

## ПОДРАЖАНИЕ ДРЕВНИМ И САМОЦЕННОСТЬ НОВИЗНЫ В РАБОТЕ РИМСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ XVI ВЕКА

Мария В. Дунина

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина  
Москва, Россия, mashadunina@mail.ru

*Аннотация.* Исследовав графическое наследие художников, работавших в Риме XVI столетия, мы можем найти немало примеров зарисовок античных памятников, ставших хрестоматийными образцами и справочным материалом для художественных мастерских. В этом отношении наш интерес вызывает не только то, какие именно древности запечатлевали художники, но и вопрос о том, насколько достоверными были подобные зарисовки. Римские мастерские Чинквеченто сталкивались одновременно с требованием творческой новизны и осознанной подражательностью своего искусства.

*Ключевые слова:* римский Ренессанс, Чинквеченто, художественная мастерская, подражание античности, invenzione, imitazione

*Для цитирования:* Дунина М.В. Подражание древним и самоценность новизны в работе римских художественных мастерских XVI века // Academia. 2020. №4. С. 479–487.  
DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-479-487

## THE IMITATION OF THE ANCIENTS AND THE VALUE OF NOVELTY IN THE WORK OF ROMAN ARTISTIC WORKSHOPS OF THE 16TH CENTURY

Maria V. Dunina

The Pushkin State Museum of Fine Arts,  
Moscow, Russia, mashadunina@mail.ru

*Abstract.* With examination of the graphic heritage of artists who worked in Rome in the 16th century we can find many examples of sketches of ancient monuments, which became examples and reference material for the artistic workshops of. In this regard, our interest is not only what antiquities were captured by the artists, but also the question of how accurate such sketches were. The Roman workshops of Cinquecento faced simultaneously with the demand for creative novelty and the conscious imitation of their art.

*Keywords:* Roman Renaissance, Cinquecento, artistic workshop, all'antica, invenzione, imitazione

*For citation:* Dunina, M.V. (2020) "Imitation of the ancients and value of novelty in the work of Roman artistic workshops of the 16th century". *Academia*, 2020, no 4, pp. 479–487.  
DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-479-487

Осознанное противопоставление ренессансных концепций *imitazione* — подражания и *invenzione* — творческой индивидуальности — начало получать осмысление в Италии уже в середине XIV в. Для традиционной мастерской художника значение копирования, позволявшего сохранять общий стиль художественного цеха, всегда оставалось значительным. Записи о преимуществах этого метода встречаются уже в трактате Ченнино Ченнини. Однако уже в трактатах Л. Б. Альберти появляется идея о необходимости оригинальности и новаторстве в искусстве. *Invenzione*, «изобретательность», стала мерилom художественного качества произведения и основой для настороженного отношения к копиям.

В этом отношении подражание античным авторам и соревнование с ними стало ключевой проблемой ренессансной культуры. Древним мастерам подражали всегда, но именно в это время этот вопрос получил гуманистическое осмысление. В трудах Петрарки и Альберти была осмыслена художественная индивидуальность, заключающаяся в том, чтобы извлечь лучшее из работ древних и при этом оставаться непохожим ни на кого. Парадоксально, но именно путь подражания казался творцам этого времени лучшим средством для того, чтобы выйти за пределы подражания. Своеобразным лейтмотивом эпохи стала легенда о Зевксисе, который отобрал части тела разных женщин для того, чтобы изобразить красавицу.

В средневековой системе ценностей отсутствовало стилевое разграничение своих работ и античных произведений. Сейчас же все большее осмысление приобретала небуквальность уподобления, позволявшая отделить свое от чужого не только в отношении древних, но и между современниками. Восприятие древних памятников носило своеобразный характер: ценилась не столько способность точно копировать, сколько свободное владение языком классического искусства, умение по-новому использовать заимствованные элементы.

Именно поэтому точные копии и необдуманная подражательность стали подвергаться критике. Так, Леонардо да Винчи время в знаменитых записях 1490–1492 гг. советовал искать работы «хорошего мастера» для копирования. [Vinci 1890, pp. 60–68] И при этом Леонардо отмечал: тот, кто копирует работы других, а не саму природу становится внуком, а не сыном природы.

