

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА

На правах рукописи

Дунина Мария Владимировна

**МАСТЕР И МАСТЕРСКАЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РИМА
XVI СТОЛЕТИЯ**

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета
МГУ имени М.В. Ломоносова.

**Научные
руководители:**

Ефимова Елена Анатольевна,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры всеобщей истории искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

Тучков Иван Иванович,

доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой всеобщей истории искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»

**Официальные
оппоненты:**

Донин Александр Николаевич,
доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник кафедры философии и эстетики ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Девятайкина Нина Ивановна,
доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»

Назарова Ольга Алексеевна,
кандидат искусствоведения, доцент, доцент факультета гуманитарных наук Школы исторических наук ФГАОУ ВО «НИУ «Высшая школа экономики»

Защита диссертации состоится 20 декабря 2021 г. в 20 час. 00 мин. на заседании диссертационного совета МГУ.17.01 Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, МГУ, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, Шуваловский корпус, Исторический факультет, аудитория А-419.

E-mail: art-dissovet@hist.msu.ru

Диссертация находится на хранении в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова (Ломоносовский просп., д. 27). Со сведениями о регистрации участия в защите в удаленном интерактивном режиме и с диссертацией в электронном виде можно ознакомиться на сайте ИАС «ИСТИНА», перейдя по ссылке: <https://istina.msu.ru/dissertations/396312150>.

Автореферат разослан «___» _____ 2021 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Е.А. Ефимова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 была все еще типологически тесно связана с традиционной мастерской, идеей личного примера и авторитета мастера, определявшего число помощников, методы их обучения, необходимый уровень подготовки, выполняемые ими специфические задачи и степень своего личного участия в работе. Однако уже к началу столетия многие функции мастерской постепенной трансформировались. В Центральной Италии возник новый, более продуманный метод организации мастерской, которая могла отчасти существовать без непосредственного участия мастера, что позволяло ускорить темп работы и увеличить ее объем. Постепенно процесс долгой подготовки учеников, связанный с освоением почерка мастера, сменился использованием сил обученных ассистентов, способных творчески интерпретировать замыслы руководителя.

Мастерская Чинквеченто представляет собой многозначное понятие. На рубеже XV-XVI 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. Кроме того, мастерскую можно трактовать и как стилистическое понятие, включающее в себя весь круг художников, находившихся под влиянием главного мастера; и весьма узко – как только одного художника и его творческий метод, личную творческую «кухню».

Изменения в структуре мастерских так или иначе затронули большинство итальянских художественных центров. В этом отношении Рим XVI столетия обладал весьма яркой и показательной спецификой, связанной с крупнейшими заказами эпохи и творчеством величайших мастеров – в первую очередь Рафаэля и Микеланджело. Особенности художественной жизни папского города Чинквеченто создают проблемы с определением локальной художественной школы. Рим привлекал художников со всех концов Италии как богатый центр, управлявший всей католической Церковью, и как город с величайшим античным наследием. Культурная политика пап, стремившихся возродить имперское величие Рима, вызвала к жизни в первой четверти XVI в. множество масштабных проектов, требовавших сосредоточения больших художественных ресурсов. При этом достаточно небольшое число художников, работавших здесь, 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 имевших порой совершенно противоположные художественные вкусы и разных любимых мастеров, привела к непоследовательности в заказах. При этом масштабные монументальные проекты требовали от живописцев однородности стиля. Мастерам нужно было как-то приспособиться к стилю друг друга в рамках мастерских, или же заниматься индивидуальным развитием своего творчества. Новому подъему римского искусства могла соответствовать лишь сложно устроенная мастерская – новая структура, которая могла реализовать крупный заказ.

Таким образом, географические рамки исследования ограничиваются Римом. Римские мастерские XVI века демонстрируют один из важнейших примеров подхода к организации работы художника. Рассмотрев их, можно 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 мастерских, мы исследуем 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.

Нас интересуют только те особенности организации мастерских, которые возникли именно в специфических условиях Рима. Там, где римские художники оказывались в другой среде под воздействием других условий (как, например, Джулио Романо в Мантуе), возникала другая специфика организации, которая не входит в задачи исследования. То же относится к представителям других художественных школ, которые участвовали в художественной жизни Рима только эпизодически (например, флорентийским маньеристам Франческо Сальвиати и Джорджо Вазари). И наоборот, ситуации, когда мастера, сформировавшиеся в Риме, сохраняли и переносили в другие центры специфику римских мастерских (случай Федерико Бароччи) – входят в предмет нашего исследования.

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). 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.

Наконец, учитывается также вопрос видов изобразительного искусства. Принимая во внимание универсальность талантов ренессансных мастеров, мы концентрируем внимание на живописных мастерских. Организация скульптурной или архитектурной мастерской требовала других приемов и форм, соответствующих иному творческому процессу, и поэтому изучение этих мастерских не входит в наши задачи.

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.**

Историографический обзор научных трудов, связанных с художественными мастерскими Рима XVI века, был разделен на тематические блоки, связанные с одной стороны со сферами творчества, которые зависели от культурно-исторической, социальной, мировоззренческой ситуаций – то есть от внешних обстоятельств, а с другой – сферами, связанными с творческим импульсом мастера: его характером, собственной волей и художественным методом.

