

Содержание

Предисловие	7
Глава 1. Как работать с учениками?	
Ренессансная теория творчества	19
Откуда берется замысел	21
Подражание и изобретательность	29
Гуманистическое воспитание учеников	34
«Делать, а не рассуждать».	37
Последовательность обучения	41
О пользе копирования работ «хороших мастеров»	47
Копийные техники	51
Что живописцу копировать в Риме	57
Изучение пропорций	66
Скульптурные модели и зарисовка антиков	68
Анатомические исследования	76
Натурные студии	77
Глава 2. Bottega Рафаэля и мастерские его соратников	81
Формирование римской мастерской	81
Придворный, руководитель, учитель	85
Опыт предшественников	94
Modus operandi	99
Шпалеры и фрески: подготовка и исполнение	105
Станковая живопись	116
Специализация художников	119

Мастерская после смерти мастера	126
Разграбление Рима: мастерские в других центрах . . .	132
Мастерская Перино дель Вага	136
Глава 3. Методы работы Микеланджело	144
Особенности темперамента	144
Ученический опыт Микеланджело	146
Потолок Сикстинской капеллы	153
Микеланджело-воспитатель	162
Себастьяно дель Пьомбо	171
«Микеланджески»	182
Мастерская Даниеле да Вольтерра	187
Судьба рисунков и методов Микеланджело	202
Глава 4. Объединения художников в Риме второй половины XVI века	210
1540–1575 годы	211
Учеба без учителей	211
Время кратких союзов	218
Копийные практики	224
1575–1600 годы	237
Джиrolамо Муциано и Чезаре Неббиа	237
Федерико Цуккаро и художники позднего маньеризма	244
Возвращение пейзажной специализации	247
Мастерская Федерико Бароччи	250
Мастерская Кавалера д'Арпино	256
Академия святого Луки	267
Эпилог	280
Список литературы	284
Указатель имен	309

Предисловие

*Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио.
Рисуй и не теряй времени¹.*

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 эпохи Ренессанса объединяла в себе целый ряд функций, зачастую 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. Мастерские

¹ Надпись Микеланджело Буонарроти около рисунка его ученика Антонио Мини. См. ил. 2 (с. 50).

XVI века были все еще типологически тесно связаны с цеховыми структурами предшествующих столетий и идеей личного примера и авторитета владельца. 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 студии, позволяющий ускорить темп работы и увеличить ее объем. Главенствующей в этом смысле для практики живописной мастерской нового типа оказалась идея освобождения владельца 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, первоначально вызванный особенностями спроса, был в дальнейшем канонизирован в академической практике.

Само понятие «мастерская» можно трактовать по-разному. Начнем с того, что на рубеже веков в Италии существовали два различных вида объединений художников: *bottega* — мастерская традиционной формы — во главе с мастером, руководящим учениками и подмастерьями, и *impresa grande* — артель, группа талантливых мастеров, собиравшихся вместе для выполнения конкретных творческих задач. В Чинквеченто для создания больших фресковых циклов рациональнее стало использовать именно последние, то есть коллективную работу нескольких крупных мастеров, выступавших в качестве соратников — *compagni* — и зачастую даже не симпатизировавших друг другу. Каждый из участников в этом

случае мог вносить собственный вклад и в создание замысла произведения, и в его доработку. При этом любой мастер мог в течение творческого пути как пользоваться помощью подмастерьев, так и участвовать в работах, предполагающих наличие соратников.

Но термин «мастерская» может быть стилистическим понятием, включающим в себя весь круг художников, находившихся под влиянием главного мастера, но не являвшихся его учениками, а иногда даже не знакомых с ним. Это определение только на первый взгляд является сугубо искусствоведческим термином, не свойственным XVI веку. Например, уже во времена Рафаэля численность учеников в его мастерской существенно преувеличивалась в свидетельствах 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». Кроме того, часто под этим словом понимают физическое пространство, где находилась студия.

Все указанные изменения в структуре студий так или иначе затронули большинство итальянских художественных центров Чинквеченто. Темой этой книги стали мастерские Рима, поскольку в этом столетии папский город обладал весьма яркой и показательной художественной историей: именно здесь осуществлялись крупнейшие заказы и именно сюда съезжались величайшие мастера эпохи.

После окончания Великой схизмы (1378–1418) 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 искусстве¹. Христианская церковь унаследовала от Древнего Рима вселенское представление о городе, избранном для всемирного владычества². 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 году и Сфорца в Милане в 1499 году, что заставило многих художников переселиться в Рим — среди них Леонардо, Браманте, Микеланджело, Рафаэль, семья Сангалло. Великие мастера, работая в городе, неизбежно развивали свое искусство в классическом духе, основанном на изучении антиков и соответствующем гению места. Творчество этих мастеров в первые двадцать лет XVI века при Юлии II делла Ровере (1503–1513) и Льве X Медичи (1513–1521) задали традицию, к которой неизбежно обращались все последующие художники.