Для XVI столетия указанные проблемы все так же оставались актуальными. К этому времени уже оказались сформулированными такие понятия, как *renovatione* — художественное обновление, *grazia* — требование непосредственности, *varietà* — необходимость разнообразия в сюжетах. Понятие «идея», иногда называвшееся «рисунком», *disegno*, обозначило интеллектуальную роль художественного замысла. Связь замысла и рисунка, зачастую основанного на изучении композиций античных памятников, стала особенно важна для римской школы живописи.

Юноши, приезжавшие в Рим для обучения художественному мастерству, собирали альбомы с копиями рисунков, которые впоследствии могли использоваться в живописных композициях. Рим предоставлял уникальные возможности для подобных студий. Ведь именно в Риме помимо зарисовок слепков и обнаженных фигур в распоряжении юношей были памятники античного мира, огромная возможность для составления собственного лексикона классических мотивов. И именно там работали титаны Ренессанса, чьи произведения становились для младшего поколения новой классикой.

Осуждение копирования как лишённого творческого духа метода работы не распространялось на скульптуры: переводя трехмерное произведение в двухмерное молодой художник проявлял, так или иначе, свою индивидуальность. Показательно, что еще приверженец *invenzione* Альберти оговаривал особо, что предпочитает копирование «посредственной скульптуры» воспроизведению «превосходной картины». [Альберти 1936, с. 60] Это особенно важно для ситуации, возникшей в Риме XVI в., когда выше всего ценилось острое суждение глаза и меньше всего одобрялись технические приспособления в творчестве.

Интерес к археологии, возникший еще в середине XV в., подразумевал зарисовку памятников с натуры или их сочинение на основе изучения. Не доверяя репродукциям, мастера со всей Италии съезжались в Рим, чтобы зарисовывать памятники *in situ* и составлять свои собственные коллекции. [Ames-Lewis 2000, p. 56] Однако весьма редко



**Ил. 1.** Агостино Венециано. Академия Баччо Бандинелли в Риме. 1531. Офорт. Британский музей, Лондон, инв. Н,7.35.



**Ил. 2.** Федерико Цуккар. Таддео зарисовывает Лаокоон. Около 1595. Перо, коричневые чернила, кисть с коричневой отмывкой, поверх угля. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес, инв. 99. GA. 6.17.

в такие поездки мастера брали с собой своих учеников. Об одном таком случае писал Вазари: он хвалил юного флорентийского художника Симоне Моски, ученика Антонио да Сангалло, за то, что тот использовал праздничные дни и свободное время в Риме для зарисовки капителей и листовного декора. [Вазари 2017, с. 900] Поэтому ученики именно римских мастерских оказывались в привилегированном положении.

Скульптурные модели из воска или глины, зачастую использовавшиеся ренессансными мастерами как подспорье для убедительного отображения движения, в условиях Рима могли заменяться на античные подлинники. [Wolfram 1977] Наличие скульптур в мастерской помогало поднять ее статус до стадуима, и обозначало начало интеллектуального обособления художников. Логичное продолжение этого явления было найдено в художественных академиях. Римская академия Баччо Бандинелли на гравюре Агостино Венециано 1531 г. изображена за копированием статуй. (Ил. 1) Кроме свободностоящих

фигур, отличным источником были также ясные и динамичные композиции рельефов древних саркофагов, арок, колонн.

Заглянув в конец XVI в., а точнее, в академию святого Луки, управляемую Федерико Цуккарро, мы находим там целый кодекс упражнений, связанный с изучением античных памятников. Особый интерес вызывает серия рисунков Федерико, изображающих юность его старшего брата, Таддео Цуккарро. (Лос-Анджелес, музей Пола Гетти) Федерико стремился представить своего брата идеальным учеником, отражающим принципы его собственной образовательной программы. Изучение античности помещено среди важнейших занятий художника, приехавшего в Рим. На последнем листе цикла даже само Учение представлено в виде обнаженного мужчины, копирующего фрагмент древней статуи [Brooks 2007].