Научные работы по культурно-исторической ситуации XVI века позволяют уточнить периодизацию и прояснить политические и культурные факторы, влиявшие на существование мастерских. Историки искусства Нового времени в первую очередь отдали дань величайшим именам эпохи Ренессанса. Э. Мюнц признавал первенство за творчеством Рафаэля, у У. Патера оно отведено Микеланджело¹. У Ч. Стингера, события после 1527 г. вынесены только в послесловие². Акцент в изучении истории римского Ренессанса сместился на все

¹ Müntz E. Les Arts à la cour des papes aux XVe et XVIe siècle. Paris: E. Thorin, 1875-1898. 4 Vols.; Pater W. Studies in the History of the Renaissance. London: Macmillan, 1873.

² Stinger Ch. The Renaissance in Rome. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

столетие целиком в исследованиях, рассматривавших XVI век как время искусства перемен, вызванных политикой, социальным развитием и изменениями вкуса³.

В фокусе исследований по социальной истории искусства находятся существенные обновления в социальном положении художников Чинквеченто, вопросы заказа обучения, организации мастерских и семьи художников. Среди работ отечественных искусствоведов по данной проблематике особенно следует выделить труды В.П. Головина⁴, создавшего целостный образ ренессансной мастерской в ее развитии от Средних Веков к XV веку. Социальные перемены *bottega* на различных этапах ее существования наиболее отчетливо прослеживаются на примере Флоренции. Римскую художественную среду в этом отношении начали изучать несколько позднее, что можно объяснить тем, что Рим не является примером ровной экономической и социальной истории. Ж. Делюмо объединил данные о численности населения Рима и доходах, контрактах на строительные работы и росписи, менявшиеся в зависимости от исторических событий, религиозной политики папства и характера понтификов⁵. Работа А. Эша позволяет оценить влияние папства и курии на римскую экономическую жизнь XV века⁶. Н. Дако подняла проблему обучения, ассимиляции, творчества художников-иностранцев в Вечном городе⁷. К. Робертсон обобщила сведения о соперничестве художников, особенностях оплаты их труда и отношению в обществе Рима конца XVI века⁸.

³ Partridge L. *The Art of Renaissance Rome. 1400-1600*. London: Prentice Hall, 1996; Partridge L. *The Renaissance in Rome*. London: Laurence King, 2012; Hall M. *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999; Hall M. *Artistic Centers of the Italian Renaissance: Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005; From Raphael to Carracci: *The Art of Papal Rome*. D. Franklin ed. Ottawa: National Gallery of Canada, 2009; Marciari J. *Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City*. London: Laurence King, 2017.

⁴ Головин В.П. *Мир художника раннего итальянского Возрождения*. М.: Новое литературное обозрение, 2002; 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.

⁵ Delumeau J. *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*. Paris: De Boccard, 1957; Delumeau J. *La seconde gloire de Rome. XV-XVIe siècle*. Paris: Perin, 2013.

⁶ Esch A. *Economia, cultura materiale ed arte nella Roma del Rinascimento*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2007.

⁷ Dacos N. *Viaggio a Roma. I pittori europei nel '500*. Milano: Jaca Book, 2012.

⁸ Robertson C. *Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII*. New Haven, London: Yale University Press, 2015.

Научные работы, посвященные проблеме маньеризма, позволяют точнее определить хронологию существования римских мастерских. Заслужив В. Фридлиндера был перелом в отношении к маньеризму и установление флорентинского источника этого стиля на римской почве⁹. Его периодизация выделила антиманьеризм и разграничила барокко и маньеризм творчеством братьев Карраччи, Бароччи и Караваджо¹⁰. Еще более подробную периодизацию итальянского искусства XVI века, включающую в себя различные этапы существования римского маньеризма, создал С. Фридберг¹¹. 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 привели к развитию, расцвету и разнообразному существованию такого явления, как мастерская. Роль рисунка в практике различных студий отметил К.Х. Смит, первым оценивший повторения одних и тех же мотивов в искусстве маньеризма как положительную характеристику¹².

Мастерская художника оказалась в фокусе внимания историков искусства, фокусирующихся на исследовании мировоззрения эпохи Ренессанса¹³. Они рассматривают студию под углом развития в обществе в целом определенных научных знаний и гуманистических представлений. При этом, как и работы по социальной истории искусства, подобные труды не отражают всей полноты понятия «мастерская», игнорируя все, что связано с внутренней «кухней» и творческим миром мастера.

Многочисленные монографии об отдельных римских мастерских освещают

⁹ *Friedländer W.* Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520 // *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1925. № 46. S. 49–86.

¹⁰ *Friedländer W.* Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting. [1957] New York: Columbia University Press, 1990.

¹¹ *Freedberg S.J.* Painting in Italy. 1500-1600. Harmondsworth: Penguin Books, 1970. *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.

¹² *Smyth C.H.* Mannerism and Maniera. New York: J.J. Augustin, 1962.

¹³ *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. [1927-1928] М: Искусство, 1978. 2 Т.; *Chastel A.* The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460-1500. London: Thames & Hudson, 1966.

