулся с необходимостью нанимать начинающих художников, не связанных с его мастерской, и видел неудачные результаты. Но в его Академии, судя по всему, ученики тренировались в его собственном ключе, схожем с методами Таддео Цуккаро и Чезаре Неббиа.

---

[695] *Turner N.* An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David' s L' Amore dell' Arte // British Museum Yearbook. 1976 Vol. 1. P.157–186.

На ранних этапах существования Академии в Риме практика рисования обнаженной модели практически не встречалась, в отличие от Флоренции и Болоньи. Дж. Марчари[696] и П. Тозини[697] высказали противоположные мнения о роли натуры в практике Академии Муциано. Первый полагает, что Муциано и его ученики создавали эскизы исключительно «из головы», опираясь в своих фантазиях на предварительное изучение античной пластики. Второй, напротив, утверждает, что Муциано много работал *dal vero,* и его подготовительные наброски выполнены с использованием конкретных классических образцов. Ни у одной из версий нет однозначных доказательств, но важнее то, что в практике Муциано действительно практически не было штудий с живых моделей. Напротив, в его эскизах часто встречалась тенденция переодевать одних и тех же персонажей в разные костюмы и драпировки, выглядящие достаточно условно. Например, наброски с изображением Св. Иеронима для Санта-Мария-дельи-Анджели, представляют достаточно однотипные тяжелые драпировки[698]. [Илл. 213, 214, 215, 216]

Чезаре Неббиа, ученик Муциано, также приучал своих помощников к тому, чтобы править наброски, созданные не с натуры, а из воображения: например, изменил положение ноги на эскизе для Сальваторе Фонтана для росписей в церкви Санта-Мария-Маджоре[699]. [Илл. 217]

---

[696] *Marciari J.* Op. cit. 2009.

[697] *Tosini P.* Esercizi accademici: pratica artistica e modelli antiquari nella pittura di Girolamo Muziano // L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia: Futura, 2011. P. 173–188.

[698] Джироламо Муциано. Сидящий старик в драпировке, опирающийся на правую руку и указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5115; Джироламо Муциано. Полуобнаженный старик сидит, указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5112; *Tosini P.* 2011. P. 182. Дж. Марчари и П. Тозини не упоминают о двух листах, тоже, очевидно, относящихся к данной серии: Джироламо Муциано. Сидящий мужчина в драпировке. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5109. Джироламо Муциано. Святой Иероним. 1584-1592. Сангина. Королевская коллекция, Лондон. RCIN 990440. П. Тозини также указывает на использование приема переодевания персонажей на эскизах к росписям Грегорианской капеллы и на *modello* к станковым работам. *Tosini P.* 2011. P. 185–188.

[699] Чезаре Неббиа. Елеазар, штудия для фрески в Сикстинской капелле церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме. 1586. Сангина. Галерея Йельского университета, Нью Хейвен. Inv. 2003.23.1.

Отсутствие опыта работы с натуры в мастерских Муциано и его соратников было характерно для римской школы позднего Чинквеченто, и академические штудии в его понимании не обязательно подразумевали работу *dal vivo.* Однако при Федерико Цуккаро эта тенденция поменялась. Федерико был главой Академии в 1593-1594 гг., и за этот период изменил отношение к натуре.

Во многом он опирался в своей дидактике на методы работы мастерской Таддео Цуккаро. Совместив живопись со своим первым призванием – словесностью, Федерико с успехом занялся педагогической деятельностью и своими сочинениями об искусстве оказал влияние на множество молодых художников Рима. Как и большинство теоретиков искусства позднего XVI в., Федерико считал свою эпоху периодом художественного упадка в сравнении с началом столетия. Это толкало его к кодификации художественных правил, которые могли бы преподаваться в Академии. Зарисовки древностей и копирование работ Рафаэля, Микеланджело, Полидоро и Перино, а также мастеров конца столетия было уложено в доктрину о *Disegno* как непреложная формула.

Однако же подход Федерико опирался не только на практику его брата, но и на опыт других академий. Так, много внимания было посвящено рисованию с натуры, особенно натюрморту и изучению драпировок. Приезд в город Аннибале Карраччи в 1594 г. во многом оказал влияние на подход Федерико Цуккаро к организации Академии святого Луки. Работа Болонской Академии, основанной братьями Карраччи, в значительной степени опиралась на соратническую систему творческой работы Рафаэля. Лодовико Карраччи заведовал школой; Аннибале обучал живописи, в том числе работе с натуры. Агостино преподавал правила перспективы, анатомию, обсуждал с учениками мифологию, историю, христианские сюжеты. Учеников приучали к оценке работ друг друга. Флорентинская Академия, в которую Федерико вступил еще в 1565 г., оказала влияние не только подходом к натуре, но и осознанием

публичной дидактической роли академиков[700]. Кроме того, и сам Федерико еще до своего флорентинского периода, в 1560-х гг., много работал с натуры, вторя в этом подходу Федерико Бароччи, заведенному последним в Урбино.

Так или иначе, Цуккаро привнес в Академию не только лекции, но и упражнения в рисунке. Поскольку его подход в дальнейшем стал использоваться всеми учителями, своим решением он определил не только творческий подход своих учеников, но и академическую практику в целом.

Помимо этого, в Академии Цуккаро были заложены и другие новые принципы. Федерико, отстраненный папой Григорием XIII от работы в Ватикане из-за ссоры с мастерами-болонцами, пережил временное изгнание из Рима – и это обстоятельство впоследствии сподвигло его более серьезно, чем когда-либо, отстаивать свободный социальный и интеллектуальный статус художника. Поэтому в Академии одновременно осуществлялось и политико-религиозное воспитание, и технические тренировки. Романо Альберти еще в 1585 г. написал трактат «О благородстве живописи», тем самым подчеркнув новый свободный статус искусства[701].

Новая Академия была официальной организацией с кардиналом протектором, которым изначально был Федерико Борромео. Если в 1577-1593 гг. происходил переход от Братства святого Луки к одноименной академии, то теперь во всех документах это была уже именно Академия. Здесь была создана собственная бюрократическая система с четко определенными участниками и целями[702]. Глава Академии избирался теперь ежегодно, и до конца столетия на этом посту успели побывать Томмазо Лаурети, Джованни де Векки, Чезаре Неббиа, Дуранте Альберти, Фламинио Вакка и Кавалер д’Арпино. Помимо

[700] *Lollini F.* La scuola dei Carracci tra Accademia e bottega // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 311–327; *Ortega M.M.* Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento // Intrecci virtuosi. Lerrerati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2017. 139–152.
[701] *Alberti R.* Op. cit.
[702] *Rossi S.* 1984. P. 389.

пространства в церкви Санти-Лука-э-Мартина на Римском форуме, которое Академия занимала с 1588 г., в планы Муциано также входило основать общежитие для молодых художников, и он завещал для этих целей свое имущество[703]. Эту идею Цуккаро воскресил, хотя и неудачно, спланировав *foresteria* (гостевой дом) для юных талантов в своем собственном дворце. Ее должны были украсить шпалерами, иллюстрировавшими образцовую жизнь его брата-художника Таддео, которого он очень почитал[704]. Надо сказать, что уже само изображение учеников, присущее Федерико во времена его работы в Академии, показывает новое осознание роли и статуса художника. Видимо, он стремился развить идею о полноценном доме для учеников, заложенную им еще во Флоренции, судя по изображению в тамошнем дворце учеников возле очага и семейного обеда. [Илл. 218]

Как уже отмечалось выше, и Муциано, и Кавалер д'Арпино привлекали учеников Академии к участию в росписях, которыми они руководили – но это были скорее единичные случаи. В целом задачи существования Академии не включали в себя совместную работу учеников и учителей над заказами.

Несмотря на то, что просьба Джироламо была удовлетворена, и академия возникла, она ни в коей мере не заменила собой ни временных объединений, ни традиционных мастерских в исполнении заказов. Пока устав Академии святого Луки и ее образовательные принципы продолжали формироваться, именно в рамках временных объединений либо постоянных мастерских осуществлялось на практике и соединение талантов специалистов, и обмен идеями.

Любопытно, что наиболее новаторски настроенные художники тех лет, в частности, Караваджо и братья Карраччи, не считали нужным вступить в

---

[703] *Marciari J.* Op. cit. 2009. P. 199.

[704] *Strunk Ch.* The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series. A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 113–125.

Академию святого Луки, однако, как и многие ее члены, принимали участие в выставках братства виртуозов Пантеона[705]. У мастеров все еще оставалась возможность работать в мастерских или же вступать во временные союзы, но не связывать себя с обучением или преподаванием в Академии. Но мы видим, что параллельно с эволюцией старой системы к концу века уже началось развитие новой, прошедшей несколько этапов своего формирования.

Сам по себе процесс развития академий уже находится за рамками нашего исследования, но, если говорить о трансформации мастерской как именно учебного пространства, инициатива развития перешла к академиям, и это действительно была перспективная форма. Поэтому существенно сократилось число неподготовленных подмастерьев, выполнявших только технические задачи. Постепенно утрачивалась связь между манерой мастера и учеников: на смену этому пришли общие для всех образцы, включавшие обязательные натурные штудии. Четче оказалась сформулирована специализация каждого мастера. Каждый ученик получал философскую, религиозную и теоретическую базу, позволявшую ему работать самостоятельно.

***

Главным учителем для художников-маньеристов была возможность свободно интерпретировать работы великих мастеров и использовать их манеру в своей практике.

В мастерских конца века постепенно утрачивалась роль «школы». Юные художники, предоставленные сами себе, объединялись для совместных упражнений в рисунке, копируя композиции и манеру великих мастеров прошлого. Роль школы переходила теперь таким организациям, как Братство Виртуозов Пантеона и Академия святого Луки. Студенты Академии больше не были связаны необходимостью воспроизводить манеру учителя, чтобы

[705] *Pampalone A.* Op. cit.

заменять его в работе. Именно здесь были зафиксированы и обобщены все те принципы, которые составляли основу обучения в римских мастерских.

Но образование, дававшееся в Академии, было противоположно подготовке художников в мастерской, где ученик перенимал опыт и усваивал манеру мастера.

Многие принципы работы в ренессансной мастерской: изучение произведений античности и лучших работ мастеров-современников, копирование произведений мастера, натурные штудии, работа с картонами, распределение по специализациям, покровительство в судьбе учеников и соратников – продолжали существовать и в мастерских конца века, и в Академии. Но судьба художника, родившегося после Рафаэля и Микеланджело и работавшего в Риме, была связана с индивидуальной борьбой за заказы, теперь зачастую значительно более редкие и менее щедро оплачиваемые. Главным помощником живописца в соперничестве за лучшие проекты становилась не команда союзников, а личные качества: как художественный талант, так и умение находить покровительство.

В главных римских живописных мастерских последней трети XVI в., принадлежавших Джироламо Муциано, Чезаре Неббиа, Федерико Цуккаро, Федерико Бароччи, Кавалеру д’Арпино, так или иначе использовался опыт работы Рафаэля и Микеланджело. Но это было время, когда существенную конкуренцию мастерским составляли объединения крупных мастеров, складывавшиеся для выполнения конкретных заказов (*impresa grande*).

Из-за того, что мастера старшего поколения самоустранились от обучения молодежи, представители молодого поколения теперь становились учителями друг для друга, как было еще в случае с Таддео Цуккаро, Джироламо Муциано и Чезаре Неббиа. При этом возник своеобразный обмен идеями в рисунках, когда учитель мог пользоваться наработками и замыслами учеников, а не наоборот. Высокая ценность собственных *invenzione* постепенно снижалась, что позволяло использовать одни и те же эскизы и задумки многократно, то

отдавая их другим (воспроизводя метод работы Микеланджело с соратниками), то исполняя самостоятельно.

Неизбежным следствием повсеместного копирования и вдохновения манерами Рафаэля, Микеланджело, мастеров, учеников, современников привело к отдалению художников от изображения натуры и натурных штудий в целом.

Собственные старые картоны теперь снова стали использовать многократно, воскрешая архаичную технику XV века. Ученикам доверялось выполнять живопись по картонам, и все же именно мастер отвечал за финальный результат, внося дополнительные правки в живопись, как это сделал бы Рафаэль. Таким образом, сохранялась преемственность римских мастерских начала и конца столетия.

В это время усилилась роль мастеров как распорядителей работ, их участие и влияние на судьбу своих подчиненных, которым теперь не просто поручали часть росписи. Если в мастерской Рафаэля заказ оставался за его мастерской и под его контролем, а у Микеланджело эскизы создавались самим мастером, то теперь, зачастую, мастера передавали ученикам исполнение всего заказа целиком. При этом, несмотря на то что к концу века в римских мастерских снова возникли специализации (например, мастера пейзажей и натюрмортов), их потенциал не полностью использовался во время распределения ролей в исполнении росписей.

Пока сравнительно старомодные для конца XVI в. художники, такие, как Кавалер д’Арпино, наслаждались официальным успехом в римской среде, Караваджо и Карраччи набирали вес и начинали оказывать влияние на формирующийся новый стиль. У Караваджо не было учеников, но его влияние на поколение молодых художников, покоренных его отношением к свету и тени, простиралось невероятно далеко и глубоко, не ограничиваясь ни Римом, ни итальянскими землями. Карраччи оставили после себя школу болонских

художников, творческие позиции которых доминировали не только в Риме, но и во всей Европе многие десятилетия. Оба направления – Караваджо и Карраччи – были важны для становления и распространения барокко, и утвердили Рим как художественную столицу западного мира до конца XVII столетия и далее.

Традиция римских мастерских Чинквеченто пришла к определенному концу, и то, что, мы будем наблюдать в XVII столетии, будет связано с другими мастерами, другими творческими подходами, другими принципами отношения учителя к своему ученику.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На примере художественной жизни Рима XVI столетия отчетливо прослеживается, как развивалась и трансформировалась ренессансная мастерская.

Несмотря на то, что изучение развития особенностей организации римских мастерских Чинквеченто ранее не получало заслуженного внимания со стороны ученых, подобное исследование может быть весьма плодотворным. Рассмотрение мастерских Чинквеченто помогает отчетливее осознать особенности культуры Рима, в XVI веке являвшегося одним из главных художественных центров Европы. Проанализировав взаимодействие мастеров и живописных мастерских, мы лучше понимаем творческие методы художников и особенности их искусства.

Принимая во внимание существенные различия в подходах к организации мастерских, мы приходим к выводу, что в XVI веке сложился образ мастерской, который можно определить как римский и который обладал рядом заметных, ярких, выразительных особенностей.

Своим исследованием мы стремились доказать, что римские мастерские Чинквеченто являются одним из самых ярких проявлений феномена, существовавшего в период перехода от средневековой *bottega* к мастерским и академиям Нового времени. И действительно, сохраняя черты традиционной мастерской предшествующего периода, связанные с обязательным усвоением учениками стиля мастера, который давал работе свое имя – римские студии одновременно развивали принципиально новые черты: ученики римских художников могли работать без непосредственного участия мастера, вступать с ним в графические и живописные диалоги.

Наше исследование доказывает, что многие новаторские черты римских живописных мастерских XVI столетия связаны с особенностями культурно-исторического развития Рима. Римская живописная мастерская, прошедшая путь от Высокого Возрождения к маньеризму и барокко, обладала своей неповторимой спецификой. Она работала в особенной художественной ситуации и для особых заказчиков – римской Церкви и римской знати, нуждавшихся в зримом и современном воплощении своего могущества. Подход к устройству римской мастерской в течение длительного времени значительно сильнее, чем в других художественных центрах Италии, был связан с потребностью обеспечить выполнение масштабных заказов, появление которых было связано с кардинальными изменениями, которые происходили в политическом, экономическом, культурном положении города.

В конце XV – начале XVI столетий политическая стабильность, рост богатства и образованности и стремление папского двора прославить себя и свой город привели к увеличению объема и качества заказов на монументальные фресковые циклы. Римские папы начала XVI века, стремившиеся грандиозностью своих заказов упрочить статус Вечного города, предоставляли живописным мастерским небывало широкое поле для деятельности. Римская художественная среда была связана с постоянным присутствием большого количества иностранцев: как заказчиков, сменявшихся на папском престоле, так и художников, работавших для них. Оба этих факта обусловили появление мастерских нового типа, призванных объединять усилия больших групп художников под руководством опытного мастера.

Изменилось восприятие заказчиками (главными из которых для Рима всегда оставались папство и курия) художников и их творчества, что оказало существенное влияние на развитие подходов к организации мастерских и использование копийных практик. Здесь сыграли роль и перемены в благосостоянии Ватикана, и серьезные политические события в жизни Рима.

Когда, с течением XVI столетия, политическое влияние и размах деятельности римских понтификов стали уменьшаться, в Риме сохранились сами принципы совместного труда живописцев, которые, претерпев изменения, во многом продолжали традиции, заложенные в начале века. К числу этих традиций относится расширение компетенций ассистентов мастера, новаторские методы коллективного труда, делегирование заказов помощникам, появление специализаций. Однако же выполнением заказов все чаще занимались временные объединения.

Кроме того, мы делаем вывод, что отношение римских художников к развитию творческих способностей учеников изменилось под воздействием теории художественного творчества. Студия перестала быть центром ремесленного мастерства, превратившись в организацию, в которой любое действие было интеллектуально обоснованным.

Мастерские Рима отвечали идеалам гуманистов и теоретиков искусства, соединяя в себе черты традиционной *bottega*, полностью подчиненной воле мастера, и новое понимание коллективной работы, когда ученик мог подхватить и дополнить замысел учителя.

Интерес теоретиков эпохи Возрождения к воспитанию личности оказал несомненное влияние на характер взаимодействия учителей и учеников, в том числе живописцев и их подмастерьев. В особенности это касалось предписанного гуманистами внимательного отношения к развитию способностей воспитанников в зависимости от личных склонностей каждого.

Многие педагогические и технические приемы были описаны и развиты в теориях ушедших столетий. В распоряжении римских студий, помимо античных трудов, были сочинения Ченнино Ченнини, Л.Б. Альберти, Леонардо и других теоретиков искусства. В конце XVI века все, что касалось обучения рисунку и живописи в Риме, было отражено в трудах Федерико Цуккаро для Академии святого Луки.

Обучение в мастерской было продуманным и выверенным процессом, соотносящимся с теорий и практикой обучения искусству рисунка и живописи XIV-XVI вв. Ход обучения был обусловлен прагматическими интересами мастерской. При этом успешное творчество в Риме Чинквеченто было осмыслено как проявление божественной благодати, что обуславливало принципы достижения мастерства без механических приемов, но через активное, творческое изучение прославленных образцов искусства.

Наконец, творческая и педагогическая практика в римских мастерских была тесно связана с главенствующей ролью рисунка в искусстве римского Ренессанса. Это отразилось на специфике подхода к совместной работе живописцев с учениками и ассистентами: они передавали друг другу эскизы и изменяли их в ходе работы над произведениями. Успех римской мастерской напрямую зависел от *disegno*, ставшего ключом и к созданию живописи, и к учебному процессу.

За отсутствием четко зафиксированных на письме инструкций о том, как организовать мастерскую, каждый мастер мог самостоятельно решать, сколько у него будет помощников и чем они будут заниматься.

Ассистентами римских мастерских становились подготовленные художники, способные самостоятельно воплотить авторский замысел, опираясь на рисунки мастера.

Рим XVI века во многом состоял из приезжих мастеров. Однако необходимость быстро усваивать классическое искусство и подражать ведущим мастерам способствовала развитию именно римской школы живописи и появлению в стилях *arrivistes* общих черт, позволявших им работать совместно.

Весомым преимуществом для римской студии было наличие в городе большого количества визуальных источников для изучения, копирования и вдохновения. В XVI веке благодаря достижениям археологии и творчеству

великих художников таких источников, нуждавшихся в новом осмыслении, стало еще больше. Зарисовки фигур, выполненные с антиков, обретали вторую и третью жизнь в творчестве мастеров, использовавших композиционные элементы друг друга. Ученики и ассистенты великих мастеров имели возможность зарисовывать не только скульптурные модели и слепки, но величайшие памятники античного мира. Преемственности между римскими мастерскими способствовало и развитие изобразительного искусства: принципы маньеризма, сменившего Высокое Возрождение, предполагали осознанное обращение к опыту старших современников – Рафаэля и Микеланджело. Фасадные росписи Полидоро стали для художников «школой» под открытым небом. Многие мастерские гордились собственными коллекциями рисунков мастеров эпохи Возрождения, используемыми в качестве справочного материала.

Создавая собственные интерпретации классического искусства, а также искусства Возрождения, то есть исследуя одни и те же памятники, приезжие художники так или иначе ставили перед собой похожие задачи и приближали свои стили к тому, который можно назвать римским. Этому процессу, безусловно, способствовало и коллективное творчество выходцев из разных городов в рамках мастерских, когда они должны были подчинять свои манеры к творчеству своего мастера.

Одновременно с вышесказанным, мы можем с уверенностью говорить не только о наличии общих черт всех римских мастерских Чинквеченто, но и о некоторых существенных различиях о между студиями этого периода.