Юный Таддео, изображенный на листах этого цикла, зарисовывает статуи Аполлона, Нила и Тибра, Лаокоон, помещенные в воображаемом городском пространстве (Ил. 2) [Haskell, Penny 1981, pp. 243–247]. Все эти скульптуры происходят из ватиканского двора Бельведер. Большинство из них в то время было помещено на постаментах среди сада с апельсиновыми деревьями, а персонификации рек использовались в качестве фонтанов.

До середины XVI в. существовал публичный доступ в Бельведер, осуществляемый через винтовую лестницу Браманте. [Frommel 1998] Вазари приписывал рождение *bella maniera* и главные достижения Рафаэля и Микеланджело именно их знакомству со статуями Бельведера. Рисунок Федерико, являющийся частью его назидательной программы для молодых художников, может указывать на наличие доступа художников в Ватикан и в конце столетия.

Помимо Ватикана в распоряжении римских художников было множество других пространств, в которых можно было изучать коллекции антиков. Статуи были выставлены во многих римских садах и виллах. [Christian 2010; Karmon 2011] Например, можно вспомнить сад Медичи, в котором Вазари изучал древние скульптуры, когда приезжал в Рим в 1532 г. Традиция изучения в антиков садах берет начало еще от флорентийского сада Сан Марко, в котором Лоренцо Великолепный основал неофициальную академию для юношей. О доступности римских частных садов в XVI в. явно свидетельствуют надписи на мраморных табличках, украшавших вход во дворы, получившие название *Lex Hortorum* [Coffin 1979, p. 187]. Сад кардинала Андреа делла Валле, судя по сохранившимся документам, непосредственно создавался как «сад антиков для содействия художникам и поэтам» [Coffin 1991, pp. 245–257]. Особенно большими частными коллекциями обралали семьи Риарио, Маффеи, делла Вале, Чези и Сасси.

Кроме того, в распоряжении исследователей древности были руины, раскинувшиеся по всему Риму. Многочисленные путеводители, начиная еще с труда Флавио Бьонда середины XV в., описывали местонахождение бюстов и саркофагов. Настоящей кладовой для любителей классической скульптуры был Капитолийский холм. Здесь находились особо значимые памятники, такие, как статуя Марка Аврелия, а также скульптуры Марфория, и Диоскуров [Zucsaго 1961, p. 257]. Объектом изучения могли становиться также и фрески.

В период Кватроченто художников чаще интересовали отдельные фигуры, которые можно было бы позаимствовать в свой творческий арсенал. Они запечатлевались не только в отрыве от композиционного контекста, но и неточно по пропорциям; часто с домысливанием несохранившихся частей. [Aumonino 2015] Впрочем, возможность подражать, не создавая при этом узнаваемый образ, как раз и была целью художников.

Кроме того, возникла и развивалась практика, когда натурщиков заставляли принимать античные позы. Поставить живую модель в позу статуи пробовали в мастерской Беноццо Гоццолли, и в мастерской Поллайоло.

Принципиальное отличие искусства XVI в. от предшествующего заключается в том, что художники Чинквеченто как минимум сравнились, если не превзошли с собственной точки зрения античных мастеров. Это столетие стало периодом идеализации античных памятников, но и соревнования с ними. Ученый и поэт кардинал Пьетро Бембо поднял Микеланджело и Рафаэля на тот же пьедестал, что и лучших древних мастеров. Джорджо Вазари считал, что статуя Давида Микеланджело превосходит красотой



Ил. 3. Рафаэль Санти. Муза Каллиопа, Парнас. Станца делла Сеньятура. Фрагмент. Ок. 1509–1510. Фреска. Музеи Ватикана, Ватикан.

(около 1509 г., Вена, Альбертина) фигура Клеопатры только намечена, мастера интересовавшая выразительная деталь драпировок ее одежды. Сама поза свободно изменена для того, чтобы быть использованной в живописи в качестве одной из фигур фрески Парнас. Рисунок выполнен со свойственной Рафаэлю быстротой штриха, *prestezza*. Женская фигура на фреске из Станц — самостоятельное творение Рафаэля, заранее, еще при обращении к античному памятнику, ориентированная на собственные художественные задачи (Ил. 3). Несмотря на то, что в своей живописи Рафаэль воспользовался только той частью скульптуры, которая касается драпировки, нельзя не отметить, насколько точнее и яснее, чем у него предшественника, запечатлена эта деталь.

