

# **История**

---

Мария Дунина

## Специализация в римской мастерской Рафаэля: распределение задач и объединение талантов

Мастерская Рафаэля является ярчайшим примером гармоничной и продуманной организации работы ренессансного художника и его учеников. Обычно она изучается в рамках исследований отдельных живописных произведений великого мастера. Между тем комплексный анализ метода работы мастерской позволяет понять, какую именно роль играл каждый из помощников, и как Рафаэлю удавалось развивать их особые таланты, сохраняя цельность произведений. Деятельность мастерской Рафаэля рассматривается в статье сквозь призму работы мастеров, специализировавшихся на изображении людей, пейзажей, натюрмортов и гротесков, передаче различных фактур; создании фасадных росписей и лепного декора.

Ключевые слова:

Рафаэль, римское искусство эпохи Возрождения, мастер и мастерская, Джулио Романо, Джованни да Удине, Полидоро да Караваджо, Перино дель Вага, творческий метод, сотрудничество, специализация.

В период между переездом Рафаэля Санти из Флоренции в Рим в 1508 году и катастрофой Сакко ди Рома 1527 года Вечный город пережил расцвет своей художественной жизни. Источником этого расцвета была деятельность папства, стремившегося привлечь в столицу главные художественные силы для прославления идеи «восстановления Рима» (*Renovatio Romae*). Папа Юлий II (1502–1513) пригласил к своему двору Браманте, Рафаэля и Микеланджело. При Льве X (1513–1521) Рафаэль стал самым востребованным и любимым художником в городе, а его мастерская получала самые грандиозные заказы и пользовалась заслуженной славой. Таланты организатора и педагога позволили Рафаэлю развить навыки своих ассистентов так, чтобы каждый из них мог внести собственный вклад в создание произведений. Специализация внутри мастерской, когда каждый из учеников мастера отвечал за свой жанр или технику, была принципиально новым явлением для искусства итальянского Возрождения. Метод разделения сфер деятельности нашел свое продолжение в работе художников, прошедших «школу» Рафаэля, и после смерти великого урбинца в 1520 году<sup>1</sup>.

В противовес вспылчивому и закрытому по характеру Микеланджело, Рафаэль сделал соратничество лозунгом своей трудолюбивой *bottega*<sup>2</sup>. В его распоряжении постоянно находилась группа одаренных и преданных помощников, готовых следовать его инструкциям. (Ил. 1.) С присущим ему свойством *sprezzatura*, Рафаэль легко справлялся с целым рядом крупных заказов, будучи архитектором, живописцем, участвуя в археологических раскопках, в изучении *maniera all'antica*, создании гротесков, лепной декорации, гравюр и шпалер.

- 1 Выражение «рафаэлевская школа молодых людей» употребил Джорджо Вазари в жизнеописании Джованни да Удине [1, с. 971].
- 2 Микеланджело активно использовал техническую работу подмастерьев во время создания росписей Сикстинской капеллы. См.: [22]. Однако никто из его помощников не стал для него полноценным учеником или ассистентом, какими были для Рафаэля Джулио Романо, Джанфранческо Пенни, Джованни да Удине, Полидоро да Караваджо и другие.



1. Джованни да Удине. *Мастерская Рафаэля*. Около 1517  
Лепной декор Лоджии Папы Льва X,  
Ватикан

Вполне вероятно, что метод распределения задач между учениками на различных этапах работы над живописным произведением во многом основывался на опыте, полученном Рафаэлем на посту архитектора собора Святого Петра (он занял эту позицию в 1514 году после смерти Браманте). Приобщившись к проекту с колоссальным размахом и историей, Рафаэль должен был создавать планы и чертежи, управлять внушительной группой людей, не участвуя при этом в исполнении своих замыслов.

Метод работы студии Рафаэля заключался в том, что мастер создавал саму идею, замысел будущего произведения на основе набросков своих учеников, и принимал меньшее участие непосредственно в живописном исполнении, которое перепоручалось ассистентам. Мастер контролировал подготовительную работу, вносил вклад в создание картонов, порой занимался живописью и находился, время от времени, на месте выполнения каждой из работ [3, р. 15; 25].

Мастерская Рафаэля в римский период его творчества была вовлечена в создание целого ряда больших фресковых циклов. Мастер присоединился к росписи ватиканских Станц в 1508 году, выполнял картоны для шпалер (1515), расписывал Стуфетту кардинала Библиены (1516). В 1517 году был получен заказ на роспись зала Константина, парал-