В период между переездом Рафаэля Санти из Флоренции в Рим в 1508 году и катастрофой разграбления Рима (Сакко ди Рома) 1527 года 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

¹ *Temple N. Renovatio Urbis: Architecture, Urbanism, and Ceremony in the Rome of Julius II. The Classical Tradition in Architecture. London: Routledge, 2011.*

² *Грегоровиус Ф. История города Рима в Средние века (от V до XVI столетия). М.: Альфа-книга, 2008. С. 13.*

постройках, включая начало перестройки собора Святого Петра. Ни один город Италии в это время не видел таких перемен. Рим стал столицей цивилизации, важнейшим гуманистическим центром и серьезнейшим оплотом теологии. И обосновавшиеся в Риме художники, развивая творческие способности своих учеников, начали вменять им в обязанность изучение античных и ренессансных памятников великого города.

Хотя помимо папства и курии заказчиками живописи выступали также банкиры, христианские ордена и посольства, именно культурная и художественная политика римских пап XVI века имела огромное значение для развития искусств и изменения подхода к организации мастерских. Вместе с тем это было время коррупции и невероятного цинизма священнослужителей. К концу понтификата Льва X финансы Ватикана оказались исчерпаны. Кроме того, город был на пороге церковного раскола христианского мира Реформацией. Начиная с правления Адриана VI (1522–1523) 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. Новый виток развития искусств не наступил и при Клименте VII Медичи (1523–1534). И даже мир с германским императором, заключенный в том же 1530 году, не способствовал устранению кризиса.

После Сакко ди Рома папство начало терять свои позиции и больше не могло претендовать на то, чтобы считаться возрожденной Римской империей. К середине 1530-х годов Англия, Скандинавия и Германия перестали быть католическими.

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 с помощью постановлений Тридентского собора (1545–1563), восстановил безопасность папского двора, умело управлял финансами. Он собирал гуманистов, занимавшихся поисками способов противостоять лютеранству, но эти способы были далеки от радостного и свободного духа Ренессанса. Мысли о греховности и необходимости искупления выразились в торжествующей идее *Dies irae* и в появлении ордена иезуитов. Однако миссии в Азию, Африку, Латинскую Америку вновь придали Риму мировое значение и отчасти компенсировали потерю протестантской Европы. Воскресли и идея «обновления Рима», и новое строительство.

При быстро сменявшихся последователях Павла III на долю живописцев выпадали еще немногие заказы, и город этого времени жил воспоминаниями о великом искусстве начала века. Более длительными и плодотворными стали годы понтификатов просвещенных и энергичных пап Григория XIII Бонкомпаньи (1572–1585) и Сикста V Перетти ди Монтальто (1585–1590). При них 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. После 1560 года было построено и перестроено пятьдесят церквей, три акведука, разбивались новые сады и проектировались фонтаны¹. При последнем папе столетия, Клименте VIII Альдобрандини (1592–1605), наконец был достроен купол собора Святого Петра. В конце века значительное число заказов приходилось уже не на папский двор, а на знатных горожан. При Клименте VIII

¹ Delumeau J. Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Paris: De Boccard, 1957. Vol. I. P. 223–339.

Рим стал торжествующей католической столицей, изобразительным языком которой сделалось 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, и исследование их может стать темой для другой книги.

Говоря о римской артистической среде Чинквеченто, нельзя не отметить также проблему смены эпох в искусстве в конце столетия, и здесь мы сталкиваемся с разграничением понятий маньеризма и барокко. Так, творчество таких мастеров и мастерских, как студии Федерико Бароччи и Кавалера д'Арпино, касаются во многом XVII века, однако имеют прямое отношение к мастерским Чинквеченто и финальным стадиям маньеризма.

Подчеркнем: столетие выбрано нами не как условный хронологический этап, но как период расцвета искусства ренессансного Рима с 1508 (года начала работ Микеланджело над Сикстинской капеллой и года приезда Рафаэля в Рим) по 1605 год (конец понтификата последнего папы, при котором работали ренессансные художники). Отдавая себе отчет в том, что XVI век является временем работы очень разных художественных центров, не похожих друг на друга мастеров и мастерских, мы собираемся исследовать только одну римскую 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 главных чертах.

При этом на страницах этой книги не раз встретятся имена художников, работавших не только и не

столько в Риме. Специфика римской художественной жизни XVI века 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. Рим привлекал художников со всех концов Италии как богатый центр, управлявший всей католической церковью, и как город с огромным античным наследием, в котором было возможно работать с величайшими современниками и добиться славы. Немногие художники, работавшие 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 также обладавших порой совершенно противоположными художественными вкусами и предпочитавших каждый своих любимых мастеров, чаще всего соотечественников, приводила к непоследовательности в заказах (то есть работа, начатая одним, могла быть передана другому или другим продолжена): лишь Рафаэль и Микеланджело были востребованы всегда. Поэтому в период Кватроченто в Риме практически не сложилось собственной живописной традиции. Космополитичная природа римской культуры подразумевала появление художников, работавших в разных стилях, что превращало Рим в кипящий котел творческих идей.