подход художников к работе с учениками и этапам создания произведений. Начало специализированного исследования мастерской Рафаэля было положено еще в конце XIX века Г. Доллмайром¹⁴. Заложённая им тенденция считать мастерскую Рафаэля неизменной структурой, рассчитанной на подражателей, сохранилась вплоть до второй половины XX века¹⁵. Противоположной точки зрения придерживался в своих статьях Дж. Шерман и Б. Тальваккиа¹⁶, писавшие об «эластичности организации»¹⁷ мастерской. Специализированные труды о роли манеры *all'antico* в творчестве отдельных помощников мастера¹⁸, о различных группах учеников в мастерской Рафаэля¹⁹, особенностях творчества отдельных *garzoni* в мастерской²⁰ позволяют составить более точное представление о творческом методе мастера и его последователей.

Проблемам устройства мастерской Микеланджело по объективным причинам посвящено меньшее количество исследований. Исследования доказали, что мастер не привлекал помощников ни к чему серьезнее перевода картонов на штукатурку²¹, его студия была представлена исключительно

¹⁴ Dollmayr H. Raffaels Werkstätte. // Jahrbuch der kunsthistorischen. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. 1895. № 16. S. 231–363.

¹⁵ Например, Гращенков В.Н. Рафаэль. М.: Искусство, 1971; Дажина В.Д. Римское окружение Рафаэля // Рафаэль и его время. М.: Наука, 1986. С. 224–237.

¹⁶ 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; 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.

¹⁷ Shearman J. Op. cit. 1984. P. 258.

¹⁸ Dacos N. Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

¹⁹ Oberhuber K. Raffaello // La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento. Milano: Jaca Book, 1998. P. 257–274.

²⁰ Joannides P. Giulio Romano in Raphael's Workshop // Te, N.S. 8.2000. P. 35–45; Henry T., Joannides P. Raphael and his Workshop between 1513 and 1525 // Late Raphael. London: Thames & Hudson, 2013. P. 17–86; Debendetti A. The Making of the Cartoons: Raphael and His Workshop // The Raphael Cartoons. London: VA Publishing, 2020. P. 26–45; 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.

²¹ Mancinelli F. Michelangelo at Work: The Painting of the Ceiling // The Sistine Chapel: Michelangelo Rediscovered. London: Muller, Blond & White, 1986. P. 218–259; Wallace W.E. Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel // Gazette des Beaux-Arts. 1987. № 110. P. 203–216; 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.

работами слабых подражателей²², а педагогика была неплодотворной²³. Подробно освещено в литературе творческое содружество Буонарроти с Себастьяно дель Пьомбо²⁴ и мастерской Даниеле да Вольтерра²⁵. Сами же принципы организации мастерской Даниеле, унаследованные им от Рафаэля через Перино дель Вага, не получили в исследованиях никакого осмысления.

Значительное внимание в литературе уделяется маньеристической практике повторного использования рисунков в мастерских отдельных римских художников второй половины XVI в. – Франческо Сальвиати, Таддео и Федерико Цуккаро, Джироламо Муциано²⁶. Особенного рассмотрения заслуживает роль повторного использования рисунков и картонов в мастерской Ф. Бароччи²⁷. Кроме того, отдельно выделяется проблема художника как руководителя временного объединения или мастерской (существовавшая в практике Муциано, Чезаре Неббиа, Кавалера д'Арпино²⁸. Практически ни одно

²² *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.

²³ *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.

²⁴ *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. *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.

²⁵ *Hirst M.* Perino del Vaga and his Circle // *The Burlington Magazine.* 1966. № 108. P. 398–405; *Fracchia C.* Gaspar Becerra: a Spaniard in the Workshop of Daniele da Volterra // *The Sculpture Journal.* 1999. № 3. P. 6–13; *Treves L.* Daniele da Volterra and Michelangelo: A Collaborative Relationship // *Apollo.* 2001. № 154. P. 36–45.

²⁶ *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; *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Art in Rome. Ca. 1550–1600. Ph D. New Haven: Yale University, 2000; *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; *Marciari J.* Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome // *Master Drawings.* 2002. Vol. 40. № 2. P. 113–134; Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. J. Brooks ed. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007; *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.

²⁷ *Ambrosini Massari A., Cellini M.* Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena. Milano: Federico Motta, 2005; *Verstegen I.* Barocci, Cartoons, and the Workshop: A Mechanical Means for Satisfying Demand // *Notizie da Palazzo Albani.* 2007. № 34/35. P. 101–123; *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.

²⁸ *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; *Bayer*

из вышеуказанных исследований не затрагивает сопоставлений между творческими методами мастеров и особенностями устройства их мастерских. Поэтому задачей нашей работы будет рассмотрение всей линии развития римской мастерской Чинквеченто.

Исследованию индивидуальных, присущих только конкретному мастеру черт, посвящены труды, написанные в духе знаточества. Подобные работы ставят вопросы о личном стиле мастера и проблемах атрибуции. Они видят мастерскую как круг художников, не обязательно работавших бок о бок, но влиявших друг на друга. Мастерская в таком случае приравнивается к кругу работ, стилистически близких творениям определенного мастера, что позволяет, например, установить наличие нескольких авторских почерков в рамках одного произведения, но проясняет причины таких явлений и организацию творческого процесса.