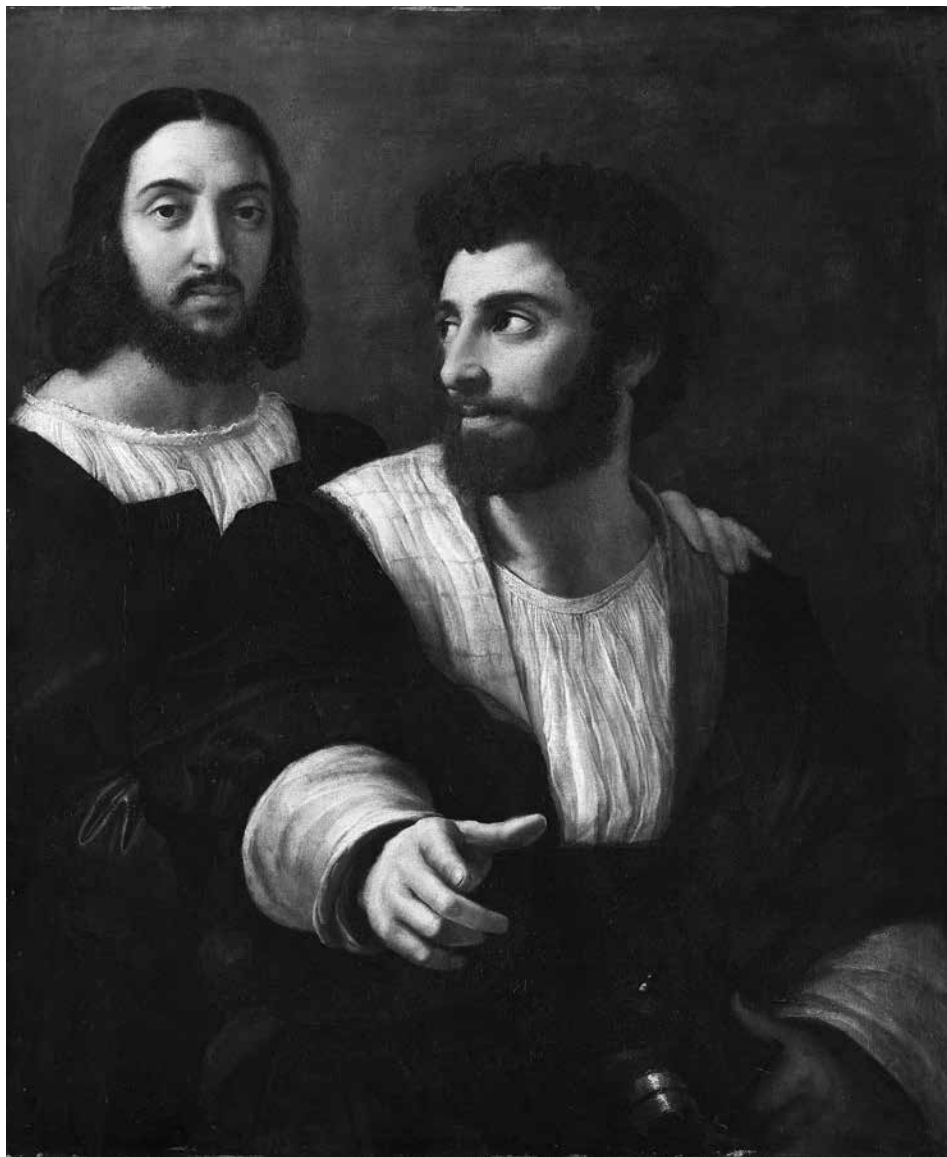
лельно велась работа над лоджией виллы Киджи (1517–1518), лоджией Льва X (1518–1519), с 1518 года – виллой Мадама. Помимо перечисленных произведений создавалось внушительное количество станковых работ.

Опыт, полученный Рафаэлем во Флоренции, включал в себя работу с подмастерьями, но не подразумевал поручение им творческих задач. Однако художественная среда конца Кватроченто предполагала знакомство с концепцией главенствующей роли *disegno* в мастерской, впервые ярко проявившейся в студии Андреа Верроккьо. Последний доверял ученикам создание рисунков, а сам был в большей степени вовлечен в живописную работу, которую считал вершиной всех искусств. Кроме того, отношение к ученикам как к соавторам явилось для Рафаэля логичной реакцией на необратимый закат репутации его учителя Пьетро Перуджино, свидетелем которого он стал в начале столетия [1, с. 435–443; 15, р. 4]. Перуджино подвергся цензуре со стороны современников за то, что не предоставлял своей мастерской возможности создавать новые эскизы, используя повторно собственные старые картоны<sup>3</sup>.

Рафаэль создал в Риме пространство для творчества самых разнообразных художественных дарований. Отдельно использовались таланты ассистентов, имевших навыки изображения людей, пейзажей, натюрмортов, гротесков, способных к передаче различных фактур; дополнительно привлекались силы мастеров, расписывавших фасады и создававших лепной декор. Некоторые из ассистентов-специалистов имели в своем подчинении ряд помощников. Параллельно заключались союзы с гравюрными, скульптурными, мозаичными и ткацкими мастерскими. Главной целью мастера становилось объединение общих усилий и сохранение цельности работы.

Данный метод формировался постепенно. Оказавшись в Ватикане, Рафаэль был вовлечен в отделку папских покоев, над которой трудилась к этому времени целая группа прославленных мастеров,

3 Сам Рафаэль зачастую выполнял более ответственные работы, чем остальные подмастерья Перуджино. Более того, вполне вероятно, что его следует считать ассистентом, а не учеником Пьетро. Существуют документальные подтверждения, что Рафаэль считался учеником своего отца, Джованни Санти. Юлий II 4 октября 1511 года писал «дорогому сыну Рафаэлю из Урбино, ученику Джованни из Урбино, живописцу нашего дворца» (*dilecto filio Raphaeli, Johannis de Urbino scolari, Urbinatesi pictori in palation nostro*) — несмотря на то, что Перуджино был лучше известен при Ватиканском дворе [19, pp. 150–152].



2. Рафаэль Санти. Автопортрет с Джулио Романо. 1519 (?)  
Холст, масло. 99 × 83. Лувр, Париж

включая Перуджино, который расписал потолок Станцы дель Инчендио. Эта команда носила характер так называемой *impersa grande* — объединения крупных художников, временно собравшихся вместе для работы над заказом. Остается не до конца понятным, как именно Рафаэль стал руководителем проекта, вытеснив своих коллег. Результаты, достигнутые Рафаэлем в первых фресках Станц — «Диспуте», а затем «Афинской школе», смогли убедить папу доверить юному художнику весь цикл. Он стал независимым создателем концепции всего цикла фресок и полноценным главой мастерской.

