М.В. ДУНИНА

Младший научный сотрудник Отдела искусства старых мастеров ГМИИ им. А.С. Пушкина
e-mail: mashadunina@mail.ru

M.V. DUNINA

Research fellow of the Old Masters Art department of the Pushkin State Museum of Fine Arts
e-mail: mashadunina@mail.ru

ТЕОРИЯ ОБУЧЕНИЯ В РИМСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ XVI ВЕКА

PEDAGOGICAL THEORY IN THE ROMAN ARTISTIC WORKSHOPS OF THE XVI CENTURY

Статья посвящена теоретическим представлениям об обучении искусству рисунка, существовавшим в XVI веке в Риме. Они во многом определили особенности труда художественных мастерских этого города. Развившееся в то время предубеждение против составления художниками письменных инструкций долгое время не давало исследователям целостно осветить данное явление. При этом, поскольку в Риме трудились величайшие мастера эпохи Возрождения, их опыт осмысления процесса освоения творческих навыков во многом стал образцом для последующих поколений художников.

The article is devoted to theoretical ideas about the study of the art of drawing, which existed in Rome in the 16th century. In many respects it determined the character of the artistic workshops of the city. The prejudice developed at this time against the compilation of written artistic instructions for a long time did not allow the researchers to clarify this phenomenon completely. Meanwhile, since the greatest masters of the Renaissance worked in Rome, their experience in understanding the process of mastering creative skills in many ways became a model for subsequent generations of artists.

Ключевые слова: теория обучения, обучение рисованию, римское искусство эпохи Возрождения, мастер и мастерская, техники копирования, натурные штудии, Микеланджело, Федерико Цуккаро.
Keywords: pedagogical theory, drawing lessons, Roman Renaissance art, master and workshop, copying techniques, life studies, Michelangelo, Federico Zuccaro.

Культура Рима XVI века обязана своим расцветом и первенством целому ряду обстоятельств и, в первую очередь, тому, что папство стало главной политической силой Италии с претензией на равенство со Священной Римской Империей. Это заставило многих художников переселиться в папскую столицу — среди них Леонардо, Браманте, Микеланджело, Рафаэль, семья Сангалло.

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 педагогические принципы. При всем разнообразии тогдашних теорий об искусстве, нельзя не заметить некое предубеждение против составления методических рекомендаций. Абстрагируясь от ремесленничества, мыслители эпохи Возрождения старались подчеркнуть причастность своего труда к сфере проявления божественной благодати. Использование христианской терминологии совершенно не случайно: оно подчеркивает небесное происхождение таланта, не нуждающегося в инструкциях. Именно такими творцами были в глазах своих современников крупнейшие мастера, работавшие в Риме: термин *divino* применяли и к Рафаэлю, и к Микеланджело.

Мастер мог быстрее и нагляднее показать своим подопечным, что от них требуется, чем фиксировать свои взгляды на письме. Мысль о ненужности учений об искусстве выразил и сам Микеланджело в письме 1548 года: поскольку и скульптура, и живопись произрастают из одного разумения, нужно отказаться от их сопоставления и не заниматься рассуждениями, которые «отнимают больше времени, чем создание фигур» [11, p. 74].

Ход обучения в ренессансной мастерской был выверен веками и обусловлен прагматическими интересами. Мастерская была организована вокруг целого ряда технических процессов, начиная от растира-

ния красок и подготовки кистей и досок, и заканчивая упражнениями в рисунке. В трудах Ч.Ченнини, Л.Б.Альберти, Леонардо да Винчи была зафиксирована последовательность обучения: изучение перспективы, пропорций, рисунков «хороших мастеров», сменялось натурными штудиями и завершались созданием собственных работ. Важный момент, который стоит сразу оговорить, — растущая роль личного авторства, индивидуализм многих мастеров, которые занимались крупными заказами.

Во второй половине XVI века Рим столкнулся с отсутствием возможностей для образования и хорошего жилья для молодых приезжих художников. Особенности заказа заставляли художников объединяться для временных совместных работ, но не учить своих собственных подмастерьев. Папский указ о создании академии Святого Луки, изданный Григорием XIII в 1577 г. по просьбе Джироламо Муциано, ясно свидетельствует о нехватке возможностей для занятий начинающих художников в городе.

На рубеже XVI–XVII вв. и именно в Риме были сформулированы принципы, обобщающие педагогические взгляды столетия. Художник и теоретик Федерико Цуккаро, один из самых влиятельных учителей своего поколения, президент Академии Святого Луки, выразил в своих трудах главную позицию теоретиков искусства XVI века [4; 15].

В его тщательно выверенную ступенчатую программу обучения, 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. Также, судя по знаменитой гравюре Пьерфранческо Альберти, на которой запечатлена римская академия, в Академии Цуккаро изучали строение скелета, анатомию, геометрию и перспективу (рис. 1). Совпадения в рекомендациях Альберти, Леонардо и Цуккаро дают нам возможность подвести общий знаменатель в примерной схеме обучения в мастерской XVI в.