Своеобразие римских мастерских XVI века было обусловлено характерами их владельцев, ярких личностей, порой совершенно не похожих друг на друга. Появление сильных творческих натур было свойственно эпохе Возрождения. В случае с Римом, контраст личностей, повлиявших на развитие мастерских, особенно ярко проявился у двух характеров-выразителей эпохи – Рафаэля и

Микеланджело, принципиально и намеренно организовывавшим свой труд в противоположных направлениях: гармоническом и драматическом, коллективном и индивидуальном.

Рассмотрение римских живописных мастерских XVI в. позволяет выделить три основных типа организации.

Первый тип, связанный с мастерской Рафаэля и мастерскими его преемников, характеризовался совместной работой художника с большой группой соратников, таланты которых использовались на всех стадиях создания произведений.

Ясный, радостный, гармоничный характер Рафаэля проявился в его отношении к ученикам. Именно здесь столь большое внимание было уделено тому, чтобы каждый из участников мог работать в манере Рафаэля, при этом сохраняя творческую индивидуальность.

Рафаэль превратил *impresa grande*, к работе которой он подключился в 1508 г. в собственную огромную мастерскую со сложно устроенной структурой. Мастерская Рафаэля стала одной из наиболее совершенных систем работы ренессансной *bottega*. Впервые возникла полноценная команда, состоящая из нескольких групп художников под управлением главных ассистентов мастера. На каждом этапе подготовительной работы с набросками, *modelli*, картонами и живописью все участники могли наравне с мастером вносить свой вклад в создание замысла произведения, его развитие и исполнение.

Следуя принципам мастерских XV века, мастер подписывал общую работу своим именем, и даже в отношении наиболее одаренных и любимых его ассистентов использовалось только нарицательное наименование *garzoni*. При этом совершенно небывалым было доверие к ассистентам, сделавшее их, по сути, учителями и руководителями собственных мастерских внутри мастерской Рафаэля – пусть они и не считались в итоге авторами живописи.

Появление такой мастерской было следствием собственной творческой эволюции Санти, необходимости в компетентных союзниках, работой которых он мог бы руководить. Мастерская Рафаэля не была застывшей системой с раз и навсегда установленным планом работы, она подстраивалась под развитие его искусства и со временем меняла схему своей деятельности.

Однако, при всей творческой свободе, царившей в мастерской, ее руководитель четко очерчивал обязанности каждого, выделяя и развивая в своих подопечных присущие им таланты и объединяя их усилия своим творческим гением. Рафаэль достигал единства концепции и исполнения благодаря личному контролю за исполнением работ, а также участию в большинстве подготовительных штудий.

Все перечисленное способствовало распространению деятельности мастерской на весьма широкую сферу, включавшую различные ремесла, печатную графику, археологические исследования.

Вскоре после смерти Рафаэля произошло дробление большой команды на мастерские его главных помощников. Эти мастера монополизировали заказы в Ватикане. Другие художники, оказавшиеся в городе в это время, были вынуждены искать себе иную нишу.

Мастерские Джулио Романо, Полидоро да Караваджо, Джованни да Удине, Перино дель Вага следовали подходам, которые они увидели в мастерской своего великого учителя. Но здесь ключевыми оказались различия в темпераменте и специальных навыках каждого мастеров и их отличие от универсальности художественных, педагогических и придворных талантов Рафаэля. Так же, как и Рафаэль, они доверяли своим ассистентам живописное исполнение своих замыслов, распределяя их по специальностям и контролируя результат. Но эти мастерские не предоставляли ассистентам необходимую творческую свободу, несколько сдерживая их индивидуальность.

Импульс творческого метода Рафаэля распространился, некоторым образом, на все Чинквеченто. Кроме непосредственного влияния мастерской Рафаэля на студии его учеников, очевидно воздействие методов Рафаэля на Даниеле да Вольтерра, который унаследовал мастерскую Перино дель Вага и использовал в отношении своих подопечных все те же подходы, рассчитанные на полноценное участие учеников во всех этапах создания произведений. Их творчество, в духе времени, Даниеле ориентировал уже не на классические образцы, но на работы Микеланджело.

Гармоничная схема работы, основанная на полном доверии к помощникам и их творческим силам, на воспитании учеников, на радости сотворчества, оказала существенное влияние на римские мастерские конца XVI века. Взаимодействие с учениками теперь зачастую принимало форму графических диалогов, в которых учитель мог пользоваться эскизами ученика, уже получившими воплощение в творчестве последнего. Так, в частности, происходило в мастерской Муциано с работами его ученика Чезаре Неббиа.

Не менее интересно и то, что в конце столетия новую жизнь получила идея специализации, теперь осуществляемая в рамках временных объединений. Таковой была пейзажная живопись Пауля Бриля.

Принципиально иным, кардинально отличающимся от принципов работы мастерской Рафаэля, был творческий метод Микеланджело, представлявший собой второй тип римской мастерской Чинквеченто. Это был индивидуалистический подход к командной работе, где творцу требовалась только техническая помощь подмастерьев. Обладая сложным, полным внутренней драмы, конфликтным характером, Микеланджело организовал труд своих подчиненных в манере, напоминающей о ремесленных живописных мастерских, уже, на первый взгляд, утративших свою актуальность.

По сути, намеренно противопоставляя себя Рафаэлю, Микеланджело лишил свою мастерскую педагогической составляющей, а также, работая над Сикстинской капеллой, не стал привлекать ассистентов, которые бы помогли ему решать творческие задачи. Собранная для этого случая *bottega* с трудом может рассматриваться как предприятие, занимавшееся на постоянной основе общением с заказчиками. Более того, объявив живопись чуждым себе искусством, Микеланджело не занимался устройством живописной мастерской когда-либо еще

Попытки проявить себя как учителя оказались неудачными для Микеланджело, поскольку он не развивал таланты начинающих, но только бранил их. Педагогический метод Буонарроти отчасти следовал теоретическим рекомендациям, касавшимся обучения в мастерской: он предлагал юношам копировать собственные рисунки, но, отстаивая идею о врожденном таланте, не разрешал пользоваться никакими техническими приемами, кроме «суждения глаза».

Как и в случае с ассистентами мастерских, созданных по типу школы Рафаэля, соратниками Микеланджело часто становились опытные художники, способные самостоятельно воплотить его замыслы. Разница здесь заключается в том, что союзы Микеланджело с талантливыми художниками не приносили ожидаемого результата, поскольку он самоустранялся от работы с живописью, которую ждали от него заказчики. Раздаривая другим свои эскизы, он переставал считать их своими, полностью доверяя соратникам живописное исполнение. Это, в частности, позволило Микеланджело вплоть до самой своей смерти в 1564 г. соперничать с главными живописными мастерскими, не выходя на художественную сцену.

Система организации работы Микеланджело оказала значительное влияние на *modus operandi* мастерских отдельных представителей римской живописной среды – Себастьяно дель Пьомбо, Марчелло Венусти и др. Себастьяно, как и Микеланджело, не имел учеников и использовал только

техническую помощь. Особняком среди соратников Микеланджело стоит Даниеле да Вольтерра. Великий мастер тайно снабжал мастерскую Даниеле эскизами, однако Даниеле работал с полноценной командой, собранной еще Перино.

Другие юноши, оказавшиеся в Риме в то же время, но не сумевшие попасть в ближайший круг Микеланджело, были вынуждены столкнуться с горе-учителями, не стремившимися поделиться ни заказами, ни рисунками, и рассчитывавшими только на техническую помощь. Так, в частности, произошло с Таддео Цуккаро, Федерико Бароччи, Джироламо Муциано. Предоставленные сами себе, молодые художники были вынуждены заниматься самообразованием, изучая античные памятники, фрески Рафаэля и Микеланджело, а потом объединяясь в недолговечные союзы. Индивидуализм Микеланджело, таким образом, послужил примером и для учителей, и для учеников. Пришедшее понимание обособленности гения, зависящего только от мастерства конкретного художника, привело к переосмыслению необходимости традиционной работы мастерских.

Третий тип римской мастерской был связан со второй половиной Чинквеченто. Можно констатировать, что для этого периода была характерна большая вариативность в подходах к творчеству.

Сокращение количества заказов во второй половине XVI в. привело к росту конкуренции между художниками и к популярности временных объединений по сравнению с постоянными мастерскими. Но способы взаимодействия таких мастеров, как Таддео Цуккаро, Джироламо Муциано, Федерико Бароччи, Чезаре Неббиа со ассистентами во многом соответствовали тому, что было заведено еще в начале столетия. Художники делегировали подопечным исполнение живописи по своим эскизам, но порой и сами пользовались рисунками учеников. Ведущие мастера руководили работами и подбирали для своих заказчиков лучших мастеров. Порой, при этом, они даже

самоустранялись от участия в создании фресок, как это было с Муциано, Неббиа и Кавалером д'Арпино. Существенное различие теперь состояло в том, что живопись, выполненная художником по рисунку руководителя, часто признавалась именно работой первого. Этому способствовало обособление творческих индивидуальностей, участвовавших в сдельной работе.

Драматический характер периода позднего маньеризма наложил несомненный отпечаток на самовосприятие художника, который стремился теперь прославить свое имя и вступить с собратьями по ремеслу в конкурентную борьбу. Для этих целей художники воскрешали порой самые архаичные методы работы с подмастерьями. Так, Бароччи в своей мастерской многократно использовал одни и те же картоны для разных композиций, применяя тот самый забытый прием, за который некогда клеймили Перуджино.

Изученное в настоящей работе явление хронологически находится между средневековыми цеховыми структурами и художественными академиями. Данный явление весьма ярко проявилось на римской почве. Помощники художников, работавших в Риме, получили большую творческую свободу и могли работать без непосредственного участия мастера. При этом их труд все еще был подчинен общим задачам мастерской и связан с освоением манеры главного художника. Изучая рубеж XVI-XVII вв., можно ясно увидеть постепенный переход к новым формам работы мастера с учениками, что позволяет считать исследование феномена римской мастерской Чинквеченто исчерпанным. Возникшая в конце столетия Академия святого Луки во многом опиралась на принципы, заведенные в Академиях Флоренции и Болоньи. Она могла заменить мастерские в качестве пространства для обучения, но принципиально отличалась отсутствием совместной работы учителя и ученика и выполнением заказов как таковых. Здесь создавался своеобразный университет искусств со множеством педагогов, в первую очередь видевших

свою цель в просвещении. Живописцы освободились от привычных цеховых обязанностей.

При этом принципы организации римских мастерских XVI столетия, совершенные в своем разнообразии и новаторстве, оказали непосредственное влияние и на искусство Чинквеченто, и на дальнейшее развитие художественных объединений, и последнее обстоятельство может стать основой для дальнейших перспективных исследований.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. *Аверлино А.* Филарете. Трактат об архитектуре. [1972] Пер. В.Л. Глазычева. М.: Русский университет, 1999. – 448 с.
2. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. [1435, 1485] Пер. А.Г. Габричевского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935-1937. – 791 с.
3. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. [1560, 1568] Пер. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2017. – 1278 с.
4. *Дюрер А.* Трактаты. [1525, 1538] Пер. Ц.Г. Нессельштраус. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011. – 268 с.
5. *Мандер К.* Книга о художниках. [1604] Пер. В.М. Минорского. СПб.: Азбука-классика, 2007. – 544 с.
6. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. М.: ОГИЗ, 1937, М.: Искусство, 1966. – 2 т.
7. *Микеланджело.* Поэзия. Письма. Суждения современников. Сост. В.Н. Гращенков. М.: Искусство, 1983. – 452 с.
8. *Поццо А.* Перспектива живописцев и архитекторов, в которой излагается легчайший и быстрейший способ перспективного изображения всего, что относится к архитектуре. [1708-1709] Сокр. пер. А.И. Венедиктова. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. – 100 с.
9. *Челлини Б.* Жизнеописание. Сонеты. Трактаты. [1728] Пер. В. Штейна, А. Косс., И. Моисеенко, Ю. Ильина. СПб.: Азбука-классика, 2003. – 633 с.
10. *Alberti L.B.* On Painting. A New Translation and Critical Edition. R. Sinisgalli. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – 232 p.

11. *Alberti R.* Trattato della nobiltà della pittura. [1585] London: Fb&c Limited, 2017. – 68 p.
12. *Alberti R., Zuccaro F.* Origine e progresso dell'Accademia del Dissegno. De pittori, scultori ed architetti di Roma. Pavia: Pietro Bartoli, 1604. – 79 p.
13. *Armenini G.B.* De' veri precetti della pittura. [1586] Torino: Einaudi, 1988. – 292 p.
14. *Baglione G.* Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottavo del 1642. Roma: Stamperia d'Andrea Fei, 1642. – 405 p.
15. *Bellori G.P.* Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Roma: Per il success al Mascardi, 1672. – 462 p.
16. *Borghini R.* Il Riposo. [1584] Firenze: Michele Nestenus e Francesco Moucke, 1730. – 558 p.
17. *Cennini C.* Il libro dell'arte della pittura. [1821] Firenze: F. Le Monnier, 1859. – 207 p.
18. *Condivi A.* Vita di Michelagnolo Buonarroti: pittore, scultore, architetto e gentiluomo fiorentino. [1553] Whitefish: Kessinger, 2010. – 198 p.
19. *Dolce L.* Dialogo della pittura. L'Aretino. [1557] // Dolce's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento. New York: New York University Press, 1968. P. 83–195.
20. *Giovio P.* Fragmentum trium dialogorum [1523–27] // Barocchi P. Scritti d'arte del cinquecento. Milano, Napoli: R. Ricciardi, 1971. P. 7–21.
21. *Giustiniani V.* Discorsi sulle arti e sui mestieri. A. Banti ed. Firenze: Sansoni, 1981. – 158 p.
22. *Lomazzo G.P.* Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura. [1584] // Lomazzo G.P. Scritti sulle arti. R.P. Ciardi ed. Vol. 2. Firenze: Marchi & Bertolli, 1974. P. 7–589.
23. *Pino P.* Dialogo di pittura. [1548] Paris: Honoré Champion, 2011. 248 p.

24. *Shearman J.* Raphael in Early Modern Sources. New Haven: Yale University Press, 2003. – 1706 p.
25. *Varchi B.* Due Lezzioni, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia la più nobile arte la Scultura, o la Pittura. Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549. – 155 p.
26. *Vasari G.* Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti. [1550, 1568] Firenze: Sansoni, 1906. – 9 vols.
27. *Vasari G.* La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1560 e del 1568. P. Barocchi ed. Milano, Napoli: Ricciardi, 1962. – 5 vols.
28. *Vasari G.* The Life of Raphael. Scorza R., Joannides P. ed. London: Thames&Hudson, 2020. – 224 p.
29. *Vinci L. Da.* Trattato della Pittura. [1651] Roma: Unione cooperativa editrice, 1890. – 324 p.
30. *Zuccaro F.* L'idea de' pittori, scultori ed architetti. [1607] D. Heikamp ed. Firenze: L.S. Olschki, 1961. – 321 p.
31. *Zuccaro F.* La dimora di Parma: con le feste, e trionfi meravigliosi celebrati in Mantova per le nozze del Serenissimo Prencipe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia. Bologna: Cocchi, 1608. – 53 p.

Литература

1. *Алпатов М.В.* Художник и заказчик // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., Л.: Искусство, 1939. С. 218–224.
2. *Баткин Л.М.* Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М.: РГГУ, 2000. – 1008 с.
3. *Бернсон Б.* Живописцы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1965. – 436 с.

4. *Борио Ж.И.* История Рима. Метаморфозы Вечного города. М.: Евразия, 2013. – 368 с.
5. *Брагина Л.Д.* Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры. М.: Издательство Московского государственного университета, 2002. – 384 с.
6. *Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. Смоленск: Русич, 2003. – 448 с.
7. *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб.: Алетейя, 1999. – 326 с.
8. *Головин В.П.* “Tutto di suo mano”. Оценка мастерства в контрактах художников XV века // Вопросы искусствознания. 1993. № 2-3. С. 172–178.
9. *Головин В.П.* Средневековая традиция в практике ренессансных художественных мастерских Италии // Культура Возрождения и средние века. М.: Наука, 1993. С. 148–155.
10. *Головин В.П.* Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 288 с.
11. *Головин В.П.* Социальная история искусства итальянского Возрождения // Итальянский сборник. Вып. 4. Отв. ред. И.И. Тучков, Е.Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 27–40.
12. *Гращенков В.Н.* Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики. М.: Искусство, 1963. – 427 с.
13. *Гращенков В.Н.* Рафаэль. М.: Искусство, 1971. – 220 с.
14. *Гращенков В.Н.* Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 53–63.
15. *Гращенков В.Н.* «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Советское искусствознание. Вып. 24. 1988. С. 97–125.

16. *Грегоровиус Ф.* История города Рима в Средние века (от V до XVI столетия). М.: Альфа-книга, 2008. – 1280 с.
17. *Дажина В.Д.* Римское окружение Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 224–237.
18. *Дажина В.Д.* Социальные корни итальянского маньеризма // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 145–152.
19. *Дажина В.Д.* L'Accademia delle Arti del Disegno: новый феномен в художественной жизни Флоренции конца Возрождения // Искусство Италии XVI-XVII веков. М.: НИИ истории и теории изобразительных искусств, 1997. С. 37–72.
20. *Дажина В.Д.* Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М.: Наука, 2001. С. 153–161.
21. *Дажина В.Д.* Флорентинская Академия рисунка: история, теория, художественная практика. От маньеризма к академизму // Искусствознание. 1998. № 1/98. С. 182–204.
22. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. [1927-1928] М.: Искусство, 1978. – 2 т.
23. *Девятайкина Н.И.* Учитель, школа, ученик в пространстве раннего Ренессанса (по письмам и диалогам Петрарки) // Италия и Европа. Сборник памяти В.И. Рутенбурга. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 78–96
24. *Дунина М.В.* «Вознесение Девы Марии» Пьетро Перуджино из алтарной композиции для церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции: метод работы мастерской и репутация живописца // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Т. 7. СПб.: Издательство СПбГУ, 2017. С. 522–531.
25. *Дунина М.В.* Специализация в римской мастерской Рафаэля. Распределение задач и объединение талантов // Искусствознание: журнал по истории и теории искусства. 2018. № 3. С. 50–57.

26. *Дунина М.В.* Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6 (150). С. 105–109.
27. *Дунина М.В.* Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Т. 9. СПб.: Издательство СПбГУ, 2019. С. 634–643.
28. *Дунина М.В.* Теория обучения в римских художественных мастерских XVI века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2. С. 76–85.
29. *Дунина М.В.* Римские живописные мастерские эпохи Ренессанса и гуманистическое воспитание // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2020. № 6. С. 181–191.
30. *Дунина М.В.* Подражание древним и самоценность новизны в работе римских художественных мастерских XVI века // ACADEMIA. 2020. № 4. С. 479–487.
31. *Дунина М.В.* Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 6. С. 115–126.
32. *Краснова Н.Б.* Палатинские фрески школы Рафаэля в Эрмитаже. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. – 50 с.
33. *Краутхаймер Р.* Три христианские столицы. Топография и политика. СПб.: Алетейя, 2000. – 192 с.
34. *Кудрявцев О.Ф.* Педагогические наставления гуманиста Якопо Садолето // Гуманистическая мысль, школа и педагогика эпохи средневековья и начала Нового времени. М.: Издательство АПН, 1990. С. 86–102.
35. *Назарова О.А.* Мастер и мастерская от пятнадцатого века к шестнадцатому // Западная Европа. XVI век: цивилизация, культура, искусство. М.: Либроком/URSS, 2009. С. 184–209.

36. *Панофский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. [1960] М.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
37. *Панофский Э.* Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада [1960]. Пер. А.Г. Габричевского ред. В.Д. Дажиной. М.: Искусство, 1998. – 362 с.
38. *Панофский Э.* История искусства как гуманистическая дисциплина // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 422–445.
39. *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.: Наука, 1982. – 217 с.
40. *Ревякина Н.В.* Некоторые вопросы формирования личности в итальянской гуманистической педагогике // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 30–38.
41. *Ревякина Н.В.* Гуманистическое воспитание в Италии XIV-XV вв. Иваново: Ивановский государственный университет, 1993. – 255 с.
42. *Ревякина Н.В.* Итальянский гуманист и педагог Витторино да Фельтре в свидетельствах учеников и современников. М.: РОССПЭН, 2007. – 264 с.
43. *Ревякина Н.В.*, *Девятайкина Н.И.* От Средневековья к «Радостному дому»: школы, ученики, учителя итальянского Возрождения (XIV–XV вв.) М.: РОССПЭН, 2020. – 278 с.
44. *Тучков И.И.* Виллы Рима как образная система: иконология и риторика. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2008. – 1072 с.
45. *Фридлендер М.* Знаток искусства. [1919] М.: Дельфин, 1923. – 42 с.
46. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве. [1946] СПб.: Андрей Наследников, 2013. – 244 с.
47. *Харитонович Д.Э.* К проблеме восприятия гуманистической культуры в итальянском обществе XVI в. // Культура Возрождения и общество. М.: Наука, 1986. С. 153–161.