Оттеснив других одаренных художников от работы над Станцами, Рафаэль дальновидно продолжал привлекать их к работе над своими проектами. Рафаэль обладал невероятным талантом придворного, умением обращать своих соперников в соратников. При этом он использовал самые сильные стороны дарований своих вчерашних конкурентов, предлагая им выполнить некоторые участки работы, которые получились бы у них лучше, чем у него самого.

Например, пейзаж на картине «Мадонна дель Фолиньо», выполненной Рафаэлем для Святой Марии ин Арачелли (1511), написал Доссо Досси [11, р. 288]. В дальнейшем ассистентами мастера становились такие яркие художественные личности, как Бальдассаре Перуцци, Джованни да Удине, Полидоро да Караваджо. Кроме того, Рафаэль развивал таланты своих учеников, чтобы грамотно использовать в процессе работы над произведением, и был способен искренне полюбить их как родных сыновей. Это касается не только Джанфранческо Пенни, прозванного Иль Фатторе (в мастерской с 1510–1511), и Джулио Романо (с 1515), но и Перино дель Ваги, попавшего в мастерскую уже сформировавшимся художником.

Впрочем, вплоть до 1520 года никто из многочисленных помощников, даже самых важных, не упоминался в документах мастерской. Они носили безличное описание «юноши»: *li giovani di Raffaello da Urbino* (1 июля 1517), *li garzoni hanno dipinta la loggia* (11 июня 1519) [19, pp. 289, 457]. Несмотря на мудрое, отеческое отношение Рафаэля к своим подопечным, в мастерской сохранялся старый подход к работе, когда вклад отдельных ассистентов практически приравнивался к работе учителя. Однако же нельзя не отметить, что ученики мастера имели возможность проявлять свою творческую индивидуальность, иногда отклоняясь от манеры учителя. И не последнюю роль здесь сыграл тот факт, что у каждого из них была своя сфера деятельности.

Пожалуй, наиболее привилегированное положение в мастерской занимал Джулио Романо, сильными сторонами живописи которого было изображение обнаженной модели, передача атмосферы, а также различных материалов и фактур. Подтверждением его особого статуса, помимо слов Вазари, является автопортрет Рафаэля, на котором, по всей видимости, изображен момент изучения мастером и учеником работы последнего. (Ил. 2.)

Уверенность в собственных силах ученикам придавали педагогические методы Рафаэля, основанные на обращении к манере *all'antica*, подкрепленном вдумчивым изучением обнаженной модели. Джулио Романо был способен угадать идеи своего учителя практически сразу после их зарождения и скрупулезно штудировал натуру, подготавливая компоновку фигур, впоследствии значительно перерабатывавшихся Рафаэлем. Уже в 1517 году Джулио было доверено изображение – и самостоятельное создание эскизов! – бронзовых фигур на цоколе Станцы дель Инчендио. (Ил. 3.) Он же занимался расположением фигур в композиции «Коронации Карла Великого» [10]. В силу особых обстоятельств Рафаэль писал только часть фрески, давшей имя помещению, и опять же перепоручил Романо написать часть фигур<sup>4</sup>. И именно Джулио выполнил большую часть фигур фресок лоджии Психеи на вилле Фарнезина [12, р. 345; 16]. Рафаэль позволял Джулио проявлять яркую творческую индивидуальность. Цитируя П. Джоанидиса, этот «импульсивный, нетерпеливый, пытливый ум Рафаэль держал на длинном поводке отеческой терпимости» [14, р. 45].

Особый талант Романо имел к изображению металлических предметов. Ему поручалось изображение бронзовых рельефов и медных сосудов во фресках Станц. Известно, что он был введен в заблуждение копией картины своего учителя, «Портрет папы Льва X с двумя кардиналами», выполненной Андреа дель Сарто для мантуанского герцога Федерико II Гонзага (ныне в музее Каподимонте в Неаполе) [1, с. 603]. (Ил. 4, 5.) Пытаясь доказать подлинность портрета, Джулио Романо утверждал, что «узнает все мазки, положенные им самим», вероятно,

4 Дж. Шерман, описывая данную работу, утверждал, что «если Рафаэль сам являлся автором живописи, он никогда не перепоручал замысел кому-либо еще» [18]. Однако вполне вероятно, что по замыслу Рафаэля в «Пожаре в Борго» отсутствовала женщина с распростертыми руками, стоящая на коленях, повернутая спиной к зрителю. Джулио, предпочитавший динамику и драматичность более гармоничным формам учителя, поместил ее в центре фрески. См.: [8, pp. 41–43].



3. Станца дель Инчендио  
Роспись стен: Рафаэль Санти, Джулио Романо, мастерская. 1514–1517. Фреска  
Роспись свода: Пьетро Перуджино.  
До 1507. Фреска, позолота  
Апостольский дворец, Ватикан

подразумевая свое участие в написании натюрморта с металлическими предметами [7, р. 66]. Эмалевые блики поверхности выделяют его работу в ручке кресла в виде головы льва на «Портрете Джованни д'Арагона», а также на ручке кресла «Мадонны Веллингтона», латунной чаше «Мадонны с Младенцем, святой Елизаветой и Иоанном Крестителем». Материал, так же как и металл, лучше других удававшийся Романо, — мрамор, о чем свидетельствуют, например, «Мадонна с кошкой» и «Обрезание Господне».