Развивающееся в последнее время технико-технологические исследования эскизов, рисунков, моделей, особенностей живописной техники стали ценным подспорьем для авторов, рассматривающих мастерскую в связи с творческим методом мастера. Эти исследования помогают выяснить этапы создания произведения и вклад различных участников. С помощью технологического анализа картин также прояснятся один из важных аспектов работы художника, связанный картонами и исправлениями рисунка, что продемонстрировали в своих фундаментальных трудах К. Бамбак и Д. Бомфорд²⁹. Перспективное направление изучения мастерских находится на стыке социальных исследований и анализа творческого метода конкретных художников. Исследования Б. Коула и М. О'Мелли демонстрируют особенности ценности и цены произведений

T.M. The Artist as Patron: an Examination of the Supervisory and Patronal Activities of Giuseppe Cesari, the Cavaliere D'Arpino // *Athanos*. 1990. № 89. P. 17–23; *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 ; *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.

²⁹ *Bambach C.C.* Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1999; *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings*. D. Bomford ed. London: National Gallery Publications, 2002.

искусства эпохи Ренессанса, характер художественного вкуса, славы и репутации³⁰.

К публикациям, представляющим обобщающий материал по организации ренессансных студий, относится работа Н. Пенни, в которой автор рассматривает различные способы взаимодействия учителей и учеников и акцентирует внимание на двух мастерах, ставших исключением: Леонардо и Микеланджело³¹. Л. Уолк-Саймон, изучая Рим 1520-1527 гг., проследила соратнические и сопернические отношения, а также разделение творческих ролей между бывшими соратниками по мастерской Рафаэля³². Сравнению принципов работы величайших мастеров эпохи – Верроккьо, Леонардо, Рафаэля и Микеланджело посвящена работа О.А. Назаровой³³. Обзорный характер имеет публикация Д. Сальваторе³⁴.

Таким образом, в научной литературе сложился достаточный круг работ по отдельным проблемам. Однако полноценных обобщающих трудов о римских мастерских Чинквеченто, как особом феномене, на сегодняшний день не существует, и данный пробел призвана восполнить настоящая работа.

Степень научной разработанности темы представляется недостаточной. 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

³⁰ Cole B. *The Renaissance Artist at Work: from Pisano To Titian*. New York: Harper & Row, 1983.

³⁰ *The Material Renaissance*. M. O'Malley, E. Welch eds. Manchester: Manchester University Press, 2007; O'Malley M. *Painting under Pressure: Fame, Reputation, and Demand in Renaissance Florence*. New Haven: Yale University Press, 2014.

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

³² 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.

³³ 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.

³⁴ 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.

видоизменявшемся явлении. Отдельные аспекты изучаемой нами проблемы исследовались самостоятельно, и теперь их требуется собрать вместе и сопоставить между собой. Кроме того, в существующей литературе основное внимание сконцентрировано на творчестве титанов эпохи Возрождения. Организаторская и педагогическая деятельность одних представителей римской художественной жизни изучена лучше, чем других. Как правило, отдельно рассматривается мастерская Рафаэля, принципы работы Микеланджело, отдельные мастерские конца XVI в. – Федерико Цуккаро, Джироламо Муциано, Федерико Бароччи, Кавалера д'Арпино, но не всегда осмыслиется влияние этих студий на другие мастерские Рима и зачастую не приводится их сопоставление. К тому же, концентрируясь на определенном художнике и его творческом методе, невозможно оценить характерные черты римской мастерской и динамику развития различных ее типов. Римским мастерским конца XVI века не уделялось достаточного внимания, и они не фигурировали как феномен, тогда как мы предлагаем рассматривать их именно так.

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.

В основные задачи исследования входит:

1. Показать преемственность традиций организации мастерской и новаторские методы отдельных мастеров римского Чинквеченто.

Проанализировать устройство мастерской Рафаэля как одной из наиболее совершенных систем работы ренессансной *bottega*, ставшей образцом для его многочисленных учеников. Исследовать педагогическую и организаторскую деятельность Микеланджело как свидетельство о принципиально ином, индивидуалистическом подходе к командной работе, также оказавшем влияние на *modus operandi* отдельных представителей римской живописной среды. Изучить римские мастерские второй половины XVI столетия, сочетающие в себе старые и новые тактики руководства, как новый тип студии.

2. Изучить проблему функционирования «школы» в мастерских Рима, рассмотреть педагогические приемы, находившихся в зависимости как от личных предпочтений художников, так и от теорий обучения искусству рисунка и живописи, созданных в XIV-XVI вв.

3. Изучить требования различных художников к подмастерьям, ученикам, ассистентам и соратникам. Установить распределение ролей между членами мастерской, соотнесенное с уровнем их подготовки и индивидуальными специализированными навыками. Прояснить, как создавались произведения, которым мастера давали свое имя, и что именно художники, творческие методы которых сформировались в рамках конкретной мастерской, перенимали у своего учителя в процессе взаимодействия.

Предметом данного исследования является 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 произведения искусства – живопись и монументальная декорация, а также связанные с обучением и подготовительными этапами работы рисунки, картоны, скульптурные модели. Оцифровка и открытия доступа к музейным собраниям в последние годы позволяют привлекать к исследованию новые материалы, ранее не привлекавшие внимание ученых. Не менее важны для нас **письменные источники**: во-первых,

документальные материалы (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.

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

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.

