

УДК: 7.034(450.5/.6)4;7.022.82

ББК: 85.103(4)

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-53

М. В. Дунина

«Вознесение Девы Марии» Пьетро Перуджино из алтарной композиции для церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции: метод работы мастерской и репутация живописца

Повторное воспроизведение композиций в итальянских мастерских конца XV в. редко рассматривается как метод обучения в ренессансной *bottega*. Сам факт копирования рисунков мастера однозначно говорит о стремлении не только ускорить и облегчить работу творческого объединения, но и передать мотивы и стиль от мастерской к мастерской и от поколения к поколению. Однако же флорентийская традиция повторного использования картонов в большинстве своем рассматривается только для установления факта копирования в отдельных группах памятников.

Изучение качественных пластических изменений в процессе уточнения подготовительных картонов в мастерской Пьетро Перуджино позволит пролить свет на особенности работы ренессансных мастерских, а также задуматься о проблеме смены художественного вкуса на рубеже XV–XVI вв.

Композиция «Вознесение Девы Марии», созданная Пьетро ди Ваннуччи в 1505–1507 гг. по заказу монахов-сервитов для большого двустворчатого алтаря церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, стала, согласно Джорджо Вазари, причиной весьма болезненного эпизода в карьере мастера. Младшие коллеги Перуджино, флорентийские художники, заявили, что он использовал для этой работы фигуры, уже встречавшиеся в других его произведениях. Несмотря на возражения Перуджино о том, что ранее его композиции подобного типа вызывали восхищение, его продолжали оскорблять и поносить в сонетах [1; 16; 17].

На сегодняшний день творчество Перуджино получило самую разностороннюю оценку [4; 22; 18]. Нет никаких сомнений, что в период 1480–1505 гг. многочисленные заказы позволили мастеру стать одним из самых прославленных художников своего времени. Алтарные композиции, фрески, студийные работы Перуджино привлекали своей прозрачной красотой и римских пап — Сикста IV, Иннокентия VIII, Юлия II, и светских властителей — Лодовико Сфорца, Лоренцо Медичи, Изабеллу д'Эсте, семью Киджи. Во время работы в базилике Сантиссима-Аннунциата спрос на работу Перуджино был столь высок, что у него одновременно было две мастерских — во Флоренции

и Перудже [6; 14]; однако указание Вазари однозначно свидетельствует о том, что что-то пошло не так.

Разумеется, оценка Вазари была дана через полвека после инцидента, а именно в 1550 г. Как верно отметила П. Рабин, целью Вазари при написании «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» было показать линию развития изобразительного искусства, достигающую своего пика в творчестве Микеланджело [20]. Вазари пишет: «Работами Перуджино многие торговали, рассылая их в разные местности, пока не появилась манера Микеланджело, которая, открыв перед этими искусствами истинный и правильный путь, привела их к совершенству» [1, с. 443]. Перуджино при этом становится фигурой, замыкающей кватроченто, символом уходящей эпохи.

Одновременно с этим мы знаем, что не все современники относились к алтарю так негативно. Например, у нас нет сведений о том, чтобы монахи-сервиты жаловались на какие-либо недостатки работы, хотя буквально восемь лет спустя попросили Андреа дель Сарто записать недавно выполненную работу Россо Фиорентино¹. Для сервитов, без сомнения, привлечение такого мастера, как Перуджино, было большой удачей. Они, вновь цитируем Вазари, «желали иметь образ главного алтаря, написанный знаменитым художником, и ввиду отсутствия Леонардо да Винчи, обратились к Филиппино [Липпи], после смерти которого, питая доверие к Пьетро, заказали ему всю работу» [1, с. 441].

Но факт остается фактом — после работы в этой церкви Перуджино не получил ни одного крупного заказа ни во Флоренции, ни в родной Перудже и трудился в ее окрестностях до самой смерти в 1523 г.

Случай с алтарем из церкви Сантиссима-Аннунциата важен, потому что освещает вопросы репутации, заказа, практики мастерской, цены и художественного качества.

Нет никаких сомнений в том, что Перуджино действительно повторно использовал в своих работах старые картоны на протяжении всей своей длительной карьеры. Однако причиной тому была не жадность и корысть, как указано у Вазари. Напротив, это был творческий метод, прославивший Перуджино и успешно применяемый им в течение всей своей карьеры, ставший основой практики его мастерской.

Дело в том, что именно на рубеже веков сменился подход к оценке произведений искусства. Теперь как заказчики, так и художники хотели увидеть в живописном произведении не старые, узнаваемые и ранее вызвавшие восхищение элементы, но обновление стиля и новые художественные приемы. Хотя, стоит признать, Вазари писал не про обновление, а про недобросовестное желание Перуджино сэкономить время.

Повторное использование картонов во времена Перуджино — метод относительно новый, в 1470-х годах введенный в своей мастерской его учителем, Андреа Вероккьо [21; 24; 13]. Реминисценции одних и тех же элементов в работах, выполненных разными художниками, появление этих элементов в более поздних, самостоятельных работах учеников Вероккьо можно объяснить только наличием общего источника копирования. При этом копирование рисунков и повторное воспроизведение картонов имело учебное

¹ Однако же фреску так и не записали. См.: [11; p. 20].