Второй любимый ученик Рафаэля, Джанфранческо Пенни, зачастую получал задания по изображению пейзажей и зданий. В рамках



4. Рафаэль Санти и мастерская  
*Портрет Льва X с кардиналами  
Джулио Медичи и Луиджи Росси*  
1518. Дерево, масло. 155,2 × 118,9  
Уффици, Флоренция



5. Рафаэль Санти и мастерская  
*Портрет Льва X с кардиналами  
Джулио Медичи и Луиджи Росси*  
Фрагмент

пейзажного жанра особняком стоит тема фасадной живописи, особенно популярной в дворцовой архитектуре Рима еще в XV веке. Кроме Джанфранческо в этом жанре ярко проявили себя Бальдассаре Перуцци и Полидоро да Карваджо.

Вероятно, начинавший с создания эскизов для Пенни, Полидоро сделал саму эту технику невероятно популярной, расписав около пятидесяти римских фасадов [4]. Основой для их создания ему послужили сюжеты из Плутарха, Ливия и Овидия, а также изучение и зарисовка древностей — ваз, саркофагов, барельефов. Для нас важно замечание Вазари о нем как о художнике, который «изображал пейзажи, древесные кущи и скалы лучше любого другого», однако, в отличие от Джанфранческо, хуже справлялся с росписями в интерьерах. Его работа в цвете сбивалась со стен или же называлась «работой увальней, только начавших свое обучение» [1, с. 638]. Рафаэль использовал лучшие способности



6. *Лоджия Психеи*  
Росписи свода: Рафаэль Санти  
и мастерская. 1515–1517  
Фреска. Вилла Фарнезина, Рим



7. Джованни да Удине. Роспись  
свода *Лоджии Психеи*. Фрагмент

учеников, не допуская их до той работы, на которую они не были способны, но развивая в каждом из них именно те таланты, которые были ему нужны, и прежде всего умение работать и создавать образы *all'antica*.

Отдельно Рафаэль привлекал ассистентов, способных изображать натюрморты. В мастерской находился «некий фламандец по имени Джованни, превосходный мастер рисовать красиво плоды, листья и цветы» [1, с. 971]. Интересно, что, не обладая сам специфическим талантом к изображению флоры, Рафаэль попросил северного мастера обучить этому своего ассистента, Джованни да Удине. Склонность к рисованию растений и животных появилась у того еще в родном городе: «Занимаясь вместе с отцом охотой и птицеводством, он все свободное время рисовал собак, зайцев, коз и вообще всякого рода животных и птиц» [1, с. 971]. В дальнейшем образование Джованни да Удине продолжилось, когда он осматривал вместе с Рафаэлем Золотой дом Нерона.



8. Рафаэль Санти и мастерская  
Экстаз святой Цецилии со святыми  
Павлом, Иоанном Евангелистом,  
Августинном и Марией Магдалиной.  
Около 1515. Дерево, масло (перенесена  
на холст). 236 × 149  
Национальная пинакотека, Болонья

Точно как в описании Светония, «все было покрыто золотом, украшено драгоценными камнями и жемчужными раковинами; в обеденных палатах потолки были штучные»<sup>5</sup>. Здесь он изучал древние росписи с масками, пальметтами, фантастическими животными, арматурой и иллюзионистической мебелью. Джованни составил свой собственный словарь форм, основанный на классических образцах, который использовали все его помощники. (Ил. 6, 7) С детства влюбленный в природу,

5 Светоний. Жизнеописания. Нерон. XXXI.



9. Рафаэль Санти и мастерская  
Экстаз святой Цецилии со святыми  
Павлом, Иоанном Евангелистом,  
Августинном и Марией Магдалиной  
Фрагмент

художник стал незаменимым помощником в написании животных и растений, в том числе диковинных, а также «тканей, инструментов, сосудов, построек и зелени» в виде гротесков, гирлянд, лепной декорации, а также в станковой живописи — например, музыкальных инструментов у ног «Святой Цецилии» (1514–1516, Болонья, Национальная пинакотека) [13]. (Ил. 8, 9.)

19 апреля 1516 года кардинал-гуманист Пьетро Бембо сообщил в письме к своему другу и собрату, ближайшему советнику Льва X кардиналу Бернардо Библиене, что заходивший к нему Рафаэль просил прислать оставшиеся «истории» для декорации Стуфетты (ванной

комнаты кардинала в его апартаментах в Ватикане). Мастер заверял, что после исполнения этой просьбы он сможет закончить живопись, а именно: он «предоставит рисунки» художникам в течение недели [19, р. 24]. Из этого мы можем заключить, что в данном случае Рафаэль собирался доверить росписи своим помощникам. Это тем более необычно, что именно здесь в апреле-мае 1516 года впервые были использованы эффектные гротески, только что увиденные Рафаэлем и Джованни да Удине в Золотом доме Нерона. Последнему и были поручены орнаменты, в то время как вставки со сценами из Овидия выполнил Джулио Романо. Используя свежие приемы, Рафаэль щедро делился ими с теми из своих помощников, кто имел наибольшую склонность к их применению.

Лоджия в Ватикане, расписанная в 1518–1519 годах для Льва X, стала причиной включения в мастерскую целых групп ассистентов. Понимая, что без помощников не обойтись, Рафаэль задумал проект, ориентированный на их особые таланты. Он создал систему из «руководителей подразделений», чтобы общими усилиями выполнять работы, обычно остававшиеся исключительно за мастером [20]. Каждый из «заместителей» координировал свою собственную группу ассистентов, помогая выполнять работу, построенную на синтезе искусств. Нарративная живопись оказалась в ведении Джулио Романо, тогда как рельефными работами занялся Джованни да Удине. По поручению Рафаэля Джованни провел ряд экспериментов и заново изобрел способ изготовления лепнины с помощью смешения белого мрамора и белого травертина. Более того, в рамках своей бригады Джованни продолжил дробить обязанности помощников, разделив их, вполне в северном духе, на мастеров по лепным работам, гротескам, листве, фестонам.