СТРУКТУРА И ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии и приложения (альбома иллюстраций). Во **Введении** сформулированы цель и

задачи исследования, определены его предмет и объект, обоснована актуальность и степень научной разработанности выбранной темы. Во вступительной части Введения приводится пояснение понятия ренессансная мастерская и дается характеристика римской художественной жизни XVI столетия. Историографическая часть посвящена обзору источниковой базы исследования и научной литературы, в которой затрагивались вопросы, связанные с темой диссертации. Рассмотрение научных трудов построено по тематическому принципу с учетом хронологии, разной проблематики и направлений исследований.

Первая глава (Теоретическое осмысление творческих методов в римских художественных мастерских XVI века) посвящена анализу воззрений на особенности творчества и обучения, которые нашли отражение в документах эпохи. Загруженные заказами римские мастера редко фиксировали свои принципы на письме; кроме того, их собственные взгляды зачастую были сформированы за пределами Рима; поэтому наши представления во многом основываются на текстах, созданных до XVI в. в других городах.

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. Представление о божественной природе художественных дарований толкало художников к тому, чтобы искать лучшие образцы для подражания, но вместе с тем освобождало от необходимости прибегать к сложным упражнениям в освоении ремесла. Отношение к копированию как практическому методу оказывалось двойственным: теоретики осуждали механическое повторение, но при этом сами непрерывно призывали к подражанию как древним, так и великим современникам. 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.

Также в первой главе рассматриваются рекомендации по работе с учениками в литературе эпохи Возрождения. Гуманистическая теория воспитания давала художникам ориентиры в том, каким должен быть идеальный учитель и ученик. Особое значение для нашей темы имеют представления Витторино да Фельтре, до 1446 г. руководившего мантуанской школой «Радостный дом»³⁵, в том, как распознавать и развивать таланты каждого из своих подопечных. Гуманистические идеи о необходимости развитии способностей каждого воспитанника и роли взаимодействия учителя и ученика распространились также и на сферу художественного творчества. Для ренессансных теорий искусства было характерно предубеждение против составления конкретных рекомендаций об обучении живописи, поскольку мастера предпочитали практику теории. При этом ход обучения в ренессансной мастерской был выверен веками (начиная с Ч. Ченнини, Л.Б. Альберти, Леонардо да Винчи³⁶) и обусловлен прагматическими интересами художественного производства. На рубеже XVI-XVII вв. в Риме в трудах Федерико Цуккарро были сформулированы принципы, обобщающие педагогические взгляды столетия – и во многом совпадавшие с теориями предшествующего времени³⁷.

Отдельное внимание в первой главе уделено теоретическим сведениям о копийных практиках (о способах и об объектах подражания) и натуральных штудиях в римских художественных мастерских XVI в. Среди анализируемых источников особенно выделяется цикл рисунков Федерико Цуккарро «Юность Таддео»³⁸, посвященный творческому пути его старшего брата в Риме (1593-1603 гг.) В распоряжении римских мастерских было весомое преимущество, получившее отражение в теоретических рекомендациях художникам. Оно

³⁵ 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.

³⁶ *Cennini C.* Il libro dell'arte della pittura. [1821] Firenze: F. Le Monnier, 1859. P. 2-3, 64 *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. [1435, 1485] Пер. А.Г. Габричевского. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935-1937. Т. II. С. 58; *Vinci L. Da.* Trattato della Pittura. [1651] Roma: Unione cooperativa editrice, 1890. P. 16.

³⁷ *Alberti R., Zuccaro F.* Origine e progresso dell' Accademia del Disegno. 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.

³⁸ Taddeo and Federico Zuccaro. 2007.

заклучалось 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.

Рост количества визуальных источников для обучения юношества, нуждавшихся в XVI веке в новом осмыслении, сопровождался параллельными изменениями целей и характера существования *bottega*. Для владельцев римских мастерских теоретические правила составляли структуру, которая делала возможным обучение подмастерьев и организацию художественного процесса.

Разделение в нашем исследовании римских мастерских Чинквеченто на несколько условных групп, вызвано стремлением систематизировать и сопоставить различные творческие стратегии. Во **второй главе (Мастерская Рафаэля и мастерские его последователей)** анализируется организаторская деятельность Рафаэля, который, создав идеальный образец работы большой творческой команды, заложил основы принципов устройства мастерских своих ассистентов.

Формирование мастерской Рафаэля в Риме пришлось на время усиливающегося противоречия 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 в. Пьетро Перуджино (с ним Рафаэль работал в качестве опытного ассистента). Работа в Ватикане с 1509 г. позволила Рафаэлю эффективно использовать принципы работы *grande impresa*, постепенно трансформируя ее в собственную мастерскую, а затем и стать «мета-патроном»³⁹ – советовать заказчикам, кого из художников привлекать к работе над проектами. Мастерская Рафаэля не была застывшей системой с однозначным планом работы, это был инструмент в руках мастера, подстраивающийся под развитие его искусства. Собственный творческий подход Рафаэля подразумевал постоянное обновление манеры, анализ технических и стилистических находок своего окружения. Все

³⁹ Henry T., Joannides P. Op. cit. P. 35.

нововведения осмыслялись и перерабатывались в собственный изобразительный язык.