48. *Хьюз Р.* Рим. История города: его культура, облик, люди. М.: Corpus, 2014. – 874 с.
49. *Abromson M.C.* Painting in Rome during the Papacy of Clement VIII. A Documented Study. New York: Garland, 1981. – 402 p.
50. *Acidini Luchinat C.* Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento. Milano: Jandi Sapi, 1998. – 2 vols.
51. *Ackerman J.* The Planning of Renaissance Rome // Rome in the Renaissance: The City and the Myth. Papers of the Thirteenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies. P.A. Ramsey ed. New York: Binghamton, 1982. P. 3–17.
52. *Alberti A., Rovetta A., Salsi C.* D'après Michelangelo. La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del cinquecento. Venezia: Marsilio, 2015. – 408 p.
53. *Alessandro L.D', Seccaroni C.* Le composizioni devozionali del tardo Michelangelo attraverso la lettura critica dei dati tecnici // Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte. Roma: De Luca, 2019. P. 59–62.
54. *Ambrosini Massari A., Cellini M.* Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena. Milano: Federico Motta, 2005. – 453 p.
55. *Ames-Lewis F.* Drapery "Pattern"-Drawings in Ghirlandaio's Workshop and Ghirlandaio's Early Apprenticeship // The Art Bulletin. 1981. Vol. 63. № 1. P. 49–62.
56. *Ames-Lewis F., Wright J.* Drawing in the Italian Renaissance Workshop. London: Victoria & Albert Museum, 1983. – 328 p.
57. *Ames-Lewis F.* The Draftsman Raphael. New Haven: Yale University Press, 1986. – 164 p.
58. *Ames-Lewis F.* The Renaissance Draughtsman and his Models // Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon. D. Dethloff, M. Stevens eds. London: H.N. Abrams, 1992. P. 1–6.

59. *Ames-Lewis F.* The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist. New Haven: Yale University Press, 2000. – 332 p.
60. *Ames-Lewis F., Joannides P.* Reactions to the Master: Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century. London: Routledge, 2003. – 286 p.
61. Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings. D. Bomford ed. London: National Gallery Publications, 2002. – 176 p.
62. Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello. Roma: De Luca, 1984. – 170 p.
63. Autour de Raphael: dessins et peintures du Musée du Louvre. R. Bacou ed. Paris: Musée du Louvre, 1984. – 147 p.
64. *Aymonino A.* Nature Perfected: The Theory and Practice of Drawing after the Antique // Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal. London: Sir John Soane's Museum, 2015. P. 15–78.
65. *Baker-Bates P.* Workshop and Showroom in High Renaissance Rome: The Idiosyncratic Model of Sebastiano del Piombo // Bulletin of the Society for Renaissance Studies. 2005. № 23. P. 1–6.
66. *Bambach C.C.* Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 576 p.
67. *Baratto M.* La poesia di Michelangelo // Rivista di letteratura italiana. 1984. Vol. 2. № 3. P. 421–423.
68. *Barbieri C.* The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in It // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 141–164.
69. *Barbieri C., Joannides P., Wivel M.* Michelangelo & Sebastiano. Ex. cat. London: National Gallery Company Ltd, 2017. – 272 p.
70. *Barilli R.* Maniera moderna e manierismo. Milano: Feltrinelli, 2004. – 308 p.
71. *Baroni A.* A New Drawing by Vasari for the Sala dei Cento Giorni in the Palazzo della Cancelleria // Master Drawings. 2012. Vol. 50. № 4. P. 495–506.

72. *Barzman K.* The Florentine Accademia del Disegno: Liberal Education and the Renaissance Artist // Academies of Art between Renaissance and Romanticism. A.W.A. Boschloo ed. Leiden: SDU Uitgevereij, 1989. P. 14–32.
73. *Barzman K.* The Florentine Academy and Early Modern State: The Discipline of Disegno. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 384 p.
74. *Bauer L.F.* A Leter by Barocci and the Tracing of Finished Paintings // The Burlington Magazine. 1986. № 128. P. 355–357.
75. *Baumgart F.* Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt // Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. N.F. 1931. № 8. S. 49–68.
76. *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford: Oxford University Press, 1971. – 198 p.
77. *Bayer T.M.* The Artist as Patron: An Examination of the Supervisory and Patronal Activities of Giuseppe Cesari, the Cavaliere D'Arpino // Athanor. 1990. № 89. P. 17–23.
78. *Berenson B.* The Drawings of the Florentine Painters. Chicago: The University of Chicago Press, 1938. – 3 vols.
79. *Berenson B.* The Central Italian Painters of the Renaissance with an Index to their Works. New York: G. P. Putnam's Sons, 1897. – 308 p.
80. *Berenson B.* The Italian Painters of the Renaissance. New York: Meridian Books, 1957. – 340 p.
81. *Black R.* Italian Renaissance Education: Changing Perspectives and Continuing Controversies // Journal of the History of Ideas. 1991.Vol. 52. № 2. P. 315–334.
82. *Blunt A.* Artistic Theory in Italy, 1450–1600. Oxford: The Clarendon press, 1940. – 212 p.
83. *Bode W.* Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichteder Italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gamalde in den konige Museen zu Berlin. Berlin: Spemann, 1887. – 299 p.

84. *Brink P. van den.* The Art of Copying. Copying and Serial Production of Paintings in the Low Countries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Brueghel Enterprises. Amsterdam, Ghent: Ludion, 2001. P. 12–43.
85. *Brooks J.* Copying in Rome in the Sixteenth Century // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 70–94.
86. *Brooks J.* Florentine Artists and “Disegno” in Late Cinquecento Rome // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 225–245.
87. *Brooks J., Allen D., Salomon X.F.* Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action. Los Angeles: Getty Publications, 2015. – 264 p.
88. *Brown D.A.* Raphael, Leonardo and Perugino: Fame and Fortune in Florence // Leonardo, Michelangelo and Raphael in Renaissance Florence from 1500 to 1508. S. Hager ed. Washington D.C.: Georgetown University Press, 1992. P. 29–53.
89. *Brunetto G., Seccaroni C., Sgamellotti A.* The Painting Technique of Pietro di Vannucci, called il Perugino. Proceedings of the LabS Tech. Firenze: Nardini, 2004. – 116 p.
90. *Burckhardt J.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Basel: Schweighauser, 1855. – 1112 p.
91. *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy, 1420 - 1540. London: Batsford, 1972. – 342 p.
92. *Cadogan J.K.* Michelangelo in the Workshop of Domenico Ghirlandaio // The Burlington Magazine. 1993. Vol. 135. № 1078. P. 30–31.
93. *Camiz F.T.* The Roman 'Studio' of Francesco Villamena // The Burlington Magazine. 1994. Vol. 136. № 1097. P. 506–516.
94. *Canedy N.W.* The Roman Sketchbook of Girolamo Da Carpi. London: The Warburg Institute, Leiden: E.J. Brill, 1976. – 151 p.

95. *Carminati M.* Cesare da Sesto. 1477-1523. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1994. – 375 p.
96. *Carpo M.* Ancora su Serlio e Delminio. La teoria architettonica, il metodo e la riforma dell'imitazione // Sebastiano Serlio. Milano: Electa, 1989. P. 111–114.
97. *Casamassima E.* Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop: Bibliotheca Nazionale Centrale di Firenze, N.A. 1159. Milano: Editrice Bibliografica, 1993. – 254 p.
98. *Cassanelli R.* Artisti in bottega: luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 7–29.
99. *Cavazzini P.* Painting as Business in Early Seventeenth-century Rome. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008. – 256 p.
100. *Cavazzini P.* Pittori eletti e "bottegari" nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca // Rivista d'arte. 2011. Vol. 1. P. 79–96.
101. *Cerasuolo A.* Literature and Artistic Practice in Sixteenth-Century Italy. Leiden: E.J. Brill, 2017. – 478 p.
102. *Chambers D.S.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London: Macmillan, 1970. – 220 p.
103. *Chapman H.* Michelangelo Drawings: Closer to the Master. London: British museum, 2005. – 320 p.
104. *Chapman H., Henry T., Plazzotta C.* Raphael: from Urbino to Rome. London: National Gallery Publications, 2004. – 320 p.
105. *Chastel A.* Art et humanisme a Florence au temps du Laurent le Magnifique. Etudes sur le Renaissance et humanisme platonicien. Paris: Presses Universitaires de France, 1959. – 580 p.
106. *Chastel A.* The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460-1500. London: Thames & Hudson, 1966. – 418 p.
107. *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. Geneve: Droz, 1975. – 207 p.

108. *Chastel A.* Sack of Rome, 1527. Princeton, London: Princeton University Press, 1977. – 322 p.
109. *Christian K.W.* Empire without End: Antiquities Collections in Renaissance Rome, ca. 1350-1527. New Haven: Yale University Press, 2010. – 288 p.
110. *Cieri Via C.* Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma: una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazione // Monumenta Documenta. 2012. № 1. P. 63–74.
111. *Cirillo M.C.* Giulio Bonasone and Sixteen Century Italian Printmaking. Ph.D. thesis. The University of Wisconsin-Madison, 1978. – 551 p.
112. *Clayton M.* Raphael and his Circle: Drawings from Windsor Castle. London: Merrell Holberton, 1999. – 224 p.
113. *Coffin D.R.* The Villa in the Life of Renaissance Rome. Princeton: Princeton University Press, 1979. – 408 p.
114. *Coffin D.R.* Gardens and Gardening in Papal Rome. Princeton: Princeton University Press, 1991. – 285 p.
115. *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: from Pisano to Titian. New York: Harper & Row, 1983. – 216 p.
116. *Coliva A.* Francesco Salviati. Affreschi romani. Milano: Electa, 1998. – 117 p.
117. Collaboration in Italian Renaissance Art. W.S. Sheard, J.T. Paoletti eds. New Haven: Yale University Press, 1978. – 268 p.
118. *Cooper D.* Raphael's Altarpieces in S. Francesco al Prato, Perugia: Patronage, Setting and Function // The Burlington Magazine. 2001. № 142. P. 554–561.
119. *Cornini G.* The Master and the Workshop. The Frescoes in the Sala di Costantino in the Light of the Recent Restoration // Raphael 1520-1483. Milano: Skira editore S.p.A., 2020. P. 269–282.
120. *Corso M.* In virtù dell'antico. La Compagnia dei Virtuosi del Pantheon nel Cinquecento // Intrecci virtuosi. Lerrerati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2017. P. 111–123.

121. *Cox-Rearick J.* Giulio Romano: Master Designer. New York: Hunter College, 1999. – 168 p.
122. *Cranston J.* Tropes of Revelation in Raphael's Transfiguration // Renaissance Quarterly. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. V. 56, № 1. P. 1–25.
123. *Culotta A.* Two Artists, Two Rooms, and the Development of Co-opetition at the Villa Farnesina // The International Journal of the Image. 2014. № 4 (4). P. 9–23.
124. *Curti F.* Sugli esordi di Caravaggio a Roma: la bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario // Caravaggio a Roma: una vita dal vero. Roma: De Luca, 2011. P. 65–76.
125. *Custoza G.C.* Giovanni da Udine: la tecnica della decorazione a stucco alla romana nel Friuli del XVI secolo. Pasian di Prato: Campanotto, 1996. – 157 p.
126. *Dacos N.* La Decouverte de la Domus Aurea et la Formation des Grotesques a la Renaissance. London: The Warburg Institute, 1969. – 203 p.
127. *Dacos N.* Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986. – 367 p.
128. *Dacos N.* Peruzzi dalla Farnesina alla Cancelleria: qualche proposta sulla bottega del pittore // Baldassarre Peruzzi. Pittura, Scena, Architettura nel Cinquecento. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1987. P. 469–490.
129. *Dacos N.* Raffael im Vatikan. Die päpstlichen Loggien neu entdeckt. Stuttgart: Belser, 2008. – 352 S.
130. *Dacos N.* Viaggio a Roma. I pittori europei nel'500. Milano: Jaca Book, 2012. – 264 p.
131. *D'Amico J.F.* Renaissance Humanism in the Papal Rome: Humanists and Churchmen on the Eve of the Reformation. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1983. – 331 p.

132. *Dauner G.* Drawn Together: Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi. Philadelphia: Rosenbach Museum & Library, 2005. – 150 p.
133. *Davidson B.F.* Early Drawings by Perino del Vaga. Part II // Master Drawings. Vol. 1. № 4. 1963. P. 19-26.
134. *Davidson B.F.* Daniele da Volterra and the Orsini Chapel – II // The Burlington Magazine. 1967. Vol. 109. № 775. P. 552–559
135. *Davidson B.F.* The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III // The Art Bulletin. 1976. Vol. 58. № 3. P. 395–423
136. *Davidson B.F.* Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia. Firenze: L.S. Olschki, 1986. – 87 p.
137. *Debendetti A.* The Making of the Cartoons: Raphael and His Workshop // The Raphael Cartoons. London: VA Publishing, 2020. P. 26–45.
138. *Delumeau J.* Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle. Paris: De Boccard, 1957. – 2 vols.
139. *Delumeau J.* La seconde gloire de Rome. XV-XVIe siècle. Paris: Perin, 2013. – 297 p.
140. *Delumeau J., Roche D.* Histoire des pères et de la paternité. Paris: Larousse, 1990. – 478 p.
141. *Dollmayr H.* Raffaels Werkstätte. // Jahrbuch der kunsthistorischen. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1895. № 16. S. 231–363.
142. *Eastlake Ch.L.* Materials for a History of Oil Painting. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1847. – 620 p.
143. *Eitel-Porter R.* Artistic Co-Operation in Late Sixteenth-Century Rome: The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa // The Burlington Magazine. 1997. Vol. 139. № 1132. P. 452–462.
144. *Elet Y.* Architectural Invention in Renaissance Rome: Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. – 360 p.

145. *Emison P.* Raphael’s Multiples // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 186-206.
146. *Esch A.* Economia, cultura mareliale ed arte nella Roma del Rinascimento. Roma: Roma nel Rinascimento, 2007. – 467 p.
147. *Ettlinger L.D.* The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy. Oxford: Oxford University Press, 1965. – 128 p.
148. *Ettlinger L.D.* Antonio and Pietro Pollaiolo. Oxford: Phaidon, 1978. – 183 p.
149. *Even Y.* Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento. Ph.D. thesis. Columbia University, 1984. – 211 p.
150. *Fahy E.* Michelangelo and Domenico Ghirlandaio // Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss. I. Lavin, J. Plummer eds. New York: New York University Press, 1977. P. 152–156.
151. *Falcioni A.* Documenti urbinati sulla famiglia Santi // Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale. Milano: Electa, 2009. P. 268–333.
152. *Ferino-Pagden S.* Disegni Umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello. Firenze: L.S. Olschki, 1982. – 240 p.
153. *Ferino-Pagden S.* Gallerie dell’Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni umbri. Milano: Electa, 1984. – 211 p.
154. *Ferino-Pagden S.* The Early Raphael and His Umbrian Contemporaries // Raphael before Rome. Studies in the History of Art. J. Beck ed. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1986. P. 93–107.
155. *Ferino-Pagden S.* Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 65–96.
156. *Fischel O.* Raphael's Auxiliary Cartoons // The Burlington Magazine. 1937. № 71. P. 167–168.
157. *Flick G.R.* Masters and Pupils: The Artistic Succession from Perugino to Manet. 1480 - 1880. London: Hogarth Arts, 2008. – 400 p.

158. *Fracchia C.* Gaspar Becerra: a Spaniard in the Workshop of Daniele da Volterra // The Sculpture Journal. 1999. № 3. P. 6–13.
159. *Freedberg S.J.* Painting in Italy. 1500-1600. Harmondsworth: Penguin Books, 1970. – 762 p.
160. *Freedberg S.J.* A Fugue of Styles: Roman Drawings of the Sixteenth Century // The Art Institute of Chicago Centennial Lectures. Chicago: The Art Institute of Chicago. 1983. Vol. 10. P. 58–77.
161. *Friedländer W.* Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520 // Repertorium für Kunstwissenschaft. 1925. № 46. S. 49–86.
162. *Friedländer W.* Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting. [1957] New York: Columbia University Press, 1990. – 89 p.
163. *Friedländer W.* Caravaggio Studies. New York: Schocken Books, 1969. – 320 p.
164. From Raphael to Carracci: The Art of Papal Rome. D. Franklin ed. Ottawa: National Gallery of Canada, 2009. – 481 p.
165. *Frommel Ch. L.* Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien: A. Schroll, 1967-1968. – 183 p.
166. *Frommel Ch. L.* I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere // Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Mainz: Von Zabern, 1998. P. 49–53.
167. *Frommel Ch. L.* Michelangelos Handschrift und die Chronologie seiner frühen Zeichnungen // Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums. C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke eds. Münster: Rhema, 2013. S. 117–144.
168. *Fučíková E.* Giulio Romano and his Workshop: Designs for Artisans. // Drawings Defined. W.L. Strauss, T. Felker eds. New York: Abaris Books, 1987. P. 217–228.

169. *Gabrielli E.O.* La “florentina methodus”: pratica e pratiche di bottega a Roma nel XV secolo // Il ’400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino. Milano: Skira, 2008. P. 63–69.
170. *Gage F.* Giulio Mancini and Artist-Amateur Relations in Seventeenth-Century Roman Academies // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 247–287.
171. *Garin E.* Guarino Veronese e la cultura a Ferrara // Ritratti di umanisti. Firenze: Sansoni, 1967. P. 69–106.
172. *Gasparri C.* Rome Restored: villas, collections, and gardens of antiquities in sixteenth-century Rome // From Raphael to Carracci: The Art of Papal Rome. D. Franklin ed. Ottawa: National Gallery of Canada, 2009. P. 39-51.
173. *Gaudioso A., Filippa.M.* Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant’ Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione. Roma: De Luca Editore, 1981. – 2 vols.
174. *George R.* Organisation et mise en place de l’atelier de l’Accademia di San Luca de Rome au primo Seicento // Studiolo. 2016. № 13. P. 146–165.
175. *Gere J.A.* Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro: A note on an Early Work by Muziano // The Burlington Magazine. 1966. Vol. 108. № 761. P. 417–419.
176. *Gere J.A.* Taddeo Zuccaro. His Development Studied in his Drawings. Chicago: Faber, 1969. – 239 p.
177. *Gere J.A.* I disegni dei maestri: Il manierismo a Roma. Milano: Fabbri, 1971. – 96 p.
178. *Gere J.A.* Drawings by Raphael and his Circle. New York: Pierpont Morgan Library. 1987. – 280 p.
179. *Gere J.A., Pouncey Ph.* Italian Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle. London: The British Museum, 1962. – 2 vols.
180. *Gere J.A., Pouncey Ph.* Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings at the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640. London: British Museum Publications, 1983. – 2 vols.

181. *Creighton G.* Italian Art, 1400-1500. Sources and Documents. New Jersey: Englewood Cliffs, 1980. – 226 p.
182. Giulio Romano a Mantova. Con nuova e stravagante maniera. Milano: Skira, 2019. – 278 p.
183. Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. – 609 p.
184. Giulio Romano: repertorio di fonti documentarie. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992. – 2 vols.
185. *Glasser H.* Artists' Contracts of the Early Renaissance. New York: Garland, 1977. – 417 p.
186. *Gnoli U.* Pietro Perugino. Spoleto: Claudio Argentieri Edizioni d'Arte, 1923. – 80 p.
187. *Godfrey D.* Review of Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums. C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke eds. Münster: Rhema, 2013. The Burlington Magazine. 2014. Vol. 156. № 1338. P. 603–604.
188. *Goldstein C.* Visual Fact over Verbal Fiction: A Study of the Carracci and the Criticism, Theory, and Practice of Art in Renaissance and Baroque Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. – 272 p.
189. *Goldstein C.* Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 368 p.
190. *Goldthwaite R.* The Economy of Renaissance Italy. The Preconditions for Luxury Consumption // I Tatti Studies in the Italian Renaissance. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. Vol. 2. P. 15–39.
191. *Gonetta G.* Bibliografia statutaria dell corporazioni d'arti e mestieri in Italia, con saggio della bibliografia estera. Roma: Forzani, 1891. – 99 p.
192. *Guicciardini L.* The Sack of Rome. New York: Italica Press, 2003. –197 p.
193. *Hall M.* Color and Meaning: Practice and Theory in Renaissance Painting. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992. – 274 p.
194. *Hall M.* After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999. – 366 p.