Рафаэль стал родоначальником археологического подхода художников к древним памятникам. О ценности древнеримской архитектуры для мастера ясно свидетельствует его знаменитое письмо 1519–1520 гг., адресованное папе Льву X. [Shearman 2003, p. 500–545] Рафаэль обратился к понтифику с призывом сохранять памятники. В нем перечислены достоинства различных древнеримских произведений. Лев X назначил Санти инспектором антиков, тем самым дополнительно подтолкнув развитие протонаучного, археологического подхода художника.

Точность пропорций в изображении скульптур помогали Рафаэлю выполнять свои обязанности надзирателя антиков. Судя по рисунку, на котором запечатлена одна из статуй лошадей на Квиринале (Вашингтон, Национальная галерея), мастер имел возможность изучать скульптуру с некоего специально построенного высокого помоста (Ил. 4). Иначе никак нельзя объяснить, почему фигура лошади, находящаяся на возвышении, оказалась на уровне глаз художника. Стремясь к документальной четкости, Рафаэль даже отобразил на рисунке места стыковки частей скульптуры. Для подобных набросков он как правило пользовался сангиной, позволявшей яснее запечатлеть детали. Кроме того — и это действительно уникальный момент — Рафаэль попросил кого-то из учеников дополнить рисунок точными обмерами скульптуры — чего ранее не делалось никогда. Таким образом, художественный набросок стал еще и чем-то вроде научного чертежа.

Типичным для Рафаэля являлся также метод копирования древних образцов в их фрагментарном состоянии. Так, рисунок из Библиотеки Реале в Турине воспроизводит отсутствующую кисть руки статуи Сабини [Harprath 1991, p. 66].

античные скульптуры Рима. Художники были весьма высокого мнения о работах друг друга. Рафаэль, зарисовывая Давида, очевидно, отгостился к скульптуре как столь же ценному материалу, как антики. Аполлон Бельведерский и Лаокоон стали хрестоматийными памятниками для итальянских художников не в последнюю очередь потому, что ими восхищался Микеланджело.

При сравнении рисунков Рафаэля и его предшественников становится очевидно, насколько творческим был его подход к античности. Например, статуя Клеопатры из Бельведера на рисунке Амико Аспертини (около 1496 г., Лондон, Британский музей) отображена достаточно точно. Формы скульптуры четко очерчены. На рисунке Рафаэля



**Ил. 4.** Рафаэль Санти. Лошадь из скульптурной группы Укротителей лошадей на Квиринале. Ок. 1513. Сангина, перо, коричневые чернила. Национальная галерея, Вашингтон, инв. 1993.51.3. а.



**Ил. 5.** Микеланджело Буонарроти. набросок обнаженного мужчины. 1503–1504. Перо, коричневые чернила. Британский музей, Лондон, инв. 1887,0502.117.

Изучение принципов ведения архитектурных работ и сохранения античных памятников Рафаэль широко применял в своей мастерской. Зарисовка античных памятников становилась для учеников способом приобщения к ним, элементом, находящимся между древней скульптурой и живописной интерпретацией. Огромную роль сыграло также открытие живописи Золотого дома Нерона. Благодаря изучению древней живописи в мастерской появились гротески. Впоследствии многие из античных штудий получали вторую жизнь в гравюрах Маркантонио Раймонди.

Подход Рафаэля к античности, основанный на исследовании, измерении и тиражировании, максимально контрастировал с методом работы Микеланджело. Последний, осознанно всегда выбиравший индивидуальное творчество, всегда страстно соревновался не только с современниками, но и с древними.