Работа в Ватикане позволила Санти стать учителем учителей. Этот заказ стал отправной точкой в карьере множества молодых художников, которым улыбнулась удача попасть в резко расширившуюся мастерскую. Среди них в команде да Удине отказался Перино дель Вага. Ученик Ридольфо Гирландайо и некоего Ваги, он затем добился того, что Рафаэль и Джованни поручали ему самые ответственные задания. Важными новыми ассистентами, судя по всему, были Пеллегрини да Модена и Томмазо Вичиндор.

Особое место в числе специфических обязанностей учеников занимала подготовка рисунков по замыслам Рафаэля для передачи их в гравировальную мастерскую Маркантонио Раймонди. Рафаэль рано осоз-

нал значение гравюры в распространении своих идей. Вновь выбирая для помощников лучшие образцы для подражания, он поручил Маркантонио изучать технику Дюрера. Изначально преобразованием карандашных рисунков Рафаэля в рисунки, пригодные для гравирования, занимался Джанфранческо Пенни. Затем с этой задачей, как специалист по меди, справлялся Джулио Романо. Что же касается самой гравюрной мастерской, в нее входили Раймонди, Марко да Равенна, Агостино Венециано и Уго да Карпи, а также их соратник Бавьера. По всей видимости, последний взял на себя некие обязанности по распространению тиража, когда Рафаэль передал в его владение часть пластин в обмен на обязанность заботиться о своей возлюбленной<sup>6</sup> [1, с. 527].

Разумеется, наше перечисление ассистентов и учеников Рафаэля нельзя назвать полным. Помощниками ассистентов Рафаэля по перечисленным направлениям в разное время становились Рафаэллино дель Колле, Андреа Саббатини, Бартоломео Раменги, Винченцо Таманьи, Баттиста Досси, Франкучи да Имола, Берто ди Джованни и Орацио Альфани. Членами мастерской были родственники главных учеников: Лука Пенни — брат Джанфранческо и Лоренцетто, шурин Джулио Романо. В работе участвовали и другие, имена которых нам неизвестны. Система работы Рафаэля позволяла ему свободно впускать в свою мастерскую новых людей<sup>7</sup>.

Мастерская в период жизни мастера представляла собой спокойную, ясную, динамично развивающуюся художественную организацию, пользовавшуюся покровительством главных заказчиков своего времени. Рафаэль являлся одновременно и учителем, и наставником, и организатором работ, а его соратники осмысленно подбирались им для выполнения каждого конкретного заказа.

Вазари, описывая «вредный и предосудительный», на его взгляд, метод Рафаэля и его последователей, сетовал: «Хотя быстрая работа и доставляет удовольствие государям, и быть может, выгодна для ее участников, однако, будь они даже лучшими в мире мастерами, они

6 Совместное авторство стало обоюдно выгодным для двух мастерских. Коммерческий успех в сфере печати привел к тому, что Рафаэль решил издавать «Энеиду» Вергилия [9; 12].

7 В конце концов, расширение круга мастерской Рафаэля привело к тому, что количество учеников стало так велико, что число их в историографии продолжает только увеличиваться. Пятьдесят учеников, упомянутые у Вазари, у Г. Доллмайра превратились в мифическое, невозможное «более ста» [1, с. 536; 5, р. 232].



никогда к чужим вещам не питают той любви, которую каждый из них питает к собственным, да и никогда, как бы хорошо ни были нарисованы картины, нельзя воспроизвести их с той же точностью и с той же достоверностью, как это сделала бы рука их первого создателя, который, видя, как гибнет его произведение, приходит в отчаяние и уже не старается его спасти» [1, с. 786–787]. Однако же нетрудно возразить, что в данном случае никто из участников не мог считать свою часть работы мастерской «чужой вещью», поскольку отвечал за свой собственный участок работы.

Ситуация коренным образом изменилась после кончины Рафаэля. Он умер в Страстную Пятницу 1520 года, и его уход имел драматический, можно даже сказать апокалипсический резонанс в городе<sup>8</sup>. Поскольку именно Рафаэль был универсальным мастером, связующим звеном между художниками, его смерть создала вакуум, способствовала разобщению в художественном мире Рима.

Рассматривая Рим 1520–1527 годов, следует четко понимать, что все основы специализации художников в этот период имели в основе структуру, созданную Рафаэлем. Поэтому мы ставим под сомнение утверждение Л. Уолк-Саймон о том, что специалисты появились только в это время [23]. Напротив, именно благодаря продуманной системе распределения ответственных обязанностей между ассистентами на всех этапах работы, мастерская Рафаэля была вполне автономным и жизнестойким явлением, способным, опираясь на графическое наследие мастера, существовать и без него. В городе установилась своего рода монополия учеников и ассистентов Рафаэля, связанная в запутанную схему альянсов и существовавшая в атмосфере конкуренции между собой.

По завещанию Рафаэля его рисунки и вещи перешли к двум любимым ученикам — Романо и Пенни. Именно они занимались завершением работы над залом Константина по его эскизам. (Ил. 10.) Себастьяно дель Пьомбо, мечтавший перехватить этот заказ у осиротевшей мастерской, сетовал Микеланджело 3 июля 1520 года, что ученики Рафаэля написали для пробы фигуру на стене зала так удачно, что никто больше не смотрит на фрески самого Рафаэля [19, р. 618]. Несмотря на усилия Микеланджело и Себастьяно, именно последователи Санти продолжили

<sup>8</sup> Пандольфо Пико делла Мирандола писал Изабелле д'Эсте 7 апреля 1520, что в день смерти Рафаэля небеса явили знак, подобный тому, который они являли во время распятия Христа. См.: [6, р. 113].