195. *Hall M.* Artistic Centers of the Italian Renaissance: Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – 398 p.
196. *Hansen M.S.* In Michelangelo's Mirror. Perino del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi. University Park: Pennsylvania State University Press, 2013. – 236 p.
197. *Harprath R.* Maestri a Roma nel Cinquecento: Raffaello, Giulio Romano, Penni, Polidoro, Peruzzi, Michelangelo, Bandinelli, Perino del Vaga, Tibaldi, Barocci, Zuccari, Muziano, etc. Firenze: Istituto Alinari, 1978. – 44 p.
198. *Harprath R.* Il disegno di Raffaello con "Amore e Psiche" e la statua della Sabina nella Biblioteca Reale di Torino // Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Torino: Umberto Alllemandi, 1991. P. 63–69.
199. *Hartt F.A.* Raphael and Giulio Romano. With Notes on the Raphael's School // The Art Bulletin. Vol. 26. № 2. 1944. P. 67–94.
200. *Hartt F.A.* Giulio Romano. New Haven: Yale University Press, 1958. – 2 vols.
201. *Hartt F.A.* Michelangelo's Drawings. New York: Harry N. Abrams, 1975. – 408 p.
202. *Hartt F.A.* History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture. London: Thames & Hudson, 1980. – 702 p.
203. *Haskel F.* Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. New Haven: Yale University Press, 1980. –576 p.
204. *Haskell F., Penny N.* Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven: Yale University Press, 1981. – 376 p.
205. *Hauser A.* Social History of Art. London: Routledge and K. Paul, 1951. – 4 vols.
206. *Hauser A.* Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst. München: Beck, 1964. – 425 S.
207. *Haverkamp-Begemann E.* Creative copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso. New York: The Drawing Center, 1988. – 243 p.

208. *Hendriks C., Meijer B.W.* Northern Landscapes on Roman Walls. The Frescoes of Matthijs and Paul Bril. Firenze: Centro Di della Edifimi, 2003. – 206 p.
209. *Henneberg J. von.* L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Roma: Bulzoni editore, 1974. – 119 p.
210. *Henry T., Joannides P.* Raphael and his Workshop between 1513 and 1525 // Late Raphael. London: Thames & Hudson, 2013. P. 17–85.
211. *Hess J.* Kunstgeschichtliche Studien zur Renaissance und Barock. Leipzig: Storia e Letteratura, 1900. – 778 p.
212. *Hess J.* On Raphael and Giulio Romano // Gazette des Beaux-Arts. 1947. № 32. P. 73–106.
213. *Hibbard H.* Michelangelo. New York: Harper & Row, 1974. – 348 p.
214. *Hibbard H.* Caravaggio. New York: Harper & Row, 1983. – 404 p.
215. *Hibbert Ch.* Rome. The Biography of a City. London: W.W. Norton & Co, 1985. – 387 p.
216. *Higgitt C., White R.* Analysis of Paint Media: New Studies of Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries // National Gallery Technical Bulletin. 2005. № 26. P. 88–104.
217. *Hiller von Gaertringen R.* Perugino's Formelhaftigkeit und Raphaels Erzählkunst // Städel-Jahrbuch. 1997. Vol. 16. P. 223–304.
218. *Hiller von Gaertringen R.* Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemlativa e produttivita // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno internazionale. L. Teza ed. Perugia: Volumnia Editrice, 2004. P. 335–351.
219. *Hiller von Gaertringen R.* Nuove ipotesi sulla formazione di Raffaello nella bottega del Perugino // Atti e Studi dell'Accademia Raffaello da Urbino. 2006. № 2. P. 9–44.
220. *Hirst M.* Perino del Vaga and his Circle // The Burlington Magazine. 1966. № 108. P. 398–405.
221. *Hirst M.* Sebastiano del Piombo. Oxford: Clarendon Press, 1981. – 157 p.

222. *Hirst M.* Il Modo delle attitudini. Michelangelo's Oxford Sketchbook for the Ceiling // The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered. London: Muller, Blond & White, 1986. P. 208–217.
223. *Hirst M.* Michelangelo Draftsman. Milan: Olivetti, 1988. – 168 p.
224. *Hirst M.* Michelangelo and His Drawings. New Haven, London: Yale University Press, 1988. – 132 p.
225. *Hirst M., Dunkerton J.* The Young Michelangelo. London: National Gallery Publications, 1994. P. 83–133.
226. *Holmes M.* Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop // The Politics of Influence: Artistic Exchange in Renaissance Italy. J. Stephen ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 38–74.
227. Humanist Educational Treatises. The I Tatti Renaissance Library. C.W. Kallendorf ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002. – 384 p.
228. *Huth H.* Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Ausburg: Filser, 1923. – 149 p.
229. Il Carteggio di Michelangelo. P. Barocchi, R. Ristori eds. Firenze: Sansoni, 1965-83. – 5 vols.
230. Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello. M. Bernardini, M. Bussagli eds. Milano: Electa, 2011. – 357 p.
231. Italian Academies of the Sixteenth Century. D.S. Chambers, F. Quiviger eds. London: The Warburg Institute, 1995. – 215 p.
232. *Jaffé D.* Daniele da Volterra and His Followers // The Burlington Magazine. 1986. Vol. 128. № 996. P. 184–191.
233. *Janson H.W.* The Birth of "Artistic Licence": The Dissatisfied Patron in the Early Renaissance // Patronage in the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1981. P. 344–353.
234. *Joannides P.* Michelangelo and his Influence: Drawings from Windsor Castle. Washington D.S.: National Gallery of Art, 1996. – 215 p.

235. *Joannides P.* Raphael and his Circle // Paragone. 2000. Vol. 51. № 601. P. 3–42.

236. *Joannides P.* Giulio Romano in Raphael`s Workshop // Quaderni di Palazzo Te. 2000. № 8. P. 35–46.

237. *Joannides P.* Michel-Ange, élèves et copistes. Paris: Réunion des musées nationaux, 2003. – 471 p.

238. *Joannides P.* The Drawings of Raphael: with a Complete Catalogue. Berkeley: University of California Press, 1983. – 271 p.

239. *Jones R., Penny N.* Raphael. New Haven: Yale University Press, 1983. – 256 p.

240. *Karmon D.* The Ruin of the Eternal City: Antiquity and Preservation in Renaissance Rome. Oxford: Oxford University Press, 2011. – 336 p.

241. *Keith L.* Giulio Romano and “The Birth of Jupiter”: Studio Practice and Reputation // National Gallery Technical Bulletin. 2003. № 24. P. 38–49.

242. *Knab E., Mitsch E., Oberhuber K.* Raphael die Zeichnungen. Stuttgart: Urachhaus, 1983. – 690 S.

243. *Krautheimer R.* Rome. Profile of a City. 312-1308. New Jersey: Princeton University Press, 1980. – 389 p.

244. *Kristeller P.O.* Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts. New York: Harper & Row, 1965. – 234 p.

245. *Kwakkelstein M.W.* The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci’s Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of his Working Procedures // Gazette des Beaux-Arts. 1999. № 133. P. 181–198.

246. *Kwakkelstein M.W.* The Model’s Pose: Raphael’s Early Use of Antique and Italian Art // Artibus et Historiae. 2002. Vol. 23. № 46. P. 37–60.

247. *Kwakkelstein M.W.* The Development of the Figure Study in the Early Work of Raphael // The Translation of Raphael’s Roman style. H. Th. van Veen ed. Leuven: Peeters, 2007. P. 21–33.

248. *La Malfa C.* Pintoricchio a Roma: La seduzione dell’antico. Milano: Silvana Editoriale, 2009. – 168 p.
249. *Labo M.* Giorgio Vasari. Vita di Perino del Vaga. Firenze: R. Bemporad, 1912. – 131 p.
250. *Lanciani R.* Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane de antichita. Roma: Loeschler & Co, 1923. Vol. 3. – 304 p.
251. *Lanzi L.* The History of Painting in Italy. London: W. Simpkin and R. Marshall, 1828. – 6 vols.
252. Late Raphael. London: Thames & Hudson, 2012. – 384 p.
253. Le tecniche del disegno rinascimentale: dai materiali allo stile. Atti del convegno internazionale. M. Faietti, L. Melli, A. Nova eds. Firenze: Kunsthistorisches Institut, 2010. – 288 p.
254. *Lee R.W.* Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting. New York: Norton, 1967. – 79 p.
255. *Leicht P.S.* Corporazioni romane e arti medievali. Torino: Einaudi, 1937. – 134 p.
256. *Lollini F.* La scuola dei Carracci tra Accademia e bottega // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 311–327.
257. *Longhi R.* Da Cimabue a Morandi: saggi di storia della pittura italiana. Milano: Mondadori, 1978. – 1139 p.
258. *Lord C.* Raphael, Marcantonio and Virgil // Source: Notes in the History of Art. 1984. Vol. 3. № 2. P. 23–33.
259. *Lorenzini L.* Polidoro da Caravaggio e Nicola Alibrando: la bottega dell’artista e il trionfo della lirica // La parola del testo. 2002. № 6. P. 359–370.
260. *Louden L.M.* “Sprezzatura” in Raphael and Castiglione // The Art Journal. 1968. Vol. 28. № 1. P. 43–49.

261. *Luca D. de*. Indagini sull' underdrawing nella bottega del Barocci // Barocci in bottega. Urbino, giornata di studi 26 ottobre 2012. Foligno: Editoriale Umbra, 2013. P. 261–280.
262. Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. M. Gregori, A. Paolucci eds. Firenze: Silvana, 1992. – 309 p.
263. *Mahon D.* Studies in Seicento Art and Theory. London: The Warburg Institute, University of London, 1947. – 360 p.
264. *Malvasia C.* The Life of Guido Reni. University Park: Pennsylvania State University Press, 1980. – 150 p.
265. *Manca J.* Michelangelo as Painter: a Historiagraphic Perspective // Artibus et Historiae. 1995. № 31. P. 111–123.
266. *Mancinelli F.* Raphael's Coronation of Charlemagne and its Cleaning. // The Burlington Magazine. 1984. № 126. P. 404–410.
267. *Mancinelli F.* Michelangelo at Work: The Painting of the Ceiling // The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered. London: Muller, Blond & White, 1986. P. 218–259.
268. *Mancinelli F.* Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro // Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito. Roma: Palombi, 1990. P. 55–59.
269. *Mancinelli F.* Il problema degli aiuti di Michelangelo // Michelangelo, la Cappella Sistina. Documenti e interpretazioni. Vol. 3. Novara: De Agostini, 1994. P. 107–114.
270. *Mandel C.L.* Sixtus V and the Lateran Palace. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994. – 278 p.
271. *Marabottini A.* Polidoro da Caravaggio. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1969. – 2 vols.
272. *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Art in Rome. Ca. 1550-1600. Ph D. New Haven: Yale University, 2000. – 552 p.

273. *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome // Master Drawings. 2002. Vol. 40. № 2. P. 113–134.
274. *Marciari J.* Artistic Pratice in Late Cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca // The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635. P.M. Lukehart ed. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 197–223.
275. *Marciari J.* Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City. London: Laurence King, 2017. – 224 p.
276. *Martin A. von.* Sociology of the Renaissance. London: Trubner & Co, 1944. – 100 p.
277. *Martinez L.* The Social World of the Floretine Humanists, 1390-1460. Princeton: Princeton University Press, 1963. – 430 p.
278. *Meder J.* Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Wien: A.Schroll & Co, 1919. – 739 S.
279. *Mendelsohn L.* The Sum of the Parts. Recycling Antiquities in the Maniera Workshops of Salviati and his Colleagues // Francesco Salviati e la bella maniera. Rome: École française de Rome, 2001. P. 107–148.
280. Michelangelo e la Sistina: la tecnica, il restauro, il mito. Roma: Palombi, 1990. – 307 p.
281. *Mochi Onori L.* Note sull'eredità di Giovanni Santi e la continuità della bottega // Giovanni Santi. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2018. P. 237–239.
282. *Monbeig-Goguel C.* Workshop Continuity through the Generations: Bandinelli versus Francesco Salviati // Master Drawings. 2005. Vol. 43. № 3. P. 316–325.
283. *Moretti M.* Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze // Arte Marchigiana. № 1. Urbino: Centro Studi G. Mazzini, 2014. P. 63–108.
284. *Müntz E.* Les Arts à la cour des papes aux XVe et XVIe siècle. Paris: E. Thorin, 1875-1898. – 2 vols.

285. *Muzii Cavallo R.* Raffaello, Michelangelo e bottega: i cartoni farnesiani restaurati. Napoli: Electa, 1993. – 48 p.
286. *Nelson J.K.* La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del convegno internazionale. L. Teza ed. Perugia: Volumnia, 2004. P. 65–73.
287. *Nesselrath A.* Das Fossomroner Skizzenbuch: Ein Codex in der Biblioteca Civica Passionei zu Fossombrone mit Nachzeichnungen nach der Antike (Studies of the Warburg Institute). London: University of London Warburg Institiute, 1993. – 290 p.
288. *Nesselrath A.* Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura // The Burlington Magazine. 1999. № 142. P. 4–12.
289. *Nesselrath A.* Raphael and Pope Julius II // H. Chapman, T. Henry, C. Plazzotta. Raphael: From Urbino to Rome. London: National Gallery Publications, 2004. P. 280–294.
290. *Nova A.* Salviati, Vasari, and the Reuse of Drawings in their Working Practice // Master Drawings. 1992. Vol. 30. P. 83–108.
291. *Oberhuber K.* Observations on Perino del Vaga as a Draughtsman // Master Drawings. 1966. № 4. P. 170–182.
292. *Oberhuber K.* Raphaels Zeichnungen. Abteilung IX. Entwürfe zu Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511-12 bis 1520. Berlin: Gebr. Mann, 1972. – 214 p.
293. *Oberhuber K.* Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 135–137.
294. *Oberhuber K.* La sala di Psiche // Giulio Romano. Milano: Electa, 1989. P. 343–346.
295. *Oberhuber K.* Raffaello // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 257–274.

296. *Oberhuber K.* Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515 – 1527. Milano, Electa: 1999. – 425 p.
297. *Oberhuber K.* Perino del Vaga e Raffaello // Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo. Milano: Electa, 2001. P. 51–56.
298. *O'Grody J.* "Un semplice Modello": Michelangelo and his Three-Dimensional Preparatory Works. Ph.D. thesis. Case Western Reserve University, 1999. – 482 p.
299. *O'Malley M.* Late Fifteenth-and Early Sixteenth-century Painting Contracts and Stipulated Use of the Painter's Hand // With and without Medici: Studies in Tuscan Art and Patronage 1434-1530. Aldershot: Alison Wright, 1998. P. 155–178.
300. *O'Malley M.* Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino // The Art Bulletin. 2007. Vol. 89. № 4. P. 674–693.
301. *O'Malley M.* Painting under Pressure: Fame, Reputation, and Demand in Renaissance Florence. New Haven: Yale University Press, 2014. – 265 p.
302. *Orbaan J.A.F.* Virtuosi al Panteon: Archivalische Beiträge zur Römichen Kunstgeschichte // Repertorium fur Kunstwissenschaft. 1915. № 37. P. 17–52.
303. *Ortega M.M.* Federico Zuccari: innovazione e trasgressione nelle accademie italiane tra Cinque e Seicento // Intrecci virtuosi. Lerrerati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento. Roma: De Luca Editori D'Arte, 2017. 139-152.
304. *Paliaga F.* Il giovane Caravaggio nella bottega di Giuseppe Cesari: una fonte trascurata e le vicende della "Caraffa di fiori" // Atti della giornata di studi Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi, 2011. P. 67–102.
305. *Paliaga F.* Caravaggio nella bottega del Cavalier d'Arpino // L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford. Milano: Skira, 2016. P. 89–103.
306. *Pampalone A.* Caravaggio "Virtuoso": una leggenda? // Caravaggio a Roma. Una vita dal vero. Roma: De Luca, 2011. P. 46–53.

307. *Panofsky E.* Meanong in the Visual Arts. [1955] Chicago: University of Chicago Press, 1982. – 364 p.
308. *Paolucci A.* La bottega di Raffaello e il Sacco di Roma // I Papi della memoria. Roma: Gangemi, 2012. P. 47–52.
309. *Parma Armani E.* Perin del Vaga: L'anello mancante: studi sul manierismo. Genova: Sagep, 1986. – 372 p.
310. *Parma Armani E.* Giovanni da Udine e Perin del Vaga: da maestro a maestro // Studi di storia delle arti. 1995-1996. № 8. P. 43–54.
311. *Parrilla F.* La carriera di un petit maître. Marcello Venusti oltre Michelangelo // Michelangelo a colori. Marcello Venusti, Lelio Orsi, Marco Pino, Jacopino del Conte. Roma: De Luca, 2019. P. 17–35.
312. *Partridge L.* The Art of Renaissance Rome. 1400-1600. London: Prentice Hall, 1996. – 184 p.
313. *Partridge L.* The Renaissance in Rome. London: Laurence King, 2012. – 184 p.
314. *Pastor L. von.* History of the Popes. London: Routledge and K. Paul, 1891-1899. – 40 vols.
315. *Pater W.* Studies in the History of the Renaissance. London: Macmillan, 1873. – 243 p.
316. *Penny N.* Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 31–54.
317. *Pescatori A.* L'inventario della dimora di un pittore del Seicento a Roma // Riviata d'arte. 1958. Vol. 33. P. 66–72.
318. *Pevsner N.* Academies of Art. Past and Present. Cambridge: Cambridge University Press, 1940. – 372 p.
319. *Pinelli A.* La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza. Torino: Einaudi, 1993. – 207 p.
320. *Poeschel S.* Raphael's Nudes Painted by Giulio's Hand // The Translation of Raphael's Roman Style. Veen H. Th. van ed. Leuven: Peeters, 2007. P. 35–48.

321. *Pon L.* Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print. New Haven: Yale University Press, 2004. P. 82–85.
322. *Preimesberger R.* Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini. Los Angeles: Getty Research Institute, 2011. – 158 p.
323. *Procacci U.* Una “vita” inedita del Muziano // Arte Veneta. 1954. № 8. P. 242–264.
324. *Ragghianti Collobi L.* Il libro de’ disegni del Vasari. Firenze: Vallecchi, 1974. – 2 vols.
325. Raphael’s Painting Technique: Working Practices Before Rome: Proceedings of the Eu-ARTECH Workshop. National Gallery. A. Roy, M. Spring eds. Firenze: Nardini, 2007. – 118 p.
326. *Redin Michaus G.* Sobre Gaspar Becerra en Roma. La capilla de Constantino del Castillo en la iglesia de Santiago de los Españoles //Archivo Español de Arte. 2002. Vol. 75. № 298. P. 129–144.
327. Rethinking the High Renaissance: The Culture of the Visual Arts in Early Sixteenth-Century Rome. Visual Culture in Early Modernity. J. Burke ed. London: Routledge, 2012. – 408 p.
328. *Richter J.P.* Literary Works of Leonardo Da Vinci. London: Phaidon, 1970. – 550 p.
329. *Rinaldi F.* Michelangelo e il disegno a Roma: continuità e sopravvivenza di uno stile dopo il 1564 // Dopo il 1564: l'eredità di Michelangelo a Roma nel tardo Cinquecento. Roma: De Luca, 2016. P. 56–81.
330. *Robertson C.* Federico Zuccari’s Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice // Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. 2009-10. № 39. P. 187–223.
331. *Robertson C.* Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII. New Haven, London: Yale University Press, 2015. – 450 p.

332. *Rolland R.* De la décadence de la peinture italienne au XVIème siècle. Paris: Albin Michel, 1957. – 169 p.
333. *Rosenauer A.* Ghirlandaio e Michelangelo: problemi di bottega e metodi di lavoro // Michelangelo. La Cappella Sistina, III, Documantazione e interpretazioni. Atti del convegno internazionale di studi. Roma: Novara, 1990. P. 115–117.
334. *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie: realta sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano: Feltrinelli, 1980. – 198 p.
335. *Rossi S.* La Compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia // Ricerche per la storia religiosa di Roma. V. 5. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1984. P. 367–394.
336. *Rossi S.* Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: i maestri e le loro botteghe // Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano. Roma: Lithos, 1997. P. 19–39.
337. *Röttgen H.* Il Cavaliere d'Arpino. Roma: De Luca Editore, 1973. – 365 p.
338. *Röttgen H.* Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna. Roma: Ugo Bozzi, 2002. – 634 p.
339. *Röttgen H.* Le funzioni del disegno nell'opera e nella bottega di Giuseppe Cesari d'Arpino // Studi sul Barocco romano. Milano: Skira, 2004. P. 19–24.
340. *Rubin P.* Giorgio Vasari: Art and History. New Haven: Yale University Press, 1995. – 448 p.
341. *Rubin P.L., Wright A.* Renaissance Florence: The art of the 1470s. London: National Gallery Publications, 1999. – 360 p.
342. *Ruggieri M.B. de.* Il San Luca che dipinge la Vergine: veti e compatibilità con la tecnica di Raffaello e della sua bottega // Annali delle arti e degli archivi. Per una rete di relazioni: molteplicità, testi plurimi, polifonici e caleidoscopici. 2015. № 1. P. 145–154.