Французский антиквар и коллекционер Жан Жак Буассар записал, что вскоре после того, как Микеланджело впервые увидел Лаокоон, он сказал, что в подобных чудесах искусства нужно восхищаться божественным гением автора, а не пытаться его имитировать. [Аутомпино 2015] Это помогает понять смысл божественного дара самого для Микеланджело. Согласно пониманию мастера, «цикуль должен быть в глазу, а не в руке». Вместо подражания Микеланджело предпочитал понимание античных памятников, ведущее к возможности сравниться и соперничать с их авторами.

Рисунки Микеланджело почти никогда не воспроизводят в точности какие-либо античные памятники. Например, вдохновленный Аполлоном Бельведерским юноша на рисунке отсылает к оригиналу формами мускулатуры и жестом руки (1503–1504 гг., Лондон, Британский музей) (Ил. 5). Но движение фигуры изменено до неузнаваемости. Баланс античной статуи превращен в динамичное движение фигуры. Стоит отметить, что подобным образом Микеланджело относился и к работам старших современников. В своих штудиях по мотивам живописи Мазаччо и Пьерро делла Франческа Буонарроти только отталкивался от изначальных поз, предпочитая динамику статике. Таким образом, автор постоянно отдалялся и от античных, и от ренессансных памятников.

Этот свободный подход к копированию во многом пришелся по душе римским художникам. В качестве примера можно вспомнить римский саркофаг (Ок. 150–170 н. э. Флоренция, галерея Уффици), который копировал Таддео Цуккарро (Около 1555 г. Лондон, Британский музей) (Ил. 6). Лошади и всадники на рисунке Таддео изображены в похожих, но уже новых движениях, мордам приданы новые черты, художник дофантазировал



**Ил. 6.** Таддео Цуккаро. Деталь саркофага с изображением падения Фаэтона. Около 1555. Британский музей, Лондон, инв. 1859,0806.78.



**Ил. 7.** Франческо Сальвиати. Обнаженный с вытянутой рукой и эскиз торса. Металлический штифт. Альбертина, Вена, инв. 4865.

пышные гривы. Эскиз, явно выполненный с натуры, свидетельствует о мысли автора, сразу же планирующего использовать копию в собственном произведении.

Во второй половине XVI столетия художники начали отходить от идеалов Высокого Возрождения. Многие теоретики искусства позднего Чинквеченто считали свое время периодом художественного упадка. Многие из художников сосредоточились на развитии Академии и тех правил, которые могли преподаваться в ней.

Копирование древних образцов стало настолько повсеместным, что уже трудно было отыскать памятник для вдохновения, не использованный коллегами. Мотивы памятников классического мира часто повторялись в искусстве Рима XVI столетия в многофигурных композициях, портретах, пейзажных фонах или фантазиях во фресках, станковой живописи, декоративном оформлении.

Но к концу века античные мотивы в интерпретациях Рафаэля, Микеланджело и художников их круга отчасти заменили для художников, находившихся в поисках классического языка, подлинные древние памятники.

Так, множество рисунков и гравюр создал пармский гравер, художник и коллекционер Энеа Вико, работавший в Риме в начале 1540-х гг. В частности, он зарисовал статуи во дворе Бельведер в Ватикане (Нью Йорк, библиотека Моргана). Для своих репродукционных гравюр Вико зачастую использовал чужие наброски, употребляя для копирования технику припороха [Vambach 1999, pp. 118–122]. Римский гравер Франческо Вилламена

серьезно занимался репродукционной гравюрой. Принято считать, что он переводил на язык офорта художественные идеи, заимствованные у современников. В инвентаре, составленном для его жены после его смерти в 1624 г., упомянуты сто тридцать гравированных пластин с изображениями фрагментов Колонны Траяна, сделанных с работ Джулио Романо и Джироламо Муциано. Впервые эти гравюры Вилламена были опубликованы в 1576 г. [Camiz 1994].