Modus operandi Рафаэля заключался в том, что мастер создавал идею, замысел будущей работы на основе набросков своих учеников, и принимал меньшее участие в непосредственно написании работы, контролируя при этом все этапы творчества, и своим присутствием давая произведениям собственное осмысление и свое имя. Принципиальное отличие этой 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. Мастер использовал свой опыт архитектора собора Святого Петра и должность главного хранителя древностей. Таланты организатора и педагога позволили Рафаэлю развить навыки своих ассистентов так, чтобы каждый из них владел классическим языком в ключе собственной специализации. Отдельно использовались таланты художников, имевших навыки изображения фигур, пейзажей, натюрмортов и гротесков, различных фактур; дополнительно привлекались силы мастеров, умевших расписывать фасады и работать с лепниной, силы гравировальной мастерской. 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.

В последнем параграфе второй главы рассматривается вопрос о том, как метод работы Рафаэля нашел свое продолжение в работе художников, прошедших его «школу», и после смерти великого урбинца в 1520 г. Опираясь на графическое наследие мастера, Джулио Романо, Джанфранческо Пенни, Полидоро да Караваджо, Джованни да Удине, Перино дель Вага получали все главные заказы, практически ничего не оставив художникам, не связанным с мастерской. Воспроизводя систему организации студии, ученики 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: каждый из них лучше всего владел только определенным жанром, и, не обладая присущим Рафаэлю педагогическим талантом и отеческим отношением к молодым ассистентам, они не были способны предоставить своим подопечным требуемую творческую свободу. Многие из последователей Рафаэля начали искать пристанище в других городах Италии, и этот процесс только усилился после Сакко ди Рома 1527 г. Из последователей Рафаэля прежде всего Перино дель Вага стал для Рима связующим звеном между поколениями, стилями и методами работы мастерских. Как и Рафаэль, Перино превратил своих коллег в ассистентов, приглашал в мастерскую талантливых художников из других городов, развивая в них понимание классического стиля; и, поручая многочисленным помощникам работу с различными техниками и жанрами, собственноручно вносил правку в живопись, чтобы придать цельность произведению. Деятельность Перино в качестве главы мастерской в 1537-1547 гг. позволила ему оказать влияние на молодое поколение римских живописцев, в частности, на Пеллегрини Тибальди и Даниеле да Вольтерра.

Импульс творческого метода Рафаэля распространился, некоторым образом, на все Чинквеченто. Гармоничная схема работы, основанная на полном доверии к помощникам и их творческим силам, на воспитании учеников, на радости сотворчества, оказала существенное влияние на последующие римские мастерские.

Третья глава (Организация работы Микеланджело как образец для живописных мастерских Рима середины XVI века) посвящена принципам работы Микеланджело, для которого определяющим стало представление о творческой свободе автора. Его взаимодействие с техническими помощниками и соратниками позволяет говорить о принципиально отличном от Рафаэля методе работы.

Отдельный параграф в третьей главе посвящен рассмотрению предпосылок формирования творческого метода Микеланджело. Заняв привилегированную позицию при крупнейших заказчиках своего времени, Микеланджело при этом всегда оставался скульптором, и предпочитал, как скульптор, работать в одиночку. Его индивидуализму способствовали и замкнутый характер, и опыт работы в мастерской Гирландайо, в которой Микеланджело не получил навыка совместной деятельности, и осознанное противопоставление себя Рафаэлю и его методам работы, и акцентирование внимания на концепции божественного дара как основы творчества. Кроме того, собственный изобретательный и соревновательный подход к копированию Микеланджело неизбежно перенес и на работу с другими художниками.

Анализ работы Микеланджело с помощниками и учениками позволяет говорить о том, что у него не было мастерской в принятом смысле этого слова. Художник создал не так много памятников монументальной живописи: роспись потолка (1508-1512 гг.) и алтарной стены (1537 – 1541 гг.) Сикстинской капеллы, а также роспись капеллы Паолина (1545-1550 гг.) Хотя изначально, мастер хотел привлекать других художников к созданию живописи⁴⁰, позднее он пользовался только технической помощью тех, кто возводил ему леса или переводил картоны на штукатурку. Только сам мастер от начала и до конца занимался созданием концепции произведений. Что касается учеников Микеланджело, ни один из них, даже будь им это позволено, не смог бы ассистировать учителю в рисунках. Педагогический метод Микеланджело заключался в приучении своих подопечных – таких, как Пьетро Урбано да Пистойя, Асканио Кондиви и Антонио Мини – к свободному копированию собственных рисунков. Однако все они так или иначе не были способны к обучению, в силу лени или отсутствия способностей, и никак не участвовали в выполнении заказов. Объяснением их непродуктивного взаимодействия с учениками является и нежелание

⁴⁰ *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. [1560, 1568] Пер. А.Г. Габричевского и А.И. Венедиктова. М.: Альфа-книга, 2017. С. 705.

Микеланджело передавать секреты своего мастерства, и тот факт, что он считал их скорее друзьями, и его приверженность концепции «суждения глаза»⁴¹.