343. *Russo L.* Marcello Venusti e Michelangelo // Michelangelo e Dante. Milano: Electa, 1995. P. 143–148.
344. *Salerno L.* The Roman World of Caravaggio: his Admirers and Patrons // The Age of Caravaggio. New York: Metropolitan Museum of Arts. 1985. P. 17–21.
345. *Salvagini I.* Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision. // Revue de l'art. 2011. № 171. P. 17–29.
346. *Salvatore D.A.L.* Maestri e botteghe del Rinascimento italiano // Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente. Milano – Udine: Mimesis, 2014. P. 13–23.
347. *Salvini R.* La capella Sistina in Vaticano. Milano: Rizzoli, 1965. Vol. 1. – 304 p.
348. *Saxl F.* The Capitol During the Renaissance. A Symbol of the Imperial idea // Saxl F. Lectures. London: Warburg Institute, 1957. Vol. 1. P. 200–214.
349. *Schlosser J. von.* Aus der Bilderwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik. Wien: Wien & Lpz., 1913. – 67 p.
350. *Schlosser J. von.* Zur Rolle des Kleinmodells im Studio des Kunstlers und des Amateurs // Jahrbuch der kunsthistorischen. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1913. № 31. P. 67–135.
351. *Scrase D.* A Touch of the Divine: Drawings by Federico Barocci in British Collections. Cambridge: Fitzwilliam Museum Enterprises, 2006. – 248 p.
352. Scritti d'arte di Federico Zuccaro. D. Heikamp ed. Firenze: L.S. Olschki, 1961. – 321 p.
353. *Shearman J.* Raphael's Unexecuted Projects for Stanze // Walter Friedländer zum 90 Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen. Berlin: Walter de Gruyter, 1965. P. 158–180.
354. *Shearman J.* Mannerism. Style and Civilization. London: Penguin books, 1967. – 216 p.

355. *Shearman J.* Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. London: Phaidon Press, 1972. – 258 p.
356. *Shearman J.* Raphael, Rome and the Codex Escurialensis // Master Drawings. 1977. № 15. P. 107–146.
357. *Shearman J.* The Organization of Raphael's Workshop // Museum studies. 1983. № 10. P. 41–57.
358. *Shearman J.* Raffaello e la bottega // Raffaello in Vaticano. Milan: Electa, 1984. P. 258–263.
359. *Shearman J., White J.* Raphael's Tapestries and their Cartoons // The Art Bulletin. 1958. Vol. 40. № 3. P. 193–221.
360. *Simons P.* Portraiture and Patronage in Quattrocento Florence with Special Reference to the Tornaquinci and their Chapel in Santa Maria Novella. University of Melbourne, 1985.
361. *Smyth C.H.* Mannerism and Maniera. New York: J.J. Augustin, 1962. – 88 p.
362. *Stillinger J.* Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius. New York, Oxford: Oxford University Press. 1991. – 272 p.
363. *Stinger Ch.* The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1985. – 480 p.
364. *Strinati C.* Sebastiano del Piombo e Rinascimento a Roma // Sebastiano del Piombo. 1485-1547. F. Motta ed. Roma: Federico Motta, 2008. P. 15–23.
365. *Strunk Ch.* The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series. A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari, Rome // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 113–125.
366. Studying Old Master Paintings: Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints. M. Spring ed. London: Archetype Publications, 2011. – 301 p.

367. *Symonds J.A.* The Life of Michelangelo Buonarroti: Based on Studies in The Archives of the Buonarroti Family in Florence. London: John C. Nimmo, 1893. – 2 vols.
368. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. – 144 p.
369. *Talvacchia B.* Raphael's Workshop and the Development of a Managerial Style // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 167–185.
370. *Temple N.* Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II. The Classical Tradition in Architecture. London: Routledge, 2011. – 368 p.
371. *Teodoro F.P. di.* The Letter to Leo X // Raphael 1520-1483. Milano: Skira editore S.p.A., 2020. P. 69–77.
372. The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. A. Ladis ed. Athens, London: University of Georgia Press, 1995. – 243 p.
373. The Material Renaissance. M. O'Malley, E. Welch eds. Manchester: Manchester University Press, 2007. – 304 p.
374. *Thomas A.J.* The Painter's Practice in Renaissance Tuscany. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 418 p.
375. *Tolnay Ch.* The Youth of Michelangelo. Princeton: Princeton University Press, 1943. – 295 p.
376. *Tolnay Ch.* The Tomb of Julius II. Princeton: Princeton University Press, 1954. – 200 p.
377. *Tolnay Ch.* Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect. Princeton: Princeton University Press, 1975. – 534 p.
378. *Tolnay Ch.* Corpus dei disegni di Michelangelo. Novara: De Agostini, 1975-80. – 4 vols.

379. *Tosini P.* Girolamo Muziano 1532-1592: dalla maniera alla natura. Roma: Ugo Bozzi, 2008. – 576 p.
380. *Tosini P.* Esercizi accademici: pratica artistica e modelli antiquari nella pittura di Girolamo Muziano // L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia: Futura, 2011. P. 173–188.
381. *Treves L.* Daniele da Volterra and Michelangelo: A Collaborative Relationship // Apollo. 2001. № 154. P. 36–45.
382. *Turner N.* An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David' s L' Amore dell' Arte // British Museum Yearbook. 1976 Vol. 1. P.157–86.
383. *Van Marle R.* The Development of the Italian Schools of Painting. 1923-1938. Leiden: Martinus Nijhoff. – 19 vols.
384. *Vanturini L.* Modelli fortanati e produzione di serie // Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento. M. Gregori, A. Paolucci eds. Firenze: Silvana, 1992. P. 147–164.
385. *Varoli-Piazza R.* Il fregio della Sala delle Prospettive: un'ipotesi per la bottega del Peruzzi // Baldassarre Peruzzi. Pittura, Scena, Architettura nel Cinquecento. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1987. P. 363–398.
386. *Ventury A.* Storia dell'arte italiana. Milano: Ulrico Hoepli, 1901-1940. – 21 vols.
387. *Verstegen I.* Barocci, Cartoons, and the Workshop: A Mechanical Means for Satisfying Demand // Notizie da Palazzo Albani. 2007. № 34/35. P. 101–123.
388. *Wackernagel M.* Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig: E. A. Seemann, 1938. – 387 p.
389. *Waga H.* Vita nota e ignota die Virtuosi al Pantheon: contributi alla storia della Pontificia Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon. Roma: Arte della stampa, 1992. – 312 p.
390. *Wallace W.E.* Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel // Gazette des Beaux-Arts. 1987. № 110. P. 203–216.

391. *Wallace W.E.* Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings // The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop. A. Ladis ed. Athens: University of Georgia Press, 1995. P. 113–133.
392. *Wallace W.E.* Michelangelo Admires Marcello Venusti ... and Antiquity // Ashes to Ashes: Art in Rome Between Humanism and Maniera. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2006. P. 125–155.
393. *Wallace W.E.* Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. – 424 p.
394. *Ważbiński Z.* L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel '500. Idea e istituzione. Firenze: L.S. Olschki, 1987. 2 vol. – 557 p.
395. *Weiss R.* The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell, 1969. – 222 p.
396. *Wilde J.* Michelangelo and his Studio. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London: British Museum Publications, 1953. – 142 p.
397. *Wilde J.* Cartonetti by Michelangelo // The Burlington Magazine. 1959. Vol. 101. № 680. P. 370–381
398. *Wilde J.* Michelangelo. Six Lectures. Oxford: Oxford University Press, 1978. – 194 p.
399. *Williams R.* Raphael and the Redefinition of Art in Renaissance Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. – 314 p.
400. *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists. London: Weidenfeld & Nicolson, 1963. – 344 p.
401. *Wolfram P.* Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento // Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci. Milano: Electa, 1977. Vol. I. P. 200–208.

402. *Wolk-Simon L.* Reviewed Work: Perin del Vaga, l'anello mancante: Studi sul manierismo by Elena Parma Armani // The Art Bulletin. 1989. № 71. P. 515–523.
403. *Wolk-Simon L.* Raphael Drawings, Pro-Contra // The Cambridge Companion to Raphael. M. Hall ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 207-223.
404. *Wolk-Simon L.* Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520-27 // The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture. K. Gouwens, S. Reiss eds. Aldershot: Ashgate, 2005. P. 253–74.
405. *Würtenberger F.* Der Manierismus: Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts. Wien, München: Schroll, 1962. – 251 S.
406. *Zuccari A.* I pittori di Sisto V. Roma: Fratelli Palombi, 1992. – 176 p.
407. *Zuccari A.* Cesare Nebbia tra Orvieto, Roma e Viterbo // L'età di Michelangelo e la Tuscia. Viterbo: Beta Gamma, 2007. P. 71–86.

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова

на правах рукописи

Дунина Мария Владимировна

МАСТЕР И МАСТЕРСКАЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РИМА XVI СТОЛЕТИЯ

Научные руководители –
Кандидат искусствоведения, доцент
Ефимова Елена Анатольевна,
Доктор искусствоведения, профессор
Тучков Иван Иванович

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Приложение

Москва – 2021

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К ГЛАВЕ I

1. Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524 гг. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818. Фрагмент.
2. Федерико Цуккаро. Рисунок и его дети – Искусства. Фреска. Свод Зала Рисунка палаццо Цуккари, Рим.
3. Йос ван Гент, Педро Берругете. Витторино да Фельтре. Около 1474. Дерево, масло. Лувр, Париж. Inv. MI 645.
4. Пьерфранческо Альберти. Академия. 1600-1638. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.95.12
5. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро копирует фрески Рафаэля на вилле Фарнезина. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.13.
6. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро зарисовывает «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.18.
7. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро зарисовывает антик. На втором плане копирует фасад Полидоро. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела, следы сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.12.
8. Федерико Цуккаро. Таддео расписывает фасад палаццо Маттеи. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.19.
9. Федерико Цуккаро. Таддео в доме Джованни Пьеро Калабрезе. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.7.
10. Федерико Цуккаро. Таддео рисует в полночь в доме Калабрезе. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.9.
11. Неизвестный мастер. Двор антиков в палаццо делла Валле, Капраника. По рисунку Мартина ван Хемскерка. 1553. Офорт. Рейксмюсеум, Амстердам. Inv. RP-P-1996-38.
12. Дирк Коорнгерт. Двор статуй в доме Сасси, Рим. 1553. Офорт. Британский музей, Лондон. Inv. 1928,0313.176.
13. Федерико Цуккаро. Аллегории Учения и Ума, фланкирующие герб Цуккари. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.20.
14. Федерико Цуккаро. Таддео зарисовывает Лаоокон. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.17.
15. Мартин ван Хемскерк. Вид двора скульптур в Ватикане. 1532-1533. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv. 1946,0713.639.
16. Хендрик III ван Клеве. Вид Рима от Бельведера Иннокентия VIII. 1550. Дерево, масло. Музей изящных искусств Бельгии, Брюссель. Inv. 6904.
17. Энеа Вико. Академия Баччо Бандинелли во Флоренции. Около 1544. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 17.50.16-135.
18. Агостино Венециано. Академия Баччо Бандинелли в Риме. 1531. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.97.144.
19. Федерико Цуккаро. Анатомическое исследование. Стол медика. Фреска. Свод Зала Рисунка палаццо Цуккари, Рим.

К ГЛАВЕ II

20. Рафаэль. Мадонна ди Фолиньо. 1511-1512. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40329.
21. Пьетро Перуджино. Мадонна с Младенцем и святыми. Около 1490-1495. Дерево, масло. Лувр, Париж. Inv. 719.
22. Пьетро Перуджино, Рафаэль (?). Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. Около 1491. Дерево, масло. Штеделевский художественный институт, Франкфурт на Майне. Inv. 843.
23. Пьетро Перуджино. Полиптих Св. Петра. 1496-1499. Дерево, масло. Лион, Музей изобразительных искусств. Inv. A 134.
24. Пьетро Перуджино. Вознесение Девы Марии. 1505-1507. Дерево, масло. Церковь Сантиссима-Аннунциата, Флоренция.
25. Рафаэль. Около 1505-1508. Пьетро Перуджино. 1521. Троица со святыми. Фреска. Капелла Сан Северо, Перуджа.
26. Амико Аспертини. Статуя Клеопатры. Около 1496. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1905,1110.1-2.
27. Рафаэль. Муза Каллиопа, Парнас. Станца делла Сеньятура. Около 1509-1510. Фреска. Музеи Ватикана, Ватикан.
28. Рафаэль. Статуя Сабины. Около 1515. Перо, коричневые чернила. Королевская библиотека, Турин. Inv. 15742.
29. Рафаэль. Лошадь из скульптурной группы Укротителей лошадей на Квиринале. Около 1513. Сангина, перо, коричневые чернила. Национальная галерея, Вашингтон. Inv. 1993.51.3.a.
30. Рафаэль. Чудесный улов. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912944.
31. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Кабинет рисунков, Лувр, Париж. INV. 3863.
32. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Около 1514. Офсет рисунка сангиной. Королевская коллекция, Виндзор. RCIN 912751.
33. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912945.
34. Рафаэль. Эскиз Проповеди апостола Павла в Афинах. Сангина поверх штифта. 1514-1515. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 540 E r.
35. Рафаэль. Проповедь апостола Павла в Афинах. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912950.
36. Рафаэль, мастерская. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1216 E.
37. Рафаэль и мастерская. Росписи Стуфетты кардинала Биббиены. 1516. Фреска. Ватиканский дворец, Ватикан.
38. Рафаэль и мастерская. Росписи Лоджетты кардинала Биббиены. 1516. Фреска. Ватиканский дворец, Ватикан.
39. Рафаэль. Давид и Голиаф. 1516-1518. Черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 178.
40. Джанфранческо Пенни. Переход через Красное море. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3850.
41. Рафаэль, Джулио Романо, мастерская. Росписи Станцы дель Инчендио. 1514-1517. Фреска. Пьетро Перуджино. Роспись свода. До 1507. Фреска, позолота. Апостольский дворец, Ватикан.
42. Рафаэль. Стоящая на коленях женщина с поднятыми руками. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 4008.
43. П. Джоандайс. Компьютерная реконструкция предполагаемого замысла Рафаэля фрески Пожар в Борго Станцы дель Инчендио. 2000.
44. Рафаэль и мастерская. Клятва папы Льва III. 1517. Фреска. Станца дель Инчендио, Апостольский дворец, Ватикан.
45. Джанфранческо Пенни. Клятва папы Льва III. Около 1516-1517. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Музей Хорна, Флоренция.

46. Рафаэль. Двое обнаженных мужчин. Сангина, серебряный штифт. 1515. Альбертина, Вена. Inv. 17575
47. Рафаэль и мастерская. Битва при Остии. 1514-1515. Фреска. Станца дель Инчендио, Апостольский дворец, Ватикан.
48. Рафаэль и Мастерская. Лоджия папы Льва X. 1518-1519. Фреска, лепной декор. Музеи Ватикана, Ватикан.
49. Перино дель Вага. Триумф Давида. Около 1516-1519. Перо, кисть коричневыми чернилами. Венгерский национальный музей, Будапешт. Inv. 2194.
50. Джованни да Удине. Мастерская Рафаэля. Около 1518. Лепной декор. Лоджия Папы Льва X, Ватикан.
51. Рафаэль и мастерская. Росписи Лоджии Психеи. 1517-1518. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим.
52. Рафаэль. Венера и Психея. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3875.
53. Рафаэль. Мадонна делла Седия. 1513-1514. Холст, масло (перевод с дерева). Палаццо Питти, Флоренция. Inv. LXVI:K.C.77.
54. Джулио Романо. Мадонна Веллингтона. 1516-1518. Дерево, масло. Музей Веллингтона, Лондон, Inv. WM.1618-1948.
55. Рафаэль. Мадонна с розой. 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Прадо, Мадрид. Inv. P000302.
56. Джулио Романо. Мадонна Новар. 1518–1520. Дерево, масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. Inv. NG 2398.
57. Рафаэль. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святой Анной. 1518–1520. Дерево, масло. Прадо, Мадрид. Inv. P000301.
58. Джулио Романо. Мадонна с кошкой. 1521-1523. Дерево, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q140.
59. Рафаэль. Мадонна Макинтош. 1509. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная галерея, Лондон. Inv. NG2069.
60. Рафаэль. Мадонна с младенцем. Черный мел, штрихи белого мела. Британский музей, Лондон. Inv. 1894,0721.1.
61. Доменико Альфани. Мадонна на троне со святыми. 1518. Дерево, масло. Перуджа, Национальная галерея. Inv. 364.
62. Рафаэль. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. 1510-1511. Дерево, масло. Палаццо Питти, Флоренция. 1912, no. 171.
63. Рафаэль, копия мастерской. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. Дерево, масло. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон. Inv. P16e4.
64. Джулио Романо (?) Портрет Джованны Арагонской. Около 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр-Ланс, Ланс. Inv. 612.
65. Джулио Романо. Преображение. Около 1516. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Альбертина, Вена. Inv. 193.
66. Джанфранческо Пенни. Преображение. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3954.
67. Рафаэль. Преображение. 1516-1520. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. LXVI:K.G.16.
68. Рафаэль. Автопортрет с другом, 1519-1520, Холст, масло. Лувр, Париж. Inv. 614.
69. Рафаэль. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. 1518. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. G 2366.
70. Андреа дель Сарто. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. (Копия с Рафаэля). 1525. Холст, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 138.
71. Джулио Романо. Мадонна с умывальником. Около 1525. Дерево, масло. Дрезденская национальная галерея, Дрезден. Gal.-Nr. 103.
72. Джулио Романо. Обрезание Господне. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр, Париж. Inv. 518.

73. Джованни да Удине. Роспись свода Лоджии Психеи. Фрагмент. Около 1517-1518. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим.
74. Джованни да Удине. Меркурий оставил свои одежды. Фреска. Покои Климента VII в замке Святого Ангела, Рим.
75. Рафаэль. Святая Цецилия. 1514. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная пинакотека, Болонья. Inv. 577.
76. Полидоро да Караваджо и Матурино да Фиренце. Роспись палаццо Массимо, 1523. Фреска. Рим.
77. Полидоро да Караваджо. Фриз. 1523. Фреска. Палаццо Барберини, Рим.
78. Маркантонио Раймонди. Суд Париса. (По утраченному рисунку Рафаэля). Около 1514-1518. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 19.74.1.
79. Рафаэль. Избиение младенцев. Около 1510-1515. Перо, коричневые чернила, сангина. Британский музей, Лондон. 1860,0414.446.
80. Маркантонио Раймонди. Избиение младенцев. По рисунку Рафаэля. Около 1512-1515. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 22.67.21.
81. Джанфранческо Пенни, Джулио Романо. Крещение Константина. 1520-1524. Фреска. Зал Константина, Апостольский дворец, Ватикан.
82. Перино дель Вага. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии. 1522-1523. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 2933.
83. Джорджо Вазари. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии (копия с Перино дель Вага). Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Университетский музей, Гарвард. Inv. 1932.265.
84. Даниеле да Вольтерра. Штудии левой руки св. Матфея. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1495.
85. Перино дель Вага и Даниеле да Вольтерра. Евангелисты. 1539-1540. Сан-Марчелло-аль-Корсо., Рим. Фрагмент.
86. Перино дель Вага. Эскиз декора капеллы Массимо церкви Сантисссима-Тринита-деи-Монти. 1537-1538. Черный мел, кисть коричневыми чернилами. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Inv. 1838.
87. Перино дель Вага. Солон передает законы афинянам. Около 1541. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RL 05436.
88. Перино дель Вага, мастерская. Солон передает законы афинянам. Фреска. Станца делла Сеньятура, Ватикан.
89. Перино дель Вага. Морской монстр с головой быка. Около 1541-1545. Черный мел, перо, чернила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. PL 0502.
90. Перино дель Вага, мастерская. Морской монстр и путти. Лепной декор. Потолок Зала Реджа, Ватиканский дворец, Ватикан.
91. Декорации Зала Реджа. Перино дель Вага и мастерская. 1542-1549. Лепной декор потолка. Даниеле да Вольтерра и мастерская. Около 1549-1555. Лепной декор стен. Перино дель Вага, Даниеле да Вольтерра, Франческо Сальвиати, Таддео Цуккано, Федерико Цуккаро, Джорджо Вазари, Якопо Дзукки, Ливио Агрести. Фрески. 1540-ые- 1570-е гг. Ватиканский дворец, Ватикан.
92. Перино дель Вага и мастерская. Декор Зала Паолина. 1545-47. Фреска. Замок Святого Ангела, Рим.
93. Перино дель Вага и мастерская. Амур и Психея. Декор Зала Паолина. 1545-47. Фреска. Замок Святого Ангела, Рим.

К ГЛАВЕ III

94. Микеланджело. Святой Петр. Копия с Мазаччо. Черный мел, коричневые чернила, сангина. Государственное графическое собрание, Мюнхен. Inv. 2191.