На наш взгляд, замечательно иллюстрирует маньеристический подход к античным памятникам творчество Франческо Сальвиати. Точное, вдумчивое изучение античных подлинников, судя по всему, сопровождалось проверкой позы на натурщике (Вена, Альбертина) (ил. 7). Затем эта же фигура оказалась использована сначала в живописи самого Сальвиати, а потом в работах его современников, например, Россо Фьорентино. [Mendelsohn 2001] Знакомство с эталонными работами мастеров эпохи Высокого Возрождения сильно облегчало задачу последователей в создании собственных произведений. Тем самым, копируя копии, художники невольно отдалялись от античных образцов. В системе координат Леонардо да Винчи художники второй половины Чинквеченто стали «правнуками природы». Они занимались подражанием подражанию античности, воспроизводившей античность.

Именно этот подход — имитацию работ, впитавших в себя подражание древним — закрепил в уставах римской Академии Федерико Цуккарро. В конце века утвердилось понимание, что художественное превосходство основывалось исключительно на изучении лучших классических образцов «в карандаше и чернилах». Педагогический метод Цуккарро предписывал ученикам в течение недели выходить в город и «зарисовывать работы античных мастеров» [Zuccaro 1961]. Именно в Риме и был осуществлен подобный режим работы, закрепленный опытом Рафаэля и Микеланджело.

Художники середины-конца века, как и ренессансные мастера до них, зачастую не привязывали себя к используемым в качестве источников прототипам. При всей распространенности тенденции перенимать композиционные приемы древних памятников, прямая связь римских рисунков и живописи XVI в. с Древним Римом порой ускользает от ученых, хотя источниками становились достаточно известные памятники. Работавшие в Риме художники использовали классические образцы, превращая их в часть собственного языка. Античная скульптура зачастую становилась отправной точкой в творчестве, а не четким образцом.

## Литература

1. Альберти 1936 — Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве. [1435, 1450] М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1936. Т. II. 791 с.
2. Вазари 2017 — Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. [1560, 1568]. М.: Альфа-книга, 2017. 1278 с.
3. Ames-Lewis 2000 — Ames-Lewis F. The intellectual life of the early Renaissance artist. New Haven: Yale University Press, 2000. 332 p.
4. Aumonino 2015 — Aumonino A. Nature perfected: the theory and practice of drawing after the antique // Drawn from the antique. Artists and the classical ideal. London: Sir John Soane's Museum, 2015. P. 15–78.
5. Bambach 1999 — Bambach C. C. Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice. 1300–1600. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 576 p.
6. Brooks 2007 — Brooks J. Copying in Rome in the Sixteenth Century // Brooks J. ed. Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome. Los Angeles: The Paul Getty Museum, 2007. P. 70–94.
7. Camiz 1994 — Camiz F. T. The roman 'studio' of Francesco Villamena // The Burlington Magazine. 1994. V. 136, № 1097. P. 506–516.
8. Christian 2010 — Christian K. W. Empire without end: antiquities collections in Renaissance Rome, ca. 1350–1527. New Haven: Yale University Press, 2010. 288 p.
9. Coffin 1991 — Coffin D. R. Gardens and gardening in Papal Rome. Princeton: Princeton University Press, 1991. 285 p.
10. Coffin 1979 — Coffin D. R. The villa in the life of Renaissance Rome. Princeton: Princeton University Press, 1979. 408 p.
11. Dauner 2005 — Dauner G. Drawn together: two albums of Renaissance drawings by Girolamo da Carpi. Philadelphia: Rosenbach Museum & Library, 2005. 150 p.
12. Frommel 1998 — Frommel C. L. I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere // Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Mainz: Von Zabern, 1998. P. 49–53.

13. Harprath 1991 – Harprath R. Il disegno di Raffaello con “Amore e Psiche” e la statua della Sabina nella Biblioteca Reale di Torino // *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*. Torino: Umberto Allemandi, 1991. P. 63–69.
14. Haskell, Penny 1981 – Haskell F., Penny N. Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500–1900. New Haven: Yale University Press, 1981. 376 p.
15. Karmon 2011 – Karmon D. The ruin of the eternal city: antiquity and preservation in Renaissance Rome. Oxford: Oxford University Press, 2011. 336 p.
16. Mendelsohn 2001 – Mendelsohn L. The sum of the parts: recycling antiquities in the maniera workshops of Salviati and his colleagues // *Francesco Salviati et la*

*bella maniera*. Rome: École française de Rome, 2001. P. 107–148.