10. Джанфранческо Пенни, Джулио Романо. *Крещение Константина* 1520–1524. Фреска  
Зал Константина, Апостольский дворец, Ватикан

работу над росписью и закончили ее в 1523 году уже при папе Клименте XVII. Ученики Рафаэля сохранили за собой этот заказ во многом благодаря славе своего мастера и создали баррикады вокруг нерасписанных залов Ватикана, к которым не мог подступиться никто, не имевший отношения к мастерской.

Однако в самой мастерской стали возникать конфликты. Можно вспомнить два знаменитых письма кардинала Джулио Медичи Марио Маффеи о ссорах между Романо и Удине на вилле Мадама в июне 1520 года [21, pp. 157–158]. Он описывал соратников как ссорящихся детей, которые не могли определиться, кто будет заниматься эскизами,

а кто росписями. Без своего любимого мастера ученики не справлялись с тем, чтобы разделить между собой задачи. Не прошло и нескольких недель после его смерти, как главные соратники стали находить компанию друг друга неприятной. Они никогда не работали вместе после работы над росписью виллы Мадама.

Опасаясь конкуренции Перино дель Ваги, Пенни женил его на своей сестре. Однако Перино продолжил работать не с ним, а с Джованни да Удине в Ватикане, а также над росписями палаццо Бальдассини и капеллы Пуччи в церкви Сантиссима Тринита деи Монти. Работая в зале аудиенций в Ватикане, художники разделили между собой обязанности так, как было принято в мастерской Рафаэля: да Удине занимался лепной декорацией, а Перино — живописью.

В этот период на первый план вышло личное авторство каждого из бывших учеников и ассистентов. Причем у каждого закрепились своя сфера деятельности. Антонио да Сангалло, Перуцци и Романо занимались архитектурой; Романо писал большую часть фресок в Ватикане; Перино дель Вага — в Риме.

На базе тех групп профессионалов, которые были включены в мастерскую Рафаэля, теперь создавались отдельные мастерские, в которых художники передавали ученикам секреты своих специализаций. Например, Джулио Романо обучил своих подопечных приемам, позволяющим создавать монохромные фризы с фигурами с помощью зеркального отражения одного и того же картона. Так, по словам Вазари, ученики Джулио Джованни Лионе и Рафаэль дель Колле, «точно соблюдая манеру Джулио в работах по его рисункам», написали герб папы Климента VII «с двумя фигурами по сторонам в виде герм так, что каждый написал по половине» [1, с. 751]. По нашему мнению, это подразумевает зеркальное отображение картона, как и в случае с гермафродитом в зале Константина, который создал Джулио<sup>9</sup>.

В 1524 году пути Романо и Пенни разошлись окончательно: первый отправился в Мантую ко двору Федерико Гонзага, а второй, предприняв неудачную попытку стать его ассистентом, уехал в Неаполь. Отбытие мастеров из города было связано не только со скандальным поведением Романо, но и с тем фактом, что смерть Льва X в 1521 году принесла с собой конец периода больших монументальных заказов. На художе-

ственную ситуацию в Риме также негативно повлияли чума 1522 года и понтификат Адриана VI (1522–1523), связанный с экономическим упадком. Художники постепенно покидали Рим, распространяя в Италии «пресловутую римскую манеру» [1, с. 777].

Климент VII (1523–1534) не стал крупным для своего времени заказчиком. Среди художников он покровительствовал только Джованни да Удине и не привлекал к работам в Ватикане Перино дель Вагу [14]. Другим фаворитом папы был Себастьяно дель Пьомбо, создававший официальные портреты членов Курии.