95. Микеланджело. Группа из двух фигур. Копия с Джотто. 1490-1492. Черный мел, коричневые чернила. Лувр, Париж. Inv. 706.
96. Микеланджело. Юноша; правая нога. Около 1504-1505. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1887,0502.117.
97. Микеланджело. Роспись потолка Сикстинской капеллы. 1508-1512. Фреска. Ватиканские музеи, Ватикан.
98. Микеланджело. Эскизы для фрески Сотворение Адама потолка Сикстинской капеллы. Около 1511. Сангина. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 027.
99. Микеланджело. Эскиз для фрески Сотворение Адама потолка Сикстинской капеллы. Около 1511. Сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1926,1009.1.
100. Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818.
101. Микеланджело и Антонио Мини. Эскизы. 1525-1528. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.63.
102. Микеланджело и Антонио Мини. Дракон и головы. Около 1524-1525. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.69.
103. Микеланджело и Антонио Мини. Эскизы голов. Сангина. 1525-1528. Микеланджело. Идеализированный женский профиль. Черный мел. 1525-1528. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.493.
104. Микеланджело и Антонио Мини. Сидящая женщина. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0625.547.
105. Микеланджело. Бичевание Христа. Эскиз. 1516. Сангина, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.500.
106. Себастьяно дель Пьомбо. Бичевание Христа. 1516-1524. Настенная живопись маслом. Церковь Сан-Пьетро-ин-Монторио, Рим.
107. Якопо Понтормо. Венера и Амур. Около 1533. Дерево, масло. Галерея Академии, Флоренция. Inv. 1890, 1570.
108. Микеланджело. Распятие святого Петра. Около 1546-1550. Федерико Цуккаро. Крещение сотника Корнилия (слева). Около 1580-1585. Лоренцо Сабатини. Низвержение Симона-волхва (справа). 1573-1576. Фреска. Капелла Паолина, Ватиканские музеи, Ватикан.
109. Марчелло Венусти. Страшный суд. (копия с Микеланджело). 1549. Дерево, темпера. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 139.
110. Микеланджело. Страшный суд. 1537-1541. Фреска. Сикстинская капелла, Ватиканские музеи, Ватикан.
111. Микеланджело. Святое семейство. Около 1538-1540. Сангина. Коллекция Портланд, Аббатство Уэлбек, Англия.
112. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). 1563. Дерево, масло. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Inv. 271.
113. Марчелло Венусти (?). Святое Семейство (Мадонна Молчание). Около 1580-1590. Дерево, масло. Галерея Корсини, Рим. Inv. 592.
114. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). Последняя треть XVI века. Дерево, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. 118.
115. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). Дерево, темпера. Музей Линденау, Альтенбург. Inv. 314.
116. Перино дель Вага. Классическая сцена. Перо, кисть коричневыми чернилами. Коллекции герцога Девонширского, Англия. Inv. no. 165.
117. Даниеле да Вольтерра. Сцена из жизни Фабиуса Максимуса. Около 1530-1543. Фреска. Палаццо Массимо, Рим.
118. Даниеле да Вольтерра, копия. Микеланджело и Себастьяно рассуждают об искусстве. Сатиры судят искусство Даниеле. Черный мел, кисть коричневыми чернилами. Библиотека Анджелика, Рим. MS 1564, c. 285-287.

119. Даниеле да Вольтерра. Воскрешение мертвого. Перо, кисть коричневыми чернилами. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21237.
120. Перино дель Вага. Воскресение Лазаря. 1538-1539. Фреска. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. 362-1876.
121. Микеланджело. Благоразумный разбойник. (фреска Страшный Суд, фрагмент).
122. Даниеле да Вольтерра. Эскиз мужской фигуры к Воскрешению мертвого. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 1526.
123. Микеле Альберти. Крещение Христа. Грифельная доска, масло. Капелла Риччи, Сан-Пьетро-ин-Монторио, Рим.
124. Микеланджело. Обнаженный мужчина. 1504-1506. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 18.
125. Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1497.
126. Даниеле да Вольтерра. Коленопреклоненный мужчина в короне. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1521.
127. Микеланджело и Даниеле да Вольтерра. Эней и мальчик. Итальянский карандаш. Институт Курто, Лондон. Inv. no. D.1978. PG.425.
128. Даниеле да Вольтерра. Три наброска с Энеем и мальчиком. 1555-1556. Черный мел. Британский музей, Лондон, Inv. 1976,0515.2.
129. Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина и слуга. Черный мел. Музей Фабра, Монпелье, Inv. 870.1.82.
130. Даниеле да Вольтерра. Портрет Микеланджело. 1548 - 1553. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 021.
131. Даниеле да Вольтерра. Вознесение девы Марии. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553. Фрагменты и общий вид.
132. Даниеле да Вольтерра, Микеле Альберти. Избиение младенцев. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553.
133. Даниеле да Вольтерра. Мать с ребенком и участник «Избиения младенцев». Черный мел. Частная коллекция.
134. Джан Паоло Россетти. Снятие со креста. Дерево, масло. Сан Далмацио, Вольтерра.
135. Даниеле да Вольтерра. Эскиз торса. Черный мел. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1446 S.
136. Марко Пино. Рождество Богоматери. Перо, кисть коричневыми чернилами. Флоренция, галерея Уффици. Inv. No.1468E. Хранится как работа И. Скарселлино.
137. Гаспар Бессера. Рождество Богоматери. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553.
138. Даниеле да Вольтерра и мастерская, Фриз в палаццо Фарнезе. 1547. Фреска, лепной декор. Палаццо Фарнезе, Рим.
139. Даниеле да Вольтерра и мастерская. Лепной декор фриза Зала Реджа. Около 1549-1555. Ватиканский дворец, Ватикан. Фрагмент.
140. Гаспар Бесерра. Титульный лист Historia de la composicion del cuerpo humano. 1556. Офорт. Рим.
141. Каспар Бесерра. Алтарь собора Асторги. 1558-1563. Грецкий орех, полихромная роспись. Испания.
142. Микеланджело. Лист с набросками борющихся мужчин. Черный мел. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.74
143. Даниеле да Вольтерра. Битва Давида и Голиафа. Дерево, масло. 1555-1556. Лувр, Париж. Inv. 1512.
144. Даниеле да Вольтерра. Двенадцать человек за разговором. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.11.
145. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция.

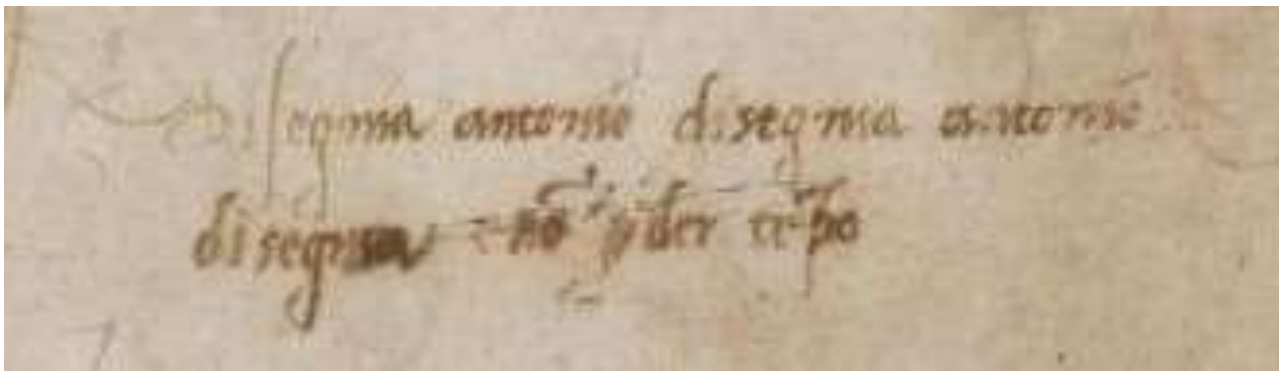
146. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.18.
147. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция.
148. Микеланджело. Благовещение. Черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Inv. 142977.
149. Марчелло Венусти. Благовещение. 1550-1555. Дерево, масло. Галерея Корсини, Рим. Inv. 255.

К ГЛАВЕ IV

150. Федерико Цуккаро. Таддео отвергаемый Франческо Иль Сант-Анджело. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти. Inv. 99.GA.6.5.
151. Вазари и мастерская. Росписи зала Ста дней. 1546. Фреска. Палаццо Канчеллерия, Рим.
152. Федерико Цуккаро. Автопортрет с братом Таддео. Фреска. Палаццо Цуккари, Рим.
153. Федерико Цуккаро, Федерико Бароччи, Леонардо Кунджи, Дуранте де Нери, Санти ди Тито, Джованни дель Карто и др. Росписи Казино Пия IV. 1561-1563. Фреска. Ватикан.
154. Джироламо Муциано, Чезаре Неббиа, Ливио Агрести, Федерико Цуккаро, и др. Росписи залов. 1563-1572. Фреска. Вилла д' Эсте, Тиволи.
155. Федерико Цуккаро, Чезаре Неббиа, Маттео да Лечче, Марко Пино и др. Росписи стен. В 1569-76. Фреска. Оратория Гонфалоне, Рим.
156. Таддео Цуккаро. Деталь саркофага с изображением падения Фаэтона. Около 1555. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0806.78.
157. Энеа Вико. Тибр. 1540-1542. Перо, коричневые чернила. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Inv. 218652.
158. Франческо Вилламена. Фрагмент колонны Траяна. Офорт. (F. Alfonso Ciacono Hispano. Historia vtriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti: ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta. Рим, 1576.)
159. Джироламо да Карпи. Зарисовки античных скульптур: сидящая Венера, Асклепий и сидящий юноша. 1549-53. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv.1946,0713.307.
160. Джироламо да Карпи (?). Фигуры композиции Иосиф перед Фараоном (копия с Рафаэля, вверху), фигуры композиции Джулио Романо (внизу). Перо, коричневые чернила. Британский музей, Лондон. Inv.1950,0816.6.
161. Франческо Сальвиати. Обнаженный с вытянутой рукой и эскиз торса. Металлический штифт. Альбертина, Вена. Inv. 4865. SC. R 566.
162. Франческо Сальвиати. Ребекка и Елизар у колодца. Сангина. Флоренция, Галерея Уффици. Inv. 14610.F.
163. Россо Фиорентино, копия. Дерево, масло. Ребекка и Елизар у колодца. Пиза, Национальный музей Сан-Маттео. Inv. 4443.
164. Неизвестный художник XVI в. Летящий купидон (по Рафаэлю). Около 1585. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 4209.
165. Андреа Скьявоне. Купидон представляет Психею богам (по Рафаэлю). Около 1540–45. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, следы черного мела. Метрополитен-музей, Нью Йорк. Inv. 63.93.
166. Неизвестный художник XVI в. Пир богов (по Рафаэлю). Около 1565. Перо кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 4018.
167. Неизвестный художник. Воины и бык, везущий повозку с трофеями. (По Полидоро) Около 1540. Перо, кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 6187.
168. Неизвестный художник. Стоящая фигура с младенцем. (По Полидоро) Около 1565. Перо, кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 6199.

169. Микеланджело. Самсон и Далила. 1525-1530. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.65.
170. Неизвестный художник. Самсон и Далила. (Копия с Микеланджело). Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1946,0713.365.
171. Джованни Амброджо Фиджино. Карабкающаяся фигура. (Копия с Микеланджело). Конец 1570-х. Черный мел. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RI. 6912.
172. Таддео Цуккаро. Ангел велит Иосифу бежать в Египет. 1550. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21515.
173. Джироламо Муциано. Отдых на пути в Египет. 1553-1554. Фреска. Церковь Санта-Катерина-делла-Рота, Рим.
174. Таддео Цуккаро. Бегство в Египет. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Лувр, Париж. Inv. 5091.
175. Таддео Цуккаро. Бегство в Египет. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.655.
176. Джироламо Муциано. Поклонение волхвов. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 7650 S.
177. Джироламо Муциано. Рождество. Сангина. Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис. Inv. 102:1973.
178. Чезаре Неббиа. Поклонение волхвов. 1578. Холст, масло. Санта-Мария-ин-Валичелла, Рим.
179. Джироламо Муциано. Рождество. 1582-1585. Холст, масло. Санта-Мария-деи-Монти, Рим.
180. Чезаре Неббиа. Мученичество святого Матфея. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Библиотека дельи Интронати, Сиена. Inv. S.III.1, 48.
181. Джироламо Муциано. Мученичество Святого Матфея. 1586-1589. Настенная живопись маслом. Капелла Маттеи, Санта-Мария-ин-Арачели, Рим.
182. Джироламо Муциано и мастерская. Росписи зала Географических карт. 1578-1580. Фреска. Ватиканские музеи, Ватикан.
183. Чезаре Неббиа, Джованни Гуэрра Феррау Фенцони, Пауль Бриль, Андреа Лилио, Джакомо Стелла, Джованни Баттиста дель Поццо, Париса Ногари и др. Росписи Сикстинской капеллы. 1587-1589. Фреска. Санта-Мария-Маджоре, Рим.
184. Чезаре Неббиа (?) Святой Петр и другой апостол. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Гравюрный кабинет, Дрезден. Inv. C.89.
185. Джованни Баттиста Поццо. Вход святого Петра в Рим. 1587-1589. Фреска. Сикстинская капелла, Санта-Мария-Маджоре, Рим.
186. Джакомо Стелла. Иаков с сыновьями. 1587-1589. Фреска. Сикстинская капелла, Санта-Мария-Маджоре, Рим.
187. Чезаре Неббиа (?) Иаков с сыновьями. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, поверх черного мела. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Inv. 5036.
188. Феррау Фенцони. Моисей и медный змий. 1588. Фреска. Скала Санта, Рим.
189. Чезаре Неббиа (?) Моисей и медный змий. Около 1588. Перо, кисть коричневыми чернилами, поверх сангины и черного мела. Частная коллекция.
190. Матиас Бриль. Вид на Рим с Яникульского холма. 1581. Фреска. Башня ветров, Ватикан.
191. Пауль Бриль. Горный пейзаж со святым Иеронимом. 1592. Медь, масло. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Inv. 1204.
192. Джованни и Керубино Альберти, Пауль Бриль. Мученичество святого Климента. 1599. Фреска. Зала Клементина, Ватикан.
193. Федерико Бароччи. Благовещение. 1582-1584. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40376.

194. Федерико Бароччи и мастерская. Благовещение. 1596. Холст, масло. Церковь Санта-Мария-дельи-Анджели, Рим.
195. Федерико Бароччи. Мадонна-ди-Сан-Симоне. Около 1567. Холст, масло. Национальная галерея Марке, Урбино. Inv. 1990 D 84.
196. Федерико Бароччи и мастерская. Святой Франциск. Около 1605. Холст, масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 2003.281.
197. Федерико Бароччи. Стигматизация святого Франциска. Около 1594-1595. Холст, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 380.
198. Федерико Бароччи. Введение Марии во храм. 1583-1586. Холст, масло. Санта-Мария-ин-Валичелла, Рим.
199. Федерико Бароччи, Алессандро Витали. Святой Амвросий и Феодосий I. Холст, масло. 1603. Миланский собор, Милан.
200. Николо Черчиньяни (Помаранчо), Джузеппе Чезари (Кавалер д' Арпино) и др. Росписи зала Меридиана. 1580-1582. Фреска. Башня Ветров, Ватикан.
201. Кавалер д'Арпино. Аллегория труда. 1582. Фреска. Старый зал швейцарцев, Апостольский дворец, Ватикан.
202. Кавалер д' Арпино. Геркулес и Антей. Черный мел, сангина. Лувр, Париж. Inv. 148.
203. Кавалер д' Арпино. Нога. Перо, чернила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 11226 F.
204. Кавалер д' Арпино. Обнаженная фигура. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1529 F.
205. Кавалер д' Арпино и др. Росписи трансепта. 1600. Фреска. Латеранский собор, Рим.
206. Кавалер д'Арпино. Роспись свода. 1591-1593. Фреска. Караваджо. Живопись на стенах. 1599-1602. Холст, масло. Капелла Контарелли, Церковь Сан-Луиджи-деи-Франчези, Рим.
207. Кавалер д'Арпино. Пророк Даниил, читающий книгу. Сангина, штрихи черного мела. Около 1591-1593. Британский музей, Лондон. Inv. Pp4.40.
208. Караваджо. Корзина с фруктами. Юноша с корзиной фруктов. Около 1593. Холст, масло. Галерея Боргезе, Рим. Inv. 136.
209. Кавалер д' Арпино и мастерская. Росписи капеллы Ольгиати. 1593-1595. Фреска. Санта-Прасседе, Рим.
210. Кавалер д' Арпино. Сивилла Эритрейская. Черный мел, белила, сангина. Лувр, Париж. Inv. 2987.
211. Кавалер д' Арпино, Джованни Пандольфи, Джованни Бальоне, Антонио Помаранчо, копия фрески церкви Сан-Лоренцо-ин-Дамазо, Рим. Сан Лоренцо среди бедняков и больных. Холст, масло. Фототека Дзери. 30057.
212. Гвидо Рени. Распятие святого Петра. 1604. Дерево, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40387.
213. Джироламо Муциано. Сидящий старик в драпировке, опирающийся на правую руку и указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5115.
214. Джироламо Муциано. Полуобнаженный старик сидит, указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5112.
215. Джироламо Муциано. Сидящий мужчина в драпировке. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5109.
216. Джироламо Муциано. Святой Иероним. 1584-1592. Сангина. Королевская коллекция, Лондон. RCIN 990440.
217. Чезаре Неббиа. Елеазар, штудия для фрески в Сикстинской капелле церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме. 1586. Сангина. Галерея Йельского университета, Нью Хейвен. Inv. 2003.23.1.
218. Федерико Цуккаро. Зима, домашняя сцена и автопортрет с женой и учениками. 1577. Фреска. Палаццо Цуккари, Флоренция.



1. Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524 гг. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818. Фрагмент.

2. Федерико Цуккаро. Рисунок и его дети – Искусства. Фреска. Свод Зала Рисунка палаццо Цуккари, Рим.

3. Йос ван Гент, Педро Берругете. Витторино да Фельтре. Около 1474. Дерево, масло. Лувр, Париж. Inv. MI 645.

4. Пьерфранческо Альберти. Академия. 1600-1638. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.95.12

5. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро копирует фрески Рафаэля на вилле Фарнезина. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.13.

6. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро зарисовывает «Страшный суд» Микеланджело в Сикстинской капелле. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.18.

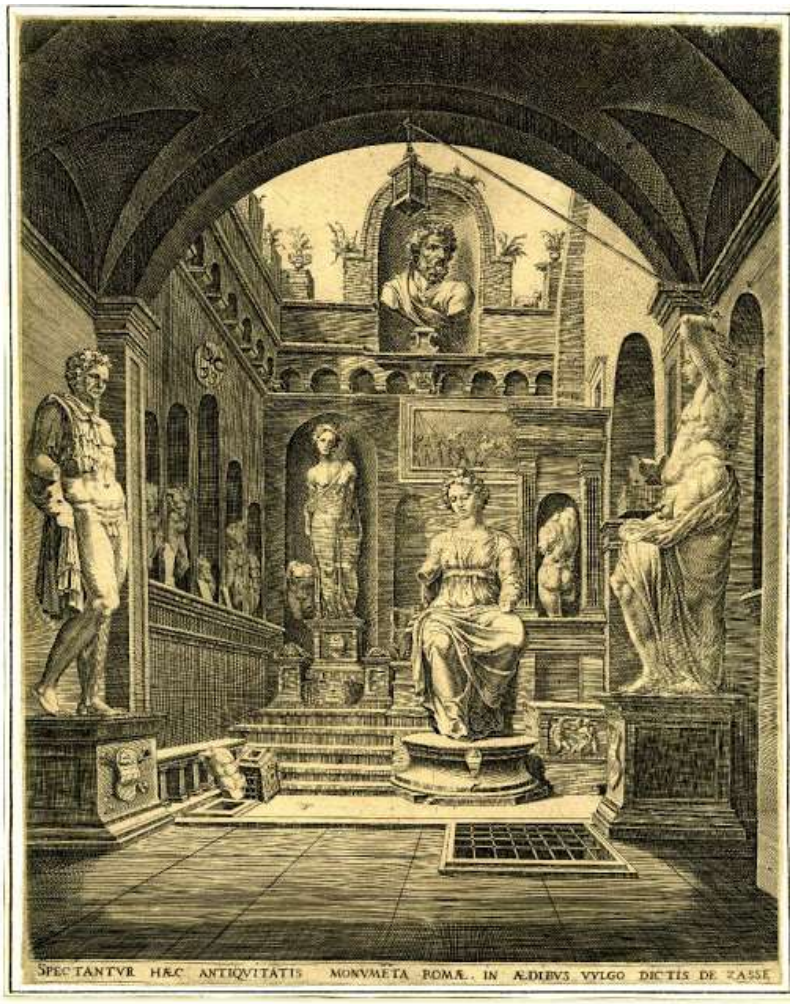
7. Федерико Цуккаро. Таддео Цуккаро зарисовывает антик. На втором плане копирует фасад Полидоро. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела, следы сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.12.

8. Федерико Цуккаро. Таддео расписывает фасад палаццо Маттеи. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.19.

9. Федерико Цуккаро. Таддео в доме Джованни Пьеро Калабрезе. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.7.

10. Федерико Цуккаро. Таддео рисует в полночь в доме Калабрезе. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.9.

11. Неизвестный мастер. Двор антиков в палаццо делла Валле, Капраника. По рисунку Мартина ван Хемскеркa. 1553. Офорт. Рейксмюсеум, Амстердам. Inv. RP-P-1996-38.



12. Дирк Коорнгерт. Двор статуй в доме Сасси, Рим. 1553. Офорт. Британский музей, Лондон. Inv. 1928,0313.176.