Можно было бы ожидать, что Цуккаро станет создателем более конкретной теории преподавания искусства. Однако же даже здесь, в идеальных условиях творческой деятельности, оторванной от мастерской и нацеленной на обучение, теория преподавания искусства продолжала оставаться несколько абстрактной. Судя по всему, он стремился представить теорию искусства в наиболее широком богословском ключе. В январе 1594 г. он произнес речь, в которой раскрыл термин *Disegno*

(рисунок) как изначальное изображение, присутствующее в сознании Бога. Оно «как солнце в мире, как душа в теле, поскольку как солнце является глазом и Душой мира, так *Disegno* — глаз, свет и Душа Разума» [14].



Рисунок 1. Пьер Франческо Альберти. Академия художеств в Риме. Около 1625. Офорт. Лондон, Британский музей

Как мы видим, Цуккаро последовательно переводил проблемы ремесла в русло проблем духовных. Стремление Цуккаро упорядочить науку об искусстве сравнимо с мерами, которые принимали деятели Контрреформации в области 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:

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,
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! [4, p. 86] (1)

Прекрасные в своей богословской строгости умозаключения Федерико были далеки от практических указаний, которые могли бы применять в мастерской. И все же в них заключались сведения о ходе обучения.

Итак, первым шагом начинающего художника в Риме было копирование работ других мастеров. Во многих смыслах копийные практики — основа существования мастерской, они позволяли привить подмастерьям основные характеристики стиля мастера, чтобы работы имели согласованный внешний вид.

В начале кватроченто теоретики искусства выдвинули идею об оригинальности в искусстве. В трактате Альберти возник термин *invenzione* — «изобретательность», ставший мерилом художественного качества поэзии и живописи. Это стало толчком к появлению негативного отношения к копиям.

Если говорить о способах создания копий, можно условно разделить их на механическое и свободное копирование. Способами создания механических копий были припорох, графья и использование координатных сеток. В Риме, в основном, они применялись для перевода картонов на стены или доски в процессе работы. *Даже меньшим одобрением пользовалась в* XVI *веке практика предшествующего столетия, связанная с повторным использованием картонов для создания новых композиций. Новое отношение к механическим техникам копирования было*

связано с тем, что на рубеже веков 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.

И все же самым простым путем для молодых художников приобрести навыки и понять великое произведения искусства, чтобы использовать его в качестве справочного материала, было свободное создание копии. *Согласно Вазари, Бальдассаре Перуцци доказал свое мастерство, когда, к удивлению своего мастера, изобразил Богоматерь прямо на грунтованном холсте без картона или рисунка* [2, с. 581]. *Точность глазомера и руки имели здесь решающее значение.*

Письменным свидетельством о приверженности этому методу может послужить надпись, сопровождающая рисунок Микеланджело и его ученика Антонио Мини «Мадонна с младенцем» (около 1524 г.), хранящийся в Британском музее. «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио, рисуй и не теряй времени», — обращается мастер к нерадивому подопечному, судя по всему, не справившемуся с заданием скопировать набросок. 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 становились для младшего поколения не просто работами «хорошего мастера», но сами по себе являлись новой классикой.

О ценности доступа к рисункам Рафаэля свидетельствует случай из раннего творчества Таддео Цуккаро, приехавшего в Рим в 1543 г. Его учитель Джованни Пьеро Калабрезе «лишил его всего, даже хлеба, который подвешивал в корзинке под потолком», и, что обиднее всего — возможности срисовывать листы Рафаэля, которыми владел [2, с. 1041].

Копирование монументальных живописных произведений тоже служило большим подспорьем для начинающих рисовальщиков. Федерико Цуккаро стал создателем первой иллюстрированной биографии художника: цикла рисунков, предназначенного для росписи дворца, в котором проживали его ученики (1593–1603 гг.). Один из рисунков посвящен росписям Рафаэля в лоджии Психеи на вилле Фарнезина. Таддео Цуккаро на нем представлен разглядывающим фрески при свете луны. Видимо, открытая в сад лоджия была настоящим магнитом 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 упоминал в биографии Федерико Бароччи, что молодой художник вместе со своими соратниками копировал работы Рафаэля. Неким двум богатым юным иностранцам, сопровождаемым слугой, точившим для них карандаши, даже выделили на вилле отдельную комнату [5, p. 160].

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. Изучение «Страшного суда» Микеланджело входило в хрестоматию освоения искусства живописи. Безусловно, фреска с бесчисленными группами фигур и невероятным разнообразием ракурсов предоставляла уникальный материал для упражнений в искусстве рисунка.

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. Особенную актуальность эти советы приобрели в связи с тем, что фрески на фасадах со временем начали ветшать и разрушаться.