Последний подраздел главы посвящен подробному рассмотрению соратнических отношений Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо, Марчелло Венусти и Даниеле да Вольтерра. Его соратниками становились подготовленные художники, способные самостоятельно воплотить его замысел. Несмотря на то, что эти альянсы нельзя назвать мастерской в принятом смысле слова, это было взаимодействие, при котором мастер создавал замысел, а его талантливые ассистенты воплощали все в живописи, попутно меняя рисунок согласно собственному желанию. Подарив другим свои замыслы, Микеланджело переставал работать над проектами. Никто из мастеров не знал, как бы воплотил свои замыслы сам Микеланджело, а воспринять школу в отсутствие ученичества, не участвуя в процессе создания фресок и картин, было практически невозможно. Себастьяно, в середине 1510-х получавший эскизы для фресковых циклов, унаследовал также и подход к работе с учениками и осознанно никогда не занимался педагогикой. Современники видели в этом союзе подчиненное положение Себастьяно. Другой характер имело взаимодействие Марчелло и Даниеле: художниками, работавшие в мастерской Перино дель Вага уже имевшими некое положение в Риме к концу 1540-х гг., когда они начали работать с Буонарроти. Марчелло был деятельным пропагандистом *concetti* Микеланджело в своих алтарных композициях и удовлетворял спрос заказчиков на его живописные работы. Даниеле был не просто участником, но и наследником мастерской Перино по завещанию. Мастерская не афишировала, что пользуется рисунками Микеланджело, а сам мастер не следил за тем, как именно они используются. При этом Даниеле и его помощники видоизменяли эти эскизы и собственные рисунки, ученики самостоятельно создавали замыслы и живопись и распределяли между различными творческие задачи, что является отсылкой к методам работы Рафаэля.

⁴¹ Гращенков В.Н. «Суждение глаза» в теории и практике искусства итальянского Возрождения // Советское искусствознание. Вып. 24. 1988. С. 97-125; *Vambach C.C.* Op cit. 1999. P. 127.

Индивидуализм Микеланджело 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.

Последний изученный нами тип римской мастерской, которому посвящена **четвертая глава (Особенности организации живописных мастерских Рима второй половины XVI столетия)**, связаны с периодом, когда студии были вынуждены уступить часть своих функций сборным коллективам крупных мастеров и Академии Святого Луки.

Уже в 1540-е-1570-е гг. концепция мастера как главы крупной мастерской, определяющего все, что связано с ее жизнью и трудом, теперь все сильнее пересекалась с идеей о взаимодействии равноценных художников. Не последнюю роль в этом процессе сыграл тот факт, что мастерским все труднее становилось конкурировать за более редкие теперь заказы. Кроме того, учителя, находившиеся в Риме, часто отказывались передавать секреты мастерства, поэтому такие художники, как Таддео Цуккаро, Федерико Бароччи и Джироламо Муциано были предоставлены сами себе, должны были заниматься самообразованием, копируя композиции и манеру великих мастеров прошлого. Сокращение количества заказов во второй половине XVI в. привело к росту конкуренции между художниками и к популярности временных объединений по сравнению с постоянными мастерскими. Впоследствии появлялись большие временные команды во главе с одним-двумя мастерами, такими, как у Муциано, Цуккаро, Чезаре Неббиа, Вазари, Франческо Сальвиати. Каждый раз подбирались команда молодых ассистентов: мастеров фрески и лепнины, исполнителей гроттесков, специалистов по изображению пейзажей. В первом параграфе анализируются причины того, что мастера смирялись с неизбежным в такой ситуации хаосом и невозможностью контролировать манеру каждого из помощников.

Отдельно проанализирована роль копийных практик в развитии римских художественных мастерских второй половины XVI в. Главной для римских

мастерских была длительная работа с подготовительными эскизами. Благодаря работ старших современников (и теперь зачастую опосредованного изучения антиков) мастера восполняли пробелы в своем образовании, приступали к самостоятельной работе, и в дальнейшем могли открыть свои мастерские. Кроме того, благодаря изучению одних и тех же образцов художники так или иначе определяли для себя общую именно римскую манеру. На примере взаимодействия Джироламо Муциано с Таддео Цуккаро разбирается мышление «диалога рисунков», в котором художники выступали как равные, учитель мог пользоваться наработками и замыслами учеников, а не наоборот, что предвосхищало будущую концепцию творчества в Академии.

Временные объединения художников Рима конца XVI в., выполнявшие крупные заказы Григория XIII и Сикста V, зачастую представляли из себя мастерские отдельных римских художников, собранные в *imprese*. При этом участники одной мастерской могли помогать друг-другу с заказами: и передавать их, и обмениваться идеями, даже если это были учитель и ученик, как в случае с Муциано и Неббиа. Усилилась роль мастера как распорядителя работ. Если в мастерской Рафаэля заказ оставался за его командой и под его контролем, а у Микеланджело эскизы создавались им самим, то теперь, зачастую, мастера передавали ученикам исполнение всего заказа целиком. Художник, руководивший временным объединением, мог быть и исключительно администратором, и отвечать за создание *modelli*, но в любом случае не мог контролировать качество работы так, как это делал глава мастерской. При этом специалисты на отдельных жанрах, такие, как мастер-пейзажист Пауль Бриль, наравне с другими художниками участвовали во временных союзах.