13. Федерико Цуккаро. Аллегории Учения и Ума, фланкирующие герб Цуккари. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.20.

14. Федерико Цуккаро. Таддео зарисовывает Лаоокон. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами, следы черного мела и сангины. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес. Inv. 99.GA.6.17.

15. Мартин ван Хемскерк. Вид двора скульптур в Ватикане. 1532-1533. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv. 1946,0713.639.

16. Хендрик III ван Клеве. Вид Рима от Бельведера Иннокентия VIII. 1550. Дерево, масло. Музей изящных искусств Бельгии, Брюссель. Inv. 6904.

17. Энеа Вико. Академия Баччо Бандинелли во Флоренции. Около 1544. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 17.50.16-135.

18. Агостино Венециано. Академия Баччо Бандинелли в Риме. 1531. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 49.97.144.

19. Федерико Цуккаро. Анатомическое исследование. Стол медика. Фреска. Свод Зала Рисунка палаццо Цуккари, Рим.

20. Рафаэль. Мадонна ди Фолиньо. 1511-1512. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40329.

21. Пьетро Перуджино. Мадонна с Младенцем и святыми. Около 1490-1495. Дерево, масло. Лувр, Париж. Inv. 719.
22. Пьетро Перуджино, Рафаэль (?). Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. Около 1491. Дерево, масло. Штеделевский художественный институт, Франкфурт на Майне. Inv. 843.

23. Пьетро Перуджино. Полиптих Св. Петра. 1496-1499. Дерево, масло. Лион, Музей изобразительных искусств. Inv. A 134.

24. Пьетро Перуджино. Вознесение Девы Марии. 1505-1507. Дерево, масло. Церковь Сантиссима-Аннунциата, Флоренция.

25. Рафаэль. Около 1505-1508. Пьетро Перуджино. 1521. Троица со святыми. Фреска. Капелла Сан Северо, Перуджа.

26. Амико Аспертини. Статуя Клеопатры. Около 1496. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1905,1110.1-2.

27. Рафаэль. Муза Каллиопа, Парнас. Станца делла Сеньятура. Около 1509-1510. Фреска. Музеи Ватикана, Ватикан.

28. Рафаэль. Статуя Сабины. Около 1515. Перо, коричневые чернила. Королевская библиотека, Турин. Inv. 15742.

29. Рафаэль. Лошадь из скульптурной группы Укротителей лошадей на Квиринале. Около 1513. Сангина, перо, коричневые чернила. Национальная галерея, Вашингтон. Inv. 1993.51.3.a.

30. Рафаэль. Чудесный улов. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912944.

31. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Кабинет рисунков, Лувр, Париж. INV. 3863.

32. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Около 1514. Офсет рисунка сангиной. Королевская коллекция, Виндзор. RCIN 912751.

33. Рафаэль. Призвание апостола Петра. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912945.

34. Рафаэль. Эскиз Проповеди апостола Павла в Афинах. Сангина поверх штифта. 1514-1515. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 540 E r.

35. Рафаэль. Проповедь апостола Павла в Афинах. Картон для шпалеры. 1515-1516. Гуашь, бумага, наложенная на холст. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. RCIN 912950.

36. Рафаэль, мастерская. Призвание апостола Петра. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1216 E.

37. Рафаэль и мастерская. Росписи Стуфетты кардинала Биббиены. 1516. Фреска. Ватиканский дворец, Ватикан.

38. Рафаэль и мастерская. Росписи Лоджетты кардинала Биббиены. 1516. Фреска. Ватиканский дворец, Ватикан.

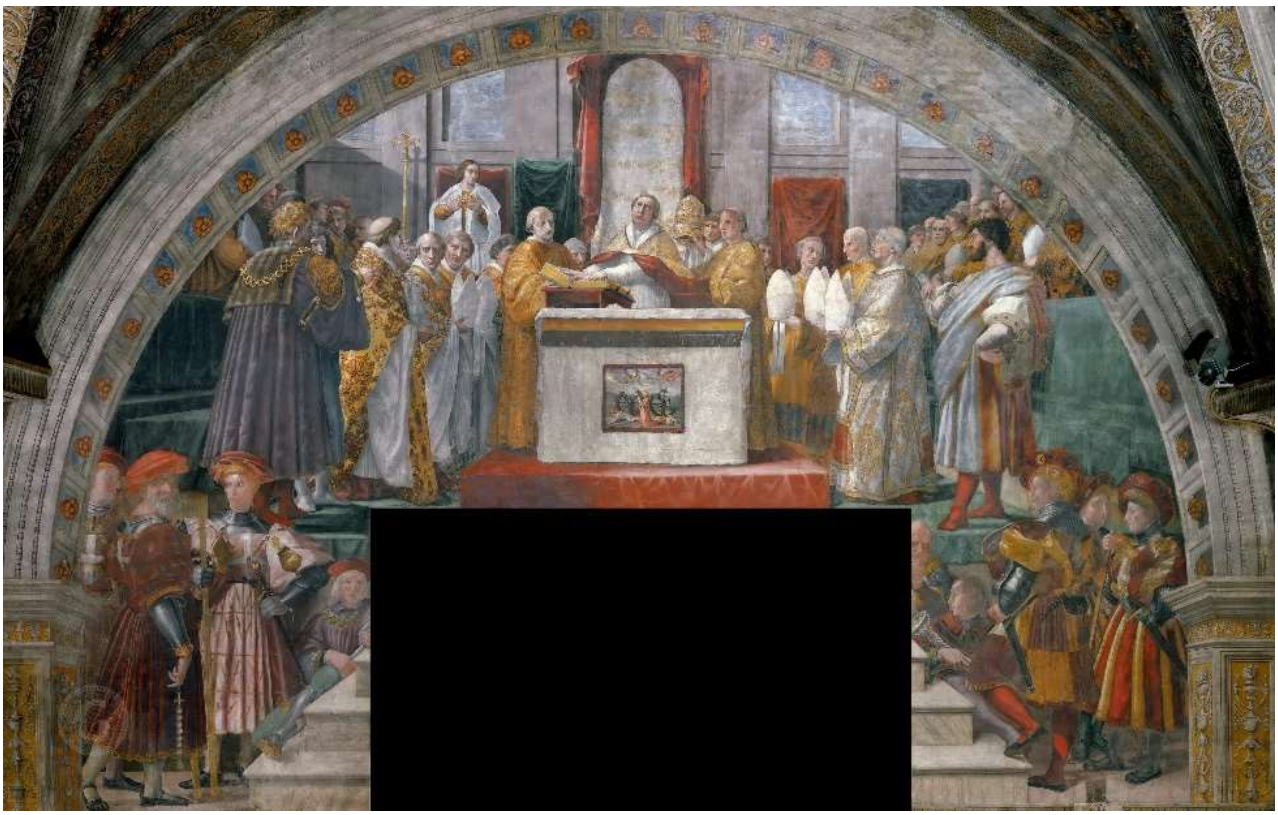
39. Рафаэль. Давид и Голиаф. 1516-1518. Черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 178.

40. Джанфранческо Пенни. Переход через Красное море. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3850.

41. Рафаэль, Джулио Романо, мастерская. Росписи Станцы дель Инчендио. 1514-1517. Фреска. Пьетро Перуджино. Роспись свода. До 1507. Фреска, позолота. Апостольский дворец, Ватикан.

42. Рафаэль. Стоящая на коленях женщина с поднятыми руками. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 4008.

43. П. Джоандайс. Компьютерная реконструкция предполагаемого замысла Рафаэля фрески Пожар в Борго Станцы дель Инчендио. 2000.



44. Рафаэль и мастерская. Клятва папы Льва III. 1517. Фреска. Станца дель Инчендио, Апостольский дворец, Ватикан.

45. Джанфранческо Пенни. Клятва папы Льва III. Около 1516-1517. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Музей Хорна, Флоренция.

46. Рафаэль. Двое обнаженных мужчин. Сангина, серебряный штифт. 1515. Альбертина, Вена. Inv. 17575

47. Рафаэль и мастерская. Битва при Остии. 1514-1515. Фреска. Станца дель Инчендио, Апостольский дворец, Ватикан.

48. Рафаэль и Мастерская. Лоджия папы Льва X. 1518-1519. Фреска, лепной декор. Музеи Ватикана, Ватикан.

49. Перино дель Вага. Триумф Давида. Около 1516-1519. Перо, кисть коричневыми чернилами. Венгерский национальный музей, Будапешт. Inv. 2194.

50. Джованни да Удине. Мастерская Рафаэля. Около 1518. Лепной декор. Лоджия Папы Льва X, Ватикан.

51. Рафаэль и мастерская. Росписи Лоджии Психеи. 1517-1518. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим.

52. Рафаэль. Венера и Психея. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3875.

53. Рафаэль. Мадонна делла Седия. 1513-1514. Холст, масло (перевод с дерева). Палаццо Питти, Флоренция. Inv. LXVI:K.C.77.

54. Джулио Романо. Мадонна Веллингтона. 1516-1518. Дерево, масло. Музей Веллингтона, Лондон, Inv. WM.1618-1948.

55. Рафаэль. Мадонна с розой. 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Прадо, Мадрид. Inv. P000302.

56. Джулио Романо. Мадонна Новар. 1518–1520. Дерево, масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург. Inv. NG 2398.

57. Рафаэль. Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святой Анной. 1518–1520. Дерево, масло. Прадо, Мадрид. Inv. P000301.

58. Джулио Романо. Мадонна с кошкой. 1521-1523. Дерево, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q140.

59. Рафаэль. Мадонна с младенцем. Черный мел, штрихи белого мела. Британский музей, Лондон. Inv. 1894,0721.1.

60. Рафаэль. Мадонна Макинтош. 1509. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная галерея, Лондон. Inv. NG2069.

61. Доменико Альфани. Мадонна на троне со святыми. 1518. Дерево, масло. Перуджа, Национальная галерея. Inv. 364.

62. Рафаэль. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. 1510-1511. Дерево, масло. Палаццо Питти, Флоренция. 1912, no. 171.

63. Рафаэль, копия мастерской. Портрет кардинала Томмазо Ингирами. Дерево, масло. Музей Изабеллы Стюарт Гарднер, Бостон. Inv. P16e4.

64. Джулио Романо (?) Портрет Джованны Арагонской. Около 1518. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр-Ланс, Ланс. Inv. 612.

65. Джулио Романо. Преображение. Около 1516. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Альбертина, Вена. Inv. 193.
66. Джанфранческо Пенни. Преображение. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 3954.
67. Рафаэль. Преображение. 1516-1520. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. LXVI:K.G.16.

68. Рафаэль. Автопортрет с другом, 1519-1520, Холст, масло. Лувр, Париж. Inv. 614.

69. Рафаэль. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. 1518. Дерево, масло. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. G 2366.

70. Андреа дель Сарто. Портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Луиджи Росси. (Копия с Рафаэля). 1525. Холст, масло. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 138.

71. Джулио Романо. Мадонна с умывальником. Около 1525. Дерево, масло. Дрезденская национальная галерея, Дрезден. Gal.-Nr. 103.

72. Джулио Романо. Обрезание Господне. Холст, масло (перевод с дерева). Лувр, Париж. Inv. 518.

73. Джованни да Удине. Роспись свода Лоджии Психеи. Фрагмент. Около 1517-1518. Фреска. Вилла Фарнезина, Рим.

74. Джованни да Удине. Меркурий оставил свои одежды. Фреска. Покои Климента VII в замке Святого Ангела, Рим.

75. Рафаэль. Святая Цецилия. 1514. Холст, масло (перевод с дерева). Национальная пинакотека, Болонья. Inv. 577.

76. Полидоро да Караваджо и Матурино да Фиренце. Роспись палаццо Массимо, 1523. Фреска. Рим.

77. Полидоро да Караваджо. Фриз. 1523. Фреска. Палаццо Барберини, Рим.

78. Маркантонио Раймонди. Суд Париса. (По утраченному рисунку Рафаэля). Около 1514-1518. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 19.74.1.

79. Рафаэль. Избиение младенцев. Около 1510-1515. Перо, коричневые чернила, сангина. Британский музей, Лондон. 1860,0414.446.

80. Маркантонио Раймонди. Избиение младенцев. По рисунку Рафаэля. Около 1512-1515. Офорт. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 22.67.21.

81. Джанфранческо Пенни, Джулио Романо. Крещение Константина. 1520-1524. Фреска. Зал Константина, Апостольский дворец, Ватикан.

82. Перино дель Вага. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии. 1522-1523. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, черный мел. Альбертина, Вена. Inv. 2933.

83. Джорджо Вазари. Мученичество десяти тысяч христиан при царе Сапоре в Персии (копия с Перино дель Вага). Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Университетский музей, Гарвард. Inv. 1932.265.

84. Даниеле да Вольтерра. Штудии левой руки св. Матфея. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1495.

85. Перино дель Вага и Даниеле да Вольтерра. Евангелисты. 1539-1540. Сан-Марчелло-аль-Корсо, Рим. Фрагмент.

86. Перино дель Вага. Эскиз декора капеллы Массимо церкви Сантисссима-Тринита-деи-Монти. 1537-1538. Черный мел, кисть коричневыми чернилами. Музей изобразительных искусств, Будапешт. Inv. 1838.

87. Перино дель Вага. Солон передает законы афинянам. Около 1541. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RL 05436.
88. Перино дель Вага, мастерская. Солон передает законы афинянам. Фреска. Станца делла Сеньятура, Ватикан.

89. Перино дель Вага. Морской монстр с головой быка. Около 1541-1545. Черный мел, перо, чернила. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. PL 0502.
90. Перино дель Вага, мастерская. Морской монстр и путти. Лепной декор. Потолок Зала Реджа, Ватиканский дворец, Ватикан.

91. Декорации Зала Реджа. Перино дель Вага и мастерская. 1542-1549. Лепной декор потолка. Даниеле да Вольтерра и мастерская. Около 1549-1555. Лепной декор стен. Перино дель Вага, Даниеле да Вольтерра, Франческо Сальвиати, Таддео Цуккано, Федерико Цуккаро, Джорджо Вазари, Якопо Дзукки, Ливио Агрести. Фрески. 1540-ые- 1570-е гг. Ватиканский дворец, Ватикан.

92. Перино дель Вага и мастерская. Декор Зала Паолина. 1545-47. Фреска. Замок Святого Ангела, Рим.

93. Перино дель Вага и мастерская. Амур и Психея. Декор Зала Паолина. 1545-47. Фреска. Замок Святого Ангела, Рим.

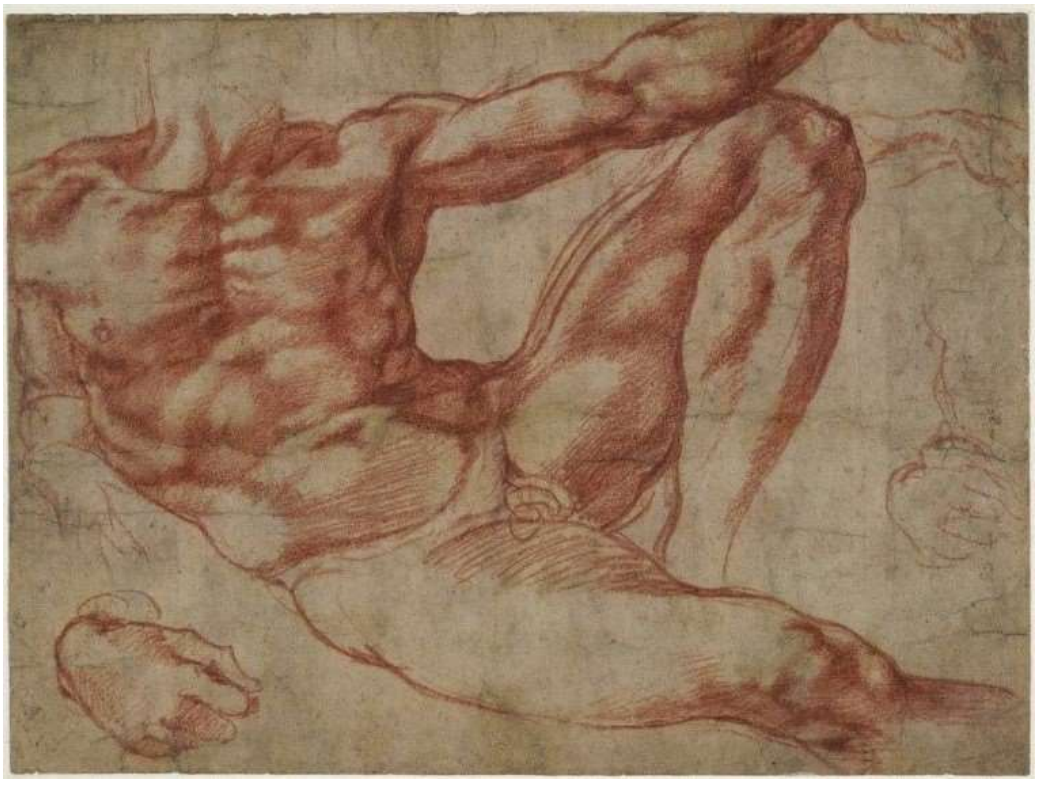
94. Микеланджело. Святой Петр. Копия с Мазаччо. Черный мел, коричневые чернила, сангина. Государственное графическое собрание, Мюнхен. Inv. 2191.

95. Микеланджело. Группа из двух фигур. Копия с Джотто. 1490-1492. Черный мел, коричневые чернила. Лувр, Париж. Inv. 706.

96. Микеланджело. Юноша; правая нога. Около 1504-1505. Перо, коричневые чернила, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1887,0502.117.

97. Микеланджело. Роспись потолка Сикстинской капеллы. 1508-1512. Фреска. Ватиканские музеи, Ватикан.

98. Микеланджело. Эскизы для фрески Сотворение Адама потолка Сикстинской капеллы. Около 1511. Сангина. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 027.



99. Микеланджело. Эскиз для фрески Сотворение Адама потолка Сикстинской капеллы. Около 1511. Сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1926,1009.1.

100. Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с младенцем. 1522-1524. Перо, чернила, черный мел, сангина. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0514.818.

101. Микеланджело и Антонио Мини. Эскизы. 1525-1528. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.63.

102. Микеланджело и Антонио Мини. Дракон и головы. Около 1524-1525. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.69.

103. Микеланджело и Антонио Мини. Эскизы голов. Сангина. 1525-1528. Микеланджело. Идеализированный женский профиль. Черный мел. 1525-1528. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.493.

104. Микеланджело и Антонио Мини. Сидящая женщина. Перо и чернила поверх черного мела и сангины. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0625.547.

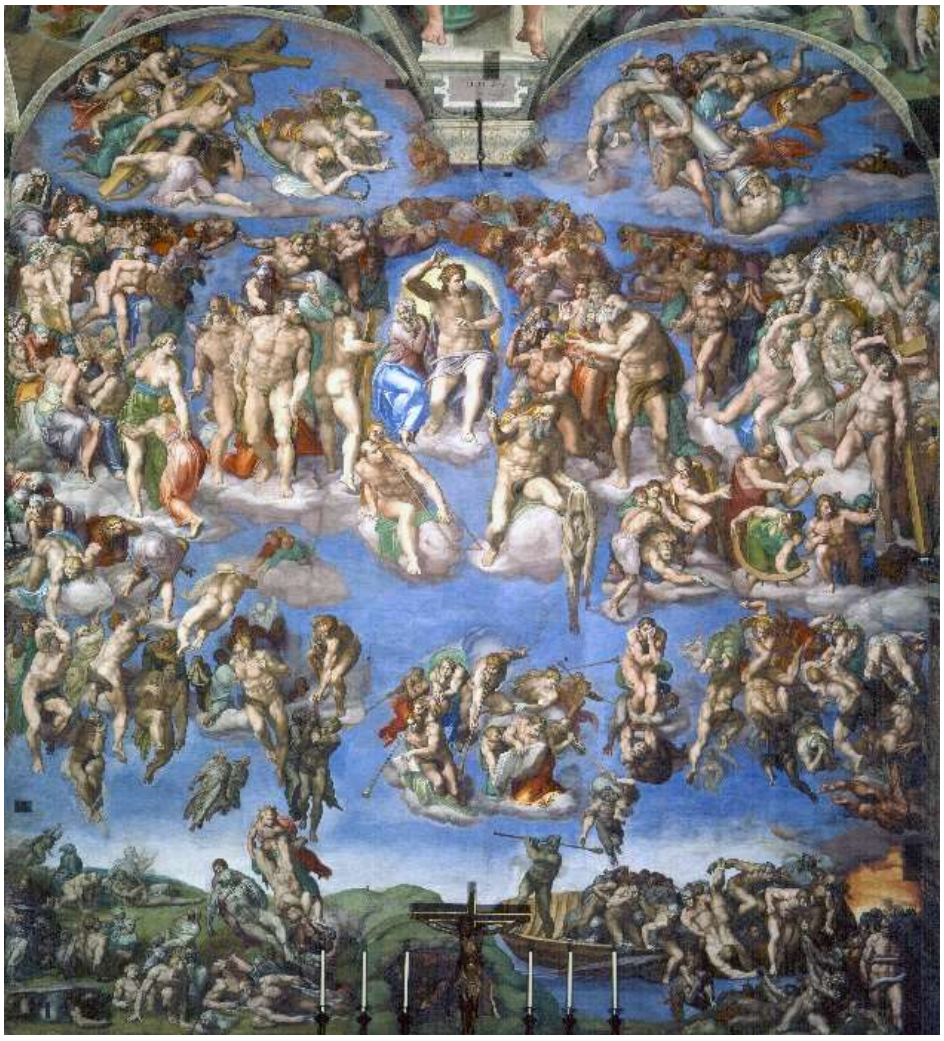
105. Микеланджело. Бичевание Христа. Эскиз. 1516. Сангина, черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.500.