Воспроизведение работ лучших мастеров помогало овладеть первыми навыками, необходимыми для исполнения работ с натуры — то есть перехода ко второму этапу обучения. 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» [10, p. 276].

Традиционное изучение пропорций и измерений в итальянских студиях зачастую допускало использование координатных сеток, что советовал Леонардо. *Однако в Риме подобные техники встречали сопротивление среди приверженцев «точного суждения глаза»* [3]. 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 лучшего впечатления [2, с. 1068].



Рисунок 2. Федерико Цуккаро. Таддео зарисовывает Лаокоон во дворе Бельведер в Ватикане. Около 1595. Перо, коричневые чернила, отмывка, следы угля и сангины. Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти

Теоретики писали, что правдивого изображения ракурса любого тела можно достигнуть взглядом с различных сторон. Для этих целей замечательно подходили восковые и гипсовые слепки, деревянные, бронзовые и мраморные скульптуры.

Кажется, необходимость зарисовки скульптур в учебных целях и для убедительного отображения фигуры в движении была для ренессансных мастерских общепризнанной. В этом отношении главным преимуществом мастерской в Риме была возможность использовать не только слепки, но и античные подлинники. 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» [13, p. 180]. Где, кроме Рима, был бы осуществим такой режим работы? О ценности древнеримской архитектуры для итальянских мастеров однозначно свидетельствует знаменитое письмо Рафаэля папе Льву X 1519–1520 гг. с призывом сохранять памятники.

Среди статуй, которые изучает юный Таддео на одной из страниц иллюстрированной биографии, находим изображения Лаокоона, Аполлона Бельведерского, Нила и Тибра (рис. 2). Все эти скульптуры, помещенные Федерико в воображаемое пространство, происходят из Двора Статуй в Ватикане. У мастеров были и другие возможности изучать коллекции антиков. Зачастую их покровители и заказчики владели

обширными собраниями, выставленными в их садах и виноградниках [7, p. 245–257]. Но и сады ничто по сравнению с перспективами, которые открывались перед исследователем, посещавшим античные руины, раскинувшиеся по всему городу. Бюсты, рельефы и саркофаги были повсеместными образцами для зарисовок.

Параллельно с изучением искусства античного мира для достижения большего правдоподобия в изображении человеческой фигуры пользовались анатомическими исследованиями.

Изучив пропорции и ракурсы на неподвижном материале, будь то учебная модель, античная статуя или скелет, можно было уверенно заниматься живой натурой. Не только человеческие фигуры занимали воображение художников. Рим предоставлял прекрасные возможности для исследователей редкостей: к папскому двору свозились различные диковинные животные, растения и плоды. Именно после продолжительного ряда тренировок в рисовании с натуры ученик становился полноценным помощником мастера.

Успешное творчество в Риме Высокого Возрождения было осмыслено как проявление божественной благодати, что определяло принципы достижения мастерства: без опоры на механические приспособления, но с активным, творческим изучением прославленных образцов искусства. Мастерская перестала быть центром ремесленного мастерства, превратившись в организацию, в которой любое действие было интеллектуально обоснованным.

Ход обучения в мастерской был выверен в оптимальную формулу, включавшую копирование работ отличных мастеров и натурные штудии. В распоряжении римских мастерских было весомое преимущество. 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.

Примечания:

1. Благодарим М. Сонькина за помощь в переложении перевода на стихотворный лад.

Библиография:

1. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. Т. II. 791 с.

2. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2017. 1278 с.

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

4. *Alberti R., Zuccaro F.* Origine, et progresso dell'Accademia del Dissegno De Pittori, Scultori e Architetti di Roma. Pavia, 1604. 79 p.

5. *Bellori G.P.* The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 514 p.

6. *Brooks J.* Copying in Rome in the Sixteenth Century // Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 70–94.

7. *Coffin D.R.* Gardens and gardening in Papal Rome. Princeton: Princeton University Press, 1991. 285 p.

8. *Da Vinci L.* Treatise on Painting. London: George Bell and Sons, 1877. 238 p.

9. *Cerasuolo A.* Literature and artistic practice in Seexteenth-Century Italy. Leidem: Brill, 2017. 478 p.

10. *Luchinat C.A.* Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento. Milano: Jandi Sapi, 1998. V. 2. 309 p.

11. *Preimesberger R.* Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini. Los Angeles: Getty Publications, 2011. 158 p.

12. *Robertson C.* Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII. New Haven, London: Yale university press, 2015. 450 p.

13. *Weiss R.* The Renaissance Discovery of Classical Antiquity. Oxford: Basil Blackwell, 1969. 222 p.

14. *Zuccaro F.* La dimora di Parma: con le feste, e trionfi maravigliosi celebrati in Mantoa per le nozze del Serenissimo Prencipe Francesco e la Serenissima Infante Margarita di Savoia. Bologna: Cocchi, 1608. 53 p.

15. *Zuccaro F.* L'idea de' pittori, scultori ed architetti. Florence, 1961. 167 p.