При этом масштабные монументальные проекты требовали от живописцев как раз однородности стиля. Им нужно было как-то приспособиться друг к другу в рамках мастерских или же заниматься индивидуальным развитием своего творчества. Из-за погони за лучшими условиями работы мастерам приходилось подчас вступать в необычные альянсы.

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 наблюдать развитие этих принципов в течение 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 приводило к плодотворному обмену идеями. В этой полифонии возник новый художественный стиль, называемый римским маньеризмом.

Здесь снова нужно сказать о рамках исследования, на этот раз географических. Рим привлекал художников не только других регионов Италии, но и других стран. Успех в Риме гарантировал им успех в Италии и работу на экспорт. Это касается, например, разъехавшихся после смерти Рафаэля представителей его школы. Однако же в наши намерения не входит изучение работы мастеров вне Рима. Нас интересуют только те периоды их творчества, которые связаны с работой римских студий.

С другой стороны, многих мастеров, 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. О большинстве из них речь в книге не пойдет. Однако еще один художник, имеющий косвенное отношение к организации римских мастерских, — уроженец Урбино Федерико Бароччи, который провел почти всю свою жизнь вне Рима, попадает в фокус нашего внимания: именно с папской столицей было связано не только его раннее творчество и формирование стиля, но и некоторые из наиболее важных поздних работ его мастерской.

Наконец, не забыт также вопрос о видах изобразительного искусства. Книга посвящена живописным мастерским, но мы отдаем себе отчет в универсальности талантов ренессансных мастеров. Однако же сопоставление с архитектурными и скульптурными работами здесь не приводится, поскольку они обладают собственной спецификой совместного авторского труда.

Нельзя не сказать и о том, что, безусловно, художественный мир Рима XVI века — одна из самых изучаемых тем в истории искусства. Литература, касающаяся подробностей организации мастерских ренессансного Рима, также весьма обширна. Однако 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 вычленить представление об эволюции римских мастерских. Кроме того, в существующей литературе основное внимание сконцентрировано на творчестве титанов эпохи Возрождения; другим художникам и их студиям не уделялось достаточного внимания.

Эта книга — первый труд о римских мастерских Высокого и Позднего Возрождения как особом феномене. Здесь впервые обобщаются представления о римской мастерской как о постепенно формировавшемся и видоизменявшемся

явлении, впервые сопоставляются между собой студии, существовавшие на протяжении столетия. Свою задачу мы видим в том, чтобы выявить общие и индивидуальные черты творческих методов руководителей мастерских, начиная с Рафаэля и заканчивая Кавалером д'Арпино. При этом мы учитываем как объективные стороны этого вопроса, связанные с политическими, социальными и культурными процессами, с развитием теории искусства, так и субъективные стороны: особенности психологии каждого конкретного мастера, его индивидуальные педагогические и практические приемы.

Изучение требований различных художников к подмастерьям, ученикам, ассистентам и соратникам позволит установить распределение ролей между членами мастерской. Таким образом, окажется проясненным вопрос о том, как создавались произведения, которым мастера давали свое имя, а также проблема влияния: что именно художники, творческие методы которых сформировались в рамках конкретной мастерской, перенимали у своего учителя в процессе взаимодействия. Затронуты будут также интереснейшие вопросы репутации художников, их соперничества и специализации. Рассмотрение мастерских Чинквеченто поможет отчетливее осознать особенности культуры Рима, в XVI веке, повторим, являвшегося одним из главных художественных центров Европы. Мы надеемся, что данная работа сможет представить новый, оригинальный взгляд на развитие искусства Чинквеченто.

Эта книга не появилась бы на свет без помощи ряда людей, которым мне хочется выразить свою большую благодарность. Прежде всего я навсегда признательна своему первому наставнику и руководителю, профессору И. И. Тучкову, за содержательные беседы о творчестве римских мастеров и отеческую поддержку в важнейших этапах исследования. Я очень благодарна за помощь

и руководство также Е. А. Ефимовой и М. А. Лопуховой. Хочу сказать спасибо коллегам, искусствоведам и историкам, проявившим внимание к моей работе и высказавшим ценные замечания: Н. И. Девятайкиной, А. Н. Донину, В. Э. Марковой, О. А. Назаровой, В. А. Расторгуеву, В. А. Садкову, М. В. Соколовой. Благодарю за помощь сотрудников римской библиотеки Герциана, без консультаций и работы с материалами которых мое исследование не было бы возможным. Рукопись издана в результате содействия с куратором и редактором серии «Очерки визуальности» Г. В. Ельшевской, труд которой весьма способствовал улучшению текста. Наконец, эта книга обязана своим появлением многолетней неиссякаемой поддержке моей семьи и мужа.