Две крупные живописные мастерские Рима конца XVI в., принадлежавшие Федерико Бароччи и Кавалеру д'Арпино, рассмотрены отдельно. 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. Бароччи стоит особняком среди мастеров этого времени не только потому, что больше всех работал с натуры, но и потому, что членам его мастерской было поручено повторно использовать его картоны и кальки, что отсылает к архаичной практике Кватроченто. При этом создание реплик и пастишей в мастерской Бароччи, в целом, предваряло концепцию устройства мастерской XVII в., поскольку проработанный учениками замысел мастер потом собственноручно доводил до ума. Кавалер д'Арпино, напротив, не был сторонником работы с натуры и последовательно заимствовал рисунок и живописную технику у других. Своим ученикам мастер передавал часть своих заказов, как будто это было временное объединение, и не участвовал в их исполнении. Кроме того, вероятно, что он не ценил способности своих подопечных к отдельным жанрам живописи, например, не использовал талант Караваджо в изображении натюрмортов⁴².

Изучение организации Академии святого Луки выходит за рамки нашего исследования, но все же в последнем параграфе четверной главы кратко освещаются общие принципы, система организации, педагогические приемы и роль теории в Академии во время ее создания в 1577 г. при Джироламо Муциано и в 1593-1594 гг., когда ее главой стал Федерико Цуккаро. Принципиальные отличия Академии от мастерской, связанные с дидактическими целями, с официальным статусом, более пристальным вниманием к натурным штудиям и отсутствием необходимости для студентов воспроизводить манеру учителя, чтобы заменять его в работе, сочетаются с рядом принципов, унаследованных от мастерских: изучения произведений античности и лучших работ мастеров-современников, копирования работ мастера, распределения по специализациям, покровительства в судьбе учеников. Но образование, дававшееся в Академии, было противоположно подготовке художников в мастерской, где ученик перенимал опыт и усваивал манеру мастера. Традиция римских мастерских Чинквеченто пришла к определенному концу.

⁴² *Paliaga F. Op. cit.*

Художники, мастерские которых рассмотрены в последней главе, делегировали подопечным исполнению 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. 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 совместной работе.

Выводы и обоснование выносимых на защиту положений сделаны в **Заключении**. На основании рассмотренных данных можно уверенно говорить о том, что в XVI веке сложился тип мастерской, который можно определить как римский и который обладал рядом заметных, ярких, выразительных особенностей. Необходимость участвовать в выполнении масштабных заказов обусловила появление мастерских нового типа, призванных объединять усилия больших групп художников под руководством опытного мастера. Когда, с течением XVI столетия, политическое влияние и размах деятельности римских понтификов стали уменьшаться, в Риме сохранились сами принципы совместного труда живописцев: расширение компетенций ассистентов мастера, делегирование заказов помощникам, появление специализаций. Все вышеперечисленные принципы соответствовали идеалам гуманистической теории воспитания. При этом успешное творчество в Риме Чинквеченто было осмыслено как проявление божественной благодати, что обуславливало принципы достижения мастерства через активное, творческое изучение прославленных античных и ренессансных образцов искусства. Успех римской мастерской напрямую зависел от *disegno*, ставшего ключом и к созданию живописи, и к учебному процессу, и к объединению стилей художников, приехавших из разных художественных центров.

Существенные различия между студиями этого периода во многом обусловлены характерами их владельцев. Мастерские Рафаэля и его преемников

характеризовалась использованием талантов учеников на всех стадиях создания произведений. Влияние его подхода распространилось также графические диалоги и специализацию в студиях и временных объединениях середины и конца Чинквеченто. Индивидуалистический подход к командной работе, свойственный Микеланджело, оказал влияние на его соратников и послужил примером для учителей и учеников середины XVI в.: первые не делились секретами мастерства, а вторые занимались самообразованием. Для второй половины столетия была характерна большая вариативность в подходах к творчеству. Художники делегировали подопечным исполнение живописи по своим эскизам или даже без них, но порой и сами пользовались рисунками учеников. Для участия в борьбе за заказы порой воскрешались самые архаичные методы работы с подмастерьями. Изучая рубеж XVI-XVII вв., можно ясно увидеть постепенный переход к новым формам работы мастера с учениками, что может стать основой для дальнейших перспективных исследований.

Научная новизна 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.

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.

Апробация работы. 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).

Публикации по теме диссертации в изданиях, индексируемых в базах данных Web of Science, Scopus, RSCI и изданиях из перечня, утвержденного

Ученым советом МГУ имени М.В. Ломоносова:

1) *Дунина М.В.* Римские живописные мастерские эпохи Ренессанса и гуманистическое воспитание // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2020. № 6. С. 181–191. Импакт-фактор РИНЦ: 0,226.

2) *Дунина М.В.* Теория обучения в римских художественных мастерских XVI века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2. С. 76–85. Импакт-фактор РИНЦ: 0,033.

3) *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. Импакт-фактор РИНЦ: 0,159.

4) *Дунина М.В.* Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6 (150). С. 105–109. Импакт-фактор РИНЦ: 0,185.

5) *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. Импакт-фактор РИНЦ: 0,238.

6) *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. Импакт-фактор РИНЦ: 0,159.

Иные публикации по теме исследования:

7) *Дунина М.В.* Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2021. № 6. С. 115–126. Импакт-фактор РИНЦ: 0,197.

8) *Дунина М.В.* Подражание древним и самоценность новизны в работе римских художественных мастерских XVI века // ACADEMIA. 2020. № 4. С. 479–487.