106. Себастьяно дель Пьомбо. Бичевание Христа. 1516-1524. Настенная живопись маслом. Церковь Сан-Пьетро-ин-Монторио, Рим.

107. Якопо Понтормо. Венера и Амур. Около 1533. Дерево, масло. Галерея Академии, Флоренция. Inv. 1890, 1570.

108. Микеланджело. Распятие святого Петра. Около 1546-1550. Федерико Цуккаро. Крещение сотника Корнилия (слева). Около 1580-1585. Лоренцо Сабатини. Низвержение Симона-волхва (справа). 1573-1576. Фреска. Капелла Паолина, Ватиканские музеи, Ватикан.

109. Марчелло Венусти. Страшный суд. (копия с Микеланджело). 1549. Дерево, темпера. Каподимонте, Неаполь. Inv. Q 139.



110. Микеланджело. Страшный суд. 1537-1541. Фреска. Сикстинская капелла, Ватиканские музеи, Ватикан.

111. Микеланджело. Святое семейство. Около 1538-1540. Сангина. Коллекция Портланд, Аббатство Уэлбек, Англия.

112. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). 1563. Дерево, масло. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Inv. 271.

113. Марчелло Венусти (?). Святое Семейство (Мадонна Молчание). Около 1580-1590. Дерево, масло. Галерея Корсини, Рим. Inv. 592.

114. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). Последняя треть XVI века. Дерево, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Инв. 118.

115. Марчелло Венусти. Святое Семейство (Мадонна Молчание). Дерево, темпера. Музей Линденау, Альтенбург. Inv. 314.

116. Перино дель Вага. Классическая сцена. Перо, кисть коричневыми чернилами. Коллекции герцога Девонширского, Англия. Inv. no. 165.

117. Даниеле да Вольтерра. Сцена из жизни Фабиуса Максимуса. Около 1530-1543. Фреска. Палаццо Массимо, Рим.

118. Даниеле да Вольтерра, копия. Микеланджело и Себастьяно рассуждают об искусстве. Сатиры судят искусство Даниеле. Черный мел, кисть коричневыми чернилами. Библиотека Анджелика, Рим. MS 1564, с. 285-287.

119. Даниеле да Вольтерра. Воскрешение мертвого. Перо, кисть коричневыми чернилами. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21237.

120. Перино дель Вага. Воскресение Лазаря. 1538-1539. Фреска. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Inv. 362-1876.

121. Микеланджело. Благоразумный разбойник. (фреска Страшный Суд, фрагмент).

122. Даниеле да Вольтерра. Эскиз мужской фигуры к Воскрешению мертвого. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 1526.

123. Микеле Альберти. Крещение Христа. Грифельная доска, масло. Капелла Риччи, Сан-Пьетро-ин-Монторио, Рим.

124. Микеланджело. Обнаженный мужчина. 1504-1506. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 18.

125. Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1497.

126. Даниеле да Вольтерра. Коленопреклоненный мужчина в короне. Черный мел. Лувр, Париж. Inv. 1521.

127. Микеланджело и Даниеле да Вольтерра. Эней и мальчик. Итальянский карандаш. Институт Курто, Лондон. Inv. no. D.1978. PG.425.

128. Даниеле да Вольтерра. Три наброска с Энеем и мальчиком. 1555-1556. Черный мел. Британский музей, Лондон, Inv. 1976,0515.2.

129. Даниеле да Вольтерра. Раздевающийся мужчина и слуга. Черный мел. Музей Фабра, Монпелье, Inv. 870.1.82.

130. Даниеле да Вольтерра. Портрет Микеланджело. 1548 - 1553. Черный мел. Музей Тейлора, Харлем. Inv. A 021.

131. Даниеле да Вольтерра. Вознесение девы Марии. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553. Фрагменты и общий вид.

132. Даниеле да Вольтерра, Микеле Альберти. Избиение младенцев. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553.

133. Даниеле да Вольтерра. Мать с ребенком и участник «Избиения младенцев». Черный мел. Частная коллекция.

134. Джан Паоло Россетти. Снятие со креста. Дерево, масло. Сан Далмацио, Вольтерра.

135. Даниеле да Вольтерра. Эскиз торса. Черный мел. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1446 S.

136. Марко Пино. Рождество Богоматери. Перо, кисть коричневыми чернилами. Флоренция, галерея Уффици. Inv. No.1468E. Хранится как работа И. Скарселлино.

137. Гаспар Бессера. Рождество Богоматери. Фреска. Капелла делла Ровере. Церковь Сантиссима-Тринита-деи-Монти, Рим. 1548-1553.

138. Даниеле да Вольтерра и мастерская, Фриз в палаццо Фарнезе. 1547. Фреска, лепной декор. Палаццо Фарнезе, Рим.

139. Даниеле да Вольтерра и мастерская. Лепной декор фриза Зала Реджа. Около 1549-1555. Ватиканский дворец, Ватикан. Фрагмент.

140. Гаспар Бесерра. Титульный лист Historia de la composicion del cuerpo humano. 1556. Офорт. Рим.

141. Каспар Бесерра. Алтарь собора Асторги. 1558-1563. Грецкий орех, полихромная роспись. Испания.

142. Микеланджело. Лист с набросками борющихся мужчин. Черный мел. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.74

143. Даниеле да Вольтерра. Битва Давида и Голиафа. Дерево, масло. 1555-1556. Лувр, Париж. Inv. 1512.

144. Даниеле да Вольтерра. Двенадцать человек за разговором. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.11.

145. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция.

146. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1956,1013.18.

147. Даниеле да Вольтерра. Юноша, стоящий на одной ноге. Черный мел. Частная коллекция.

148. Микеланджело. Благовещение. Черный мел. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Inv. 142977.

149. Марчелло Венусти. Благовещение. 1550-1555. Дерево, масло. Галерея Корсини, Рим. Inv. 255.

150. Федерико Цуккаро. Таддео отвергаемый Франческо Иль Сант-Анджело. Около 1595. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти. Inv. 99.GA.6.5.

151. Вазари и мастерская. Росписи зала Ста дней. 1546. Фреска. Палаццо Канчеллерия, Рим.

152. Федерико Цуккаро. Автопортрет с братом Таддео. Фреска. Палаццо Цуккари, Рим.

153. Федерико Цуккаро, Федерико Бароччи, Леонардо Кунджи, Дуранте де Нери, Санти ди Тито, Джованни дель Карто и др. Росписи Казино Пия IV. 1561-1563. Фреска. Ватикан.

154. Джироламо Муциано, Чезаре Неббиа, Ливио Агрести, Федерико Цуккаро, и др. Росписи залов. 1563-1572. Фреска. Вилла д’ Эсте, Тиволи.

155. Федерико Цуккаро, Чезаре Неббиа, Маттео да Лечче, Марко Пино и др. Росписи стен. В 1569-76. Фреска. Оратория Гонфалоне, Рим.

156. Таддео Цуккаро. Деталь саркофага с изображением падения Фаэтона. Около 1555. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv. 1859,0806.78.

157. Энеа Вико. Тибр. 1540-1542. Перо, коричневые чернила. Библиотека и музей Моргана, Нью-Йорк. Inv. 218652.

158. Франческо Вилламена. Фрагмент колонны Траяна. Офорт. (F. Alfonso Ciacono Hispano. Historia vtriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti: ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta. Рим, 1576.)

159. Джироламо да Карпи. Зарисовки античных скульптур: сидящая Венера, Асклепий и сидящий юноша. 1549-53. Перо, кисть коричневыми чернилами. Британский музей, Лондон. Inv.1946,0713.307.

160. Джироламо да Карпи (?). Фигуры композиции Иосиф перед Фараоном (копия с Рафаэля, вверху), фигуры композиции Джулио Романо (внизу). Перо, коричневые чернила. Британский музей, Лондон. Inv.1950,0816.6.

161. Франческо Сальвиати. Обнаженный с вытянутой рукой и эскиз торса. Металлический штифт. Альбертина, Вена. Inv. 4865. SC. R 566.

162. Франческо Сальвиати. Ребекка и Елизар у колодца. Сангина. Флоренция, Галерея Уффици. Inv. 14610.F.

163. Россо Фиорентино, копия. Дерево, масло. Ребекка и Елизар у колодца. Пиза, Национальный музей Сан-Маттео. Inv. 4443.

164. Неизвестный художник XVI в. Летящий купидон (по Рафаэлю). Около 1585. Сангина, черный мел. Лувр, Париж. Inv. 4209.

165. Андреа Скьявоне. Купидон представляет Психею богам (по Рафаэлю). Около 1540–45. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, следы черного мела. Метрополитен-музей, Нью Йорк. Inv. 63.93.

166. Неизвестный художник XVI в. Пир богов (по Рафаэлю). Около 1565. Перо кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 4018.

167. Неизвестный художник. Воины и бык, везущий повозку с трофеями. (По Полидоро) Около 1540. Перо, кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 6187.

168. Неизвестный художник. Стоящая фигура с младенцем. (По Полидоро) Около 1565. Перо, кисть коричневыми чернилами. Лувр, Париж. Inv. 6199.

169. Микеланджело. Самсон и Далила. 1525-1530. Сангина. Музей Эшмола, Оксфорд. Inv. WA1846.65.

170. Неизвестный художник. Самсон и Далила. (Копия с Микеланджело). Черный мел. Британский музей, Лондон. Inv. 1946,0713.365.

171. Джованни Амброджо Фиджино. Карабкающаяся фигура. (Копия с Микеланджело). Конец 1570-х. Черный мел. Королевская коллекция, Виндзор. Inv. RI. 6912.

172. Таддео Цуккаро. Ангел велит Иосифу бежать в Египет. 1550. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила. Кунстхалле, Гамбург. Inv. 21515.

173. Джироламо Муциано. Отдых на пути в Египет. 1553-1554. Фреска. Церковь Санта-Катерина-делла-Рота, Рим.

174. Таддео Цуккаро. Бегство в Египет. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Лувр, Париж. Inv. 5091.

175. Таддео Цуккаро. Бегство в Египет. Перо, кисть коричневыми чернилами, черный мел, белила. Британский музей, Лондон. Inv. 1895,0915.655.

176. Джироламо Муциано. Поклонение волхвов. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 7650 S.

177. Джироламо Муциано. Рождество. Сангина. Художественный музей Сент-Луиса, Сент-Луис. Inv. 102:1973.

178. Чезаре Неббиа. Поклонение волхвов. 1578. Холст, масло. Санта-Мария-ин-Валичелла, Рим.

179. Джироламо Муциано. Рождество. 1582-1585. Холст, масло. Санта-Мария-деи-Монти, Рим.

180. Чезаре Неббиа. Мученичество святого Матфея. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Библиотека дельи Интронати, Сиена. Inv. S.III.1, 48.

181. Джироламо Муциано. Мученичество Святого Матфея. 1586-1589. Настенная живопись маслом. Капелла Маттеи, Санта-Мария-ин-Арачели, Рим.

182. Джироламо Муциано и мастерская. Росписи зала Географических карт. 1578-1580. Фреска. Ватиканские музеи, Ватикан.

183. Чезаре Неббиа, Джованни Гуэрра Феррау Фенцони, Пауль Бриль, Андреа Лилио, Джакомо Стелла, Джованни Баттиста дель Поццо, Париса Ногари и др. Росписи Сикстинской капеллы. 1587-1589. Фреска. Санта-Мария-Маджоре, Рим.

184. Чезаре Неббиа (?) Святой Петр и другой апостол. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами поверх черного мела. Гравюрный кабинет, Дрезден. Inv. C.89.

185. Джованни Баттиста Поццо. Вход святого Петра в Рим. 1587-1589. Фреска. Сикстинская капелла, Санта-Мария-Маджоре, Рим.

186. Джакомо Стелла. Иаков с сыновьями. 1587-1589. Фреска. Сикстинская капелла, Санта-Мария-Маджоре, Рим.

187. Чезаре Неббиа (?) Иаков с сыновьями. Около 1586. Перо, кисть коричневыми чернилами, белила, поверх черного мела. Музей изобразительных искусств, Лейпциг. Inv. 5036.

188. Феррау Фенцони. Моисей и медный змий. 1588. Фреска. Скала Санта, Рим.
189. Чезаре Неббиа (?) Моисей и медный змий. Около 1588. Перо, кисть коричневыми чернилами, поверх сангины и черного мела. Частная коллекция.

190. Матиас Бриль. Вид на Рим с Яникульского холма. 1581. Фреска. Башня ветров, Ватикан.

191. Пауль Бриль. Горный пейзаж со святым Иеронимом. 1592. Медь, масло. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага. Inv. 1204.

192. Джованни и Керубино Альберти, Пауль Бриль. Мученичество святого Климента. 1599. Фреска. Зала Клементина, Ватикан.

193. Федерико Бароччи. Благовещение. 1582-1584. Холст, масло (перевод с дерева). Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40376.

194. Федерико Бароччи и мастерская. Благовещение. 1596. Холст, масло. Церковь Санта-Мария-дельи-Анджели, Рим.

195. Федерико Бароччи. Мадонна-ди-Сан-Симоне. Около 1567. Холст, масло. Национальная галерея Марке, Урбино. Inv. 1990 D 84.

196. Федерико Бароччи и мастерская. Святой Франциск. Около 1605. Холст, масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Inv. 2003.281.

197. Федерико Бароччи. Стигматизация святого Франциска. Около 1594-1595. Холст, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 380.

198. Федерико Бароччи. Введение Марии во храм. 1583-1586. Холст, масло. Санта-Мария-ин-Валичелла, Рим.

199. Федерико Бароччи, Алессандро Витали. Святой Амвросий и Феодосий I. Холст, масло. 1603. Миланский собор, Милан.

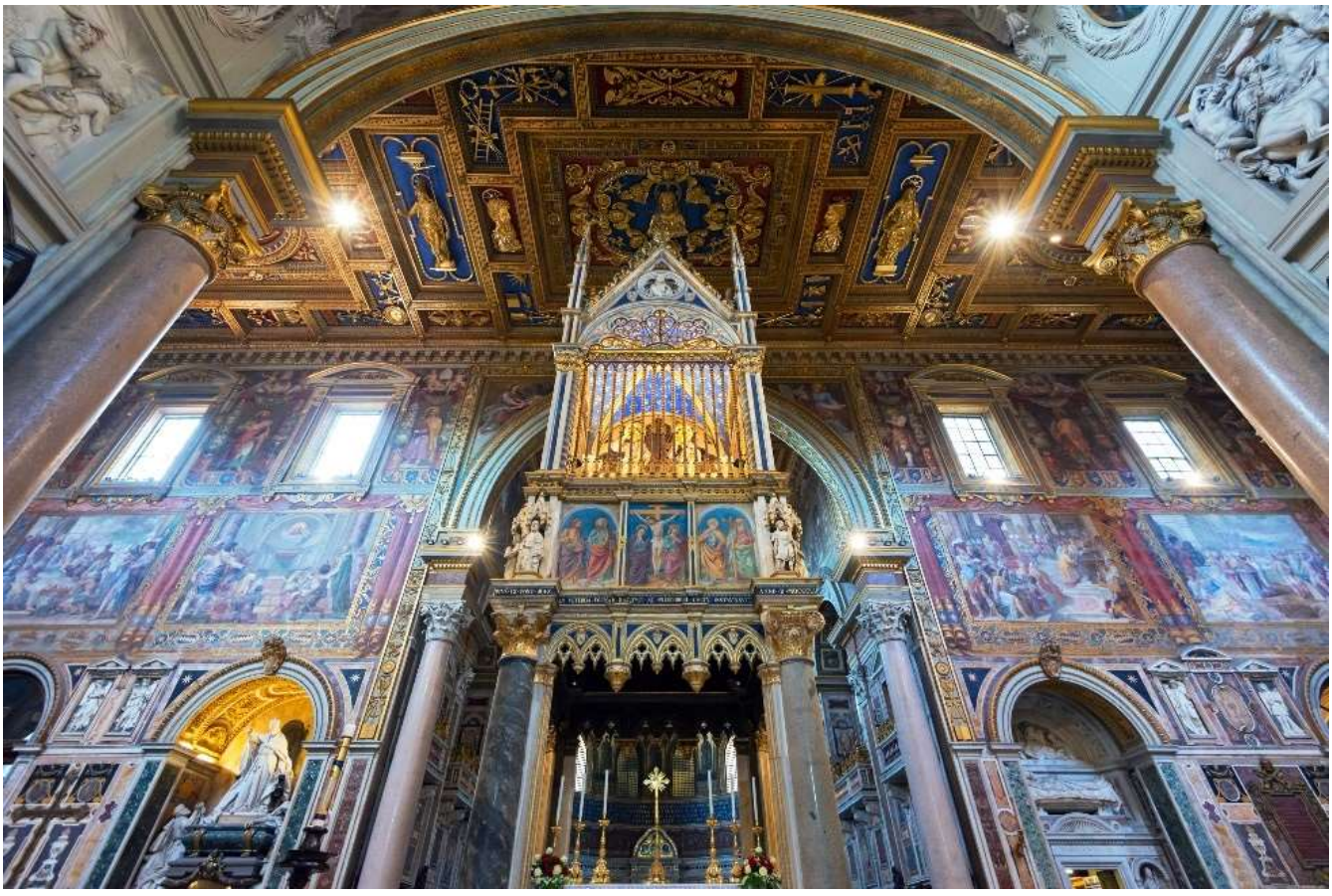
200. Николо Черчиньяни (Помаранчо), Джузеппе Чезари (Кавалер д’ Арпино) и др. Росписи зала Меридиана. 1580-1582. Фреска. Башня Ветров, Ватикан.

201. Кавалер д’Арпино. Аллегория труда. 1582. Фреска. Старый зал швейцарцев, Апостольский дворец, Ватикан.

202. Кавалер д’ Арпино. Геркулес и Антей. Черный мел, сангина. Лувр, Париж. Inv. 148.

203. Кавалер д’ Арпино. Нога. Перо, чернила. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 11226 F.

204. Кавалер д’ Арпино. Обнаженная фигура. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция. Inv. 1529 F.



205. Кавалер д’ Арпино и др. Росписи трансепта. 1600. Фреска. Латеранский собор, Рим.

206. Кавалер д’Арпино. Роспись свода. 1591-1593. Фреска. Караваджо. Живопись на стенах. 1599-1602. Холст, масло. Капелла Контарелли, Церковь Сан-Луиджи-деи-Франчези, Рим.

207. Кавалер д’Арпино. Пророк Даниил, читающий книгу. Сангина, штрихи черного мела. Около 1591-1593. Британский музей, Лондон. Inv. Pp4.40.

208. Караваджо. Корзина с фруктами. Юноша с корзиной фруктов. Около 1593. Холст, масло. Галерея Боргезе, Рим. Inv. 136.

209. Кавалер д’ Арпино и мастерская. Росписи капеллы Ольгиати. 1593-1595. Фреска. Санта-Прасседе, Рим.

210. Кавалер д’ Арпино. Сивилла Эритрейская. Черный мел, белила, сангина. Лувр, Париж. Inv. 2987.

211. Кавалер д’ Арпино, Джованни Пандольфи, Джованни Бальоне, Антонио Помаранчо, копия фрески церкви Сан-Лоренцо-ин-Дамазо, Рим. Сан Лоренцо среди бедняков и больных. Холст, масло. Фототека Дзери. 30057.

212. Гвидо Рени. Распятие святого Петра. 1604. Дерево, масло. Ватиканская пинакотека, Ватикан. Inv. 40387.

213. Джироламо Муциано. Сидящий старик в драпировке, опирающийся на правую руку и указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5115.

214. Джироламо Муциано. Полуобнаженный старик сидит, указывающий на что-то. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5112.

215. Джироламо Муциано. Сидящий мужчина в драпировке. 1584-1592. Сангина. Лувр, Париж. Inv. 5109.

216. Джироламо Муциано. Святой Иероним. 1584-1592. Сангина. Королевская коллекция, Лондон. RCIN 990440.

217. Чезаре Неббиа. Елеазар, штудия для фрески в Сикстинской капелле церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме. 1586. Сангина. Галерея Йельского университета, Нью Хейвен. Inv. 2003.23.1.

218. Федерико Цуккаро. Зима, домашняя сцена и автопортрет с женой и учениками. 1577. Фреска. Палаццо Цуккари, Флоренция.