17. Shearman 2003 – Shearman J. Raphael in early modern sources. New Haven: Yale University Press, 2003. 1706 p.
18. Vinci 1890 – Vinci L. Da. Trattato della Pittura. [1651]. Roma: Unione cooperativa editrice, 1890. 324 p.
19. Wolfram 1977 – Wolfram P. Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull’uso dei manichini nella pittura del Quattrocento // *Scritti di storia dell’arte in onore di Ugo Procacci*. Milano: Electa, 1977. Vol. I. P. 200–208.
20. Zuccaro 1961 – Zuccaro F. L’idea de’ pittori, scultori ed architetti. [1607]. Vol. II, Firenze: L. S. Olschki, 1961. 321 p.

## References

1. Alberti, L.B. (2012), *De pictura* [1435, 1450], Polistampa, Florence, Italy.
2. Ames-Lewis, F. (2000), *The intellectual life of the early Renaissance artist*, Yale University Press, New Haven, USA.
3. Aymonino, A. (2015), “Nature perfected: the theory and practice of drawing after the antique” // *Drawn from the antique. Artists and the classical ideal*, Sir John Soane’s Museum, London, UK, pp. 15–78.
4. Bambach, C.C. (1999), *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and practice. 1300-1600*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
5. Brooks, J. (2007), “Copying in Rome in the Sixteenth Century”. Brooks J. ed. *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, The Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, pp. 70–94.
6. Camiz, F.T. (1994), “The roman ‘studio’ of Francesco Villamena”, *The Burlington Magazine*, vol. V.136, no. 1097, pp. 506–516.
7. Christian, K.W. (2010), *Empire without end: antiquities collections in Renaissance Rome, ca. 1350-1527*, Yale University Press, New Haven, USA.
8. Coffin, D.R. (1979), *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton University Press, Princeton, USA.
9. Coffin, D.R. (1991), *Gardens and gardening in Papal Rome*, Princeton University Press, Princeton, USA.
10. Dauner, G. (2005), *Drawn together: two albums of Renaissance drawings by Girolamo da Carpi*, Rosenbach Museum & Library, Philadelphia, USA.
11. Frommel, C.L. (1998), “I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere”, *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Von Zabern, Mainz, Germany, pp. 49–53.
12. Harprath, R. (1991), “Il disegno di Raffaello con “Amore e Psiche” e la statua della Sabina nella Biblioteca Reale di Torino”, *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Umberto Allemandi, Torino, Italy, pp. 63–69.
13. Haskell, F. and Penny, N. (1981), *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven, USA.
14. Karmon, D. (2011), *The ruin of the eternal city: antiquity and preservation in Renaissance Rome*, Oxford University Press, Oxford, USA.
15. Mendelsohn, L. (2001), “The sum of the parts: recycling antiquities in the maniera workshops of Salviati and his colleagues”, *Francesco Salviati et la bella maniera*. École française de Rome, Italy, pp.107–148.
16. Shearman, J. (2003), *Raphael in early modern sources*, Yale University Press, New Haven, USA.
17. Vasari, G. (1906), *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori ed architetti*. 9 vols. [1550, 1568], Gaetano Milanesi ed., Firenze, Italy.
18. Vinci, L. Da. (1890), *Trattato della Pittura*, [1651], Unione cooperativa editrice, Roma, Italia.
19. Wolfram, P. (1977), “Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull’uso dei manichini nella pittura del Quattrocento”, *Scritti di storia dell’arte in onore di Ugo Procacci*, Electa, Milano, Italy, vol. 1, pp. 200–208.
20. Zuccaro, F. (1961), *L’idea de’ pittori, scultori ed architetti*. [1607], vol. 2, L.S. Olschki, Florence, Italy.

### Информация об авторе

Мария В. Дунина, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия; 119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12; mashadunina@mail.ru

### Author Info

Maria V. Dunina, The Pushkin State Museum of Fine Arts, bld. 12, Volkhonka st., Moscow, Russia, 119019; mashadunina@mail.ru