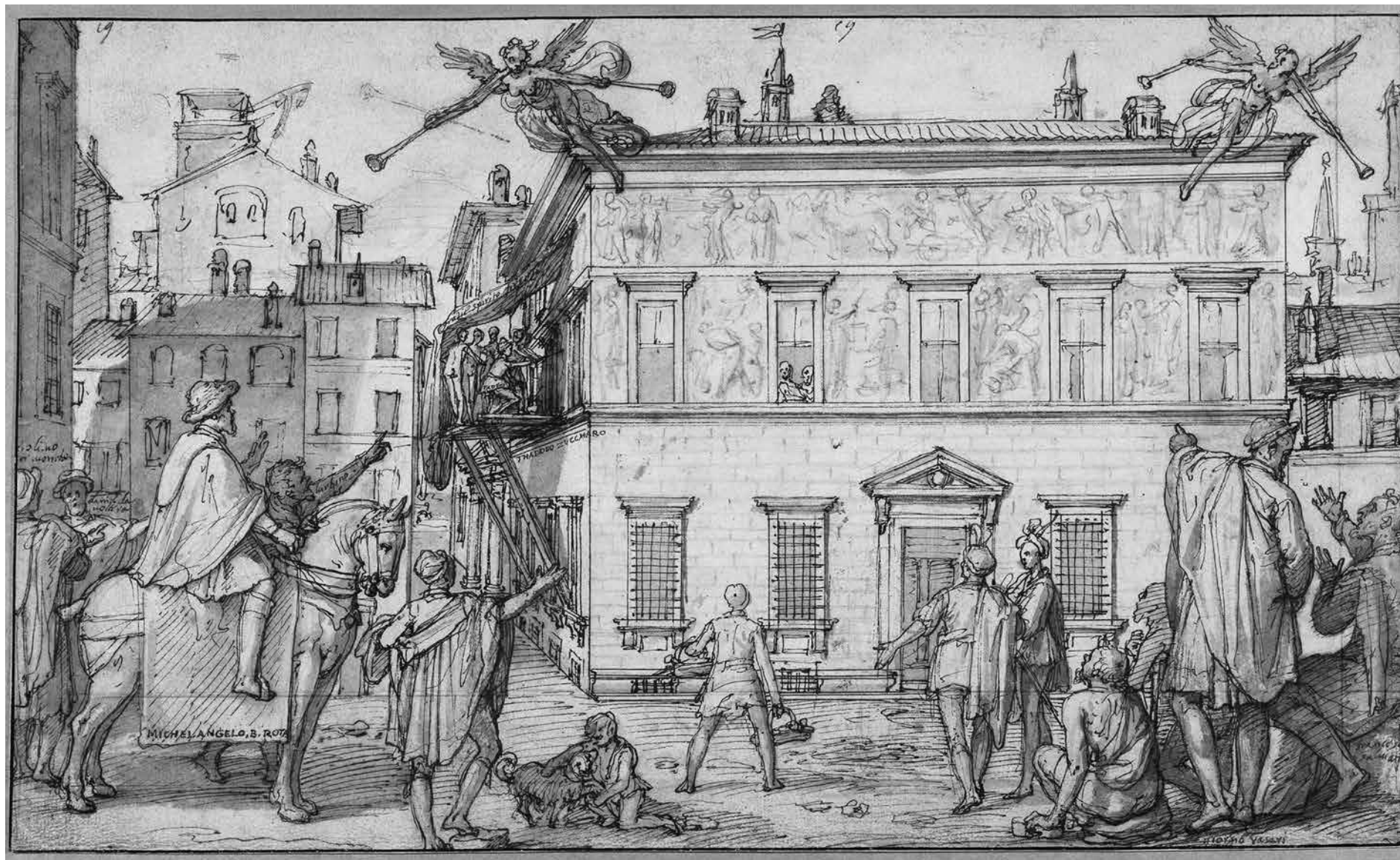
После возвращения из Неаполя в 1524 году Полидоро стал главным специалистом по фасадным росписям Рима, превзойдя Перуцци и Перино дель Вагу. Почти каждый римский дворец, сад, виноградник был расписан им. Постепенное исчезновение фресок Полидоро ввиду неустойчивости к погоде в течение ближайшего столетия стало настоящей трагедией для города и послужила теперешнему незаслуженному забвению мастера. Однако на этом поприще у него появились многочисленные последователи, в том числе Таддео Цуккарто. (Ил. 11.)

Пожалуй, наиболее универсальным художником среди соратников Рафаэля был Бальдассаре Перуцци, соединявший в себе таланты создателя фресок и молельных образов, портретиста, мастера фасадных росписей, архитектора, инженера, антиквара и гравера. Но Перуцци обладал иным характером, чем Рафаэль: он был скромнее, устранился от сложных политических интриг Рима и не создал собственной большой мастерской.

Эти изменившиеся обстоятельства объясняют, почему Пармиджанино и Россо, два новичка в Риме середины 1520-х, которые не могли похвастаться дружбой с Рафаэлем как основой для своей репутации, обратились к гравюру, когда не смогли получить крупных заказов. *Arrivistes* не получили заказов на фасадные росписи, фрески, выполнили всего несколько станковых портретов. В противовес этим занятиям, гравюра была нишей, которую не заняли ученики Рафаэля в 1520-х годах.

Исследование особенностей работы мастерских учеников Рафаэля в период 1520–1527 годов позволяет однозначно заключить, что отсутствие руководителя сказалось не только на качестве выполняемой работы, но и на слаженности процесса. Ассистенты Рафаэля, став самостоятельными живописцами, стремились создать каждый свою собственную мастерскую, лишаясь тем самым группы специалистов по другим жанрам живописи. Намереваясь стать придворными

9 О зеркальном отображении фигур гермафродитов в зале Константина см.: [3, pp. 95–96].



11. Федерико Цуккарро. *Таддео Цуккарро расписывает фасад палатцо Маттеи*  
Около 1595. Бумага, перо, коричневые чернила, кисть с коричневой отмывкой,  
следы угля и сангины. 25 x 42,2. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

художниками, бывшие ассистенты Рафаэля не хотели кооперировать друг с другом, что приводило к соперничеству. Атмосфера конкуренции, вызванная отсутствием крупных заказов, привела к отступлению от продуманной системы обучения и работы над произведениями.

Мастерская Рафаэля как совокупность различных групп специалистов на время перестала существовать, а художники, работавшие в ней, продолжили свою, теперь уже самостоятельную, деятельность как в Риме, так и далеко за его пределами. Универсальный художник-импресарио — парадигма, которая не была жизнеспособной в конкурентной среде 1520-х.

Мечта об обновленном золотом веке Рима была окончательно прекращена Сакко ди Рома. Разграбление Рима в 1527 году стало катастрофой для города, принесшей разрушение храмов, дворцов и произведений искусства. Пострадавшие памятники требовали восстановления, однако римская знать и курия оказались в бедственном положении и не могли позволить себе новых заказов. Кроме того, Реформация привела к изменению положения главного заказчика Рима — папы, который больше не позволял себе прежнего размаха строительства. Город на время перестал быть ведущим художественным центром Италии, и это стало причиной рассредоточения молодых талантливых художников, работавших с Рафаэлем, по другим городам и ознаменовало начало маньеризма и распространения идеи «нового Рима» на другие художественные центры.

Немного позднее, «вспоминая Рим блаженного времени папы Льва», многие из покинувших город художников захотели вернуться и организовать здесь собственную мастерскую [1, с. 783]. Но никто, кроме Себастьяно и Джованни да Удине, не присутствовал в городе во время смерти Климента VII в 1534 году. И только приезд Перино дель Ваги в Рим ко двору Павла III Фарнезе в 1537 году ознаменовал возвращение духа мастерской Рафаэля.

Перино часто избегал творческих поручений для своих ассистентов, считая их потенциальными соперниками. Ему «было досадно смотреть на успехи своих учеников, что бы они ни делали, <...> он старался подмять их под себя, только бы они не становились ему поперек дороги» [1, с. 787]. Художественная ситуация Рима середины XVI века, ставшая в некоторой степени враждебной по отношению к художнику, заставляла его бороться за любую возможность получить выгодный заказ. В 1542 году мастерская Перино начала заниматься потолком Царского зала Вати-

канского дворца, однако новый заказ на росписи папских апартаментов Замка Святого Ангела помешал им перейти к росписи стен этого зала.

И все же именно Перино дель Вага возродил принцип специализаций в своей мастерской. Часть учеников он обучил выполнять лепнину, чтобы самостоятельно заниматься тем, что являлось его специализацией у Рафаэля и Джованни да Удине: гротесками, пейзажами, изображениями зверей. Сумев завладеть лучшими заказами в городе, Перино даже взял под свое управление соратников из числа прежних своих руководителей по мастерской Рафаэля: Джованни да Удине и Полидоро да Караваджо. Для выполнения лепнины по рисункам Перино в капеллу Массими в Сантиссима Тринита деи Монти был выбран миланец Гульельмо, занимавшийся исследованием древностей на раскопках во владениях Фарнезе.

Вазари оставил нам свидетельство о том, что в мастерской существовал специалист по фасадной живописи — Джироламо Сиччоланте, написавший фреску с изображением Благовещения на наружном фасаде церкви Сан Сальваторе. Из всего сказанного мы можем сделать вывод, что Перино дель Вага, как и Рафаэль, превратил своих коллег в ассистентов, и приглашал в свою мастерскую талантливых художников из других городов, развивая в них понимание классического стиля со своей специализацией.

Мастерская Рафаэля в Риме стала профессиональной базой для развития мастерства отдельных художников, специализировавшихся в различных жанрах живописи. Являясь для своих учеников любящим покровителем и организатором их работы, Рафаэль делился с ними своими заказами, давая возможность проявить свою творческую инициативу. Лишившись своего связующего ядра, структура мастерской Рафаэля распалась на отдельные составляющие, и потребовалось время, чтобы осмыслить преимущества объединения талантов в плодотворной работе мастерской.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Альфа-книга, 2017.
2. *Гращенко В. Н.* Рафаэль. М.: Искусство, 1971.
3. *Vambach C. C.* Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice, 1300–1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

4. *Cieri Via C. Polidoro da Caravaggio e Perino del Vaga a Roma: una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazione* // Monumenta Documenta 4. V. 1. Napoli: Luciano Editore, 2012. Pp. 63–74.
5. *Dollmayr H. Raffaels Werkstatt*. // Jahrbuch der Kunstistorischen Sammlungen des Allerhoechsten Kaiserhauses, XVI. Wien, 1895.
6. *Golzio V. Raffaello nei documenti*. Citta del Vaticano, 1936.
7. *Henry T., Joannides P. Raphael and his workshop between 1513 and 1525* // Late Raphael. London: Thames & Hudson, 2012. Pp. 17–86.
8. *Joannides P. Giulio Romano in Raphael's Workshop* // Janet Cox Rearick ed., Quaderni di Palazzo Te, 8. Milano: Electa, 2000. Pp. 35–45.
9. *Lord C. Raphael, Marcantonio and Virgil* // Source: Notes in the History of Art. Vol. 3. No. 2. Chicago: The University of Chicago Press, 1984. Pp. 81–92.
10. *Mancinelli F. Raphael's Coronation of Charlemagne and its Cleaning* // The Burlington Magazine, 126, 1984. Pp. 404–410.
11. *Nesselrath A. Raphael and Pope Julius II* // Raphael: from Urbino to Rome. London: National Gallery Company, 2004. Pp. 281–293.
12. *Oberhuber K. La sala di Psiche* // Giulio Romano. Exh. cat. Milano: Electa, 1989. P. 345.
13. *Parma E. Giovanni da Udine e Perin del Vaga: da maestro a maestro* // Studi di storia delle arti, 8. Genova: De Ferrari, 1995/1996. Pp. 43–54.
14. *Parma E. Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*. Exh. cat. Milano: Electa, 2001.
15. *Penny N., Jones R. Raphael*. New Haven; London: Yale University Press, 1983.
16. *Poeschel S. Raphael's nudes painted by Giulio's hand* // The translation of Raphael's Roman style. Leuven: Peeters, 2007. Pp. 35–48.
17. *Pon L. Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven; London: Yale University Press, 2004. Pp. 82–85.
18. *Shearman J. The organization of Raphael's workshop* // Art Institute of Chicago Centennial Lectures. Museum studies, 10. Chicago: Contemporary Books Inc., 1983. Pp. 41–57.
19. *Shearman J. Raphael in early modern sources*. Vol. 1. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
20. *Talvacchia B. Raphael's workshop and the development of a managerial style* // The Cambridge companion to Raphael. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp. 167–185.

21. *Venturi A. Pitture nella villa Madama di Cio, da Udine e Giulio Romano, Archivio storico dell'arte, II*. Roma: Ermanno Loescher, 1889. Pp. 157–158.
22. *Wallace W. Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel* // Gazette des Beaux Arts. 110. Paris, 1987.
23. *Wolk-Simon L. Competition, Collaboration, and Specialization in the Roman Art World, 1520–27* // The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture. Gouwens K., Reiss S. eds. Aldershot: Routledge, 2005. Pp. 253–274.