значение. Как отмечал В.Н. Гращенков, вполне вероятно, что первой ступенью школы Вероккьо было копирование рисунков мастера [2, с. 37]. В частности, оксфордский набросок женской головы в профиль Вероккьо проколот, а значит, использовался в качестве картона, возможно, для ученической реплики.

Стоит отметить, что еще Ченнино Ченнини настаивал на значении копирования как «вернейшего способа изучать основы искусства живописи» [5, р. 15]. Ченнини зафиксировал традиции обучения в мастерской XIV в., когда большое значение придавалось созданию и сохранению единого стиля художественного цеха. Не менее необходимо и в конце кватроченто было привить подмастерьям основные характеристики стиля мастера, чтобы совместные работы, произведенные *bottega*, имели согласованный внешний вид. Леонардо, также учившийся у Вероккьо, призывал зарисовывать работы «хороших мастеров» [7, р. 60–68]. Юные художники изучали искусство прославленных живописцев, собирая альбомы с рисунками, предназначенными для дальнейшего воспроизведения в живописи. Как следствие, их собственное творчество попадало под влияние этих образцов.

Повторное использование картонов давало возможность применять новые методы в обучении ассистентов, а также позволяло контролировать их работу и, таким образом, ускорить создание новых произведений.

В случае с «Вознесением Девы Марии» источником цитирования и копирования послужило «Вознесение» из церкви Сан-Пьетро в Перудже (1496–1499 гг., Музей изобразительных искусств, Лион), элементы которого также были использованы в Алтаре Валломброза (1500 г., Галерея Академии, Флоренция), во фресках Колледжо дель Камбио в Перудже (1496–1500 гг.) и в Алтаре монастыря Сансеполькро (1507–1509 гг.)

Можно выстроить полноценное «генеалогическое древо» группы полиптиха Св. Петра [12, р. 335–351; 17]. Для этого алтаря Перуджино и его ученики создали ряд фигур, обладающих острой индивидуальностью и объединенных в композиционное целое. Были грамотно выстроены пространственные и пропорциональные соотношения, продумано движение, определена гармония цветовых сочетаний. Неудивительно, что сделанная работа осталась в творческом активе мастерской. Сохранился ряд уникальных рисунков (частная коллекция Нью Йорка; Британский музей), использовавшийся в качестве «шаблонов» для отдельных голов композиции. О. Фишел предположил, что поскольку по масштабу они значительно уступают картону, они были выполнены после завершения работы над ним для уточнения некоторых деталей [9]. Также сохранились зарисовки мастерской по мотивам полиптиха (Лувр; Уфицци; Гравюрный кабинет Берлина) [8].

Композиционная схема полиптиха состоит из двух рядов фигур, помещенных параллельных регистрах (Илл. 119). В верхней части алтаря изображен Иисус во славе, окруженный ангелами (летающими и музицирующими), а также херувимами, тогда как в нижней части расположена меньшая группа персонажей с Мадонной, окруженной апостолами, изображенной на фоне типичного умбрийского пейзажа. Группа нижнего регистра образует сложное построение, состоящее из двух фигур по бокам, максимально выдвинутых вперед и развернутых спиной к зрителю, группы дальнего плана, а также двух фронтально расположенных фигур, стоящих прямо позади Девы Марии.

При всей прихотливости застывшего объединения фигур, образующего окружение Мадонны, головы святых помещены на одном уровне. Нельзя сказать, чтобы здесь четко прослеживалась композиционная связь верхней и нижней групп. Проем в пейзажном фоне выделяет голову Мадонны, устремленную наверх, к Иисусу, но это движение остановлено головкой одного из херувимов, окружающих мандорлу. Фигура Христа значительно крупнее фигур нижнего ряда, а ангелы несколько уменьшены. Диагональное движение парящих ангелов, поддерживающих мандорлу, повторено в композиции люнета с изображением Бога-Отца.

Алтарь Валломброза представляет собой перекомпоновку элементов картона полиптиха Св. Петра с добавлением новых фигур и заменой фигуры Христа в верхней части на изображение Девы Марии. В договоре о работе, при этом, было указано пожелание о «множестве ангелов», которые должны были окружать Марию, а также об изображении Бога-Отца наверху [17, р. 683]. Следовательно, сами заказчики просили мастера воспроизвести понравившийся сюжет. По всей видимости, две новые фигуры нижнего ряда, добавленные здесь, изначально были созданы для «Мадонны с младенцем во Славе со святыми» из Болонской Национальной галереи (1495–1500 гг.). Обе они также нашли продолжение в творчестве Перуджино. Изображение Св. Михаила затем было повторено в одной из фигур Колледжо дель Камбио. Этот образ, по мнению Р. фон Гертрингена, был вдохновлен неким рисунком с изображением Св. Георгия работы Донателло для Орсанмикеле (1415–1417 гг.) [12, р. 336]. В алтаре Валломброза он был отобразен зеркально, т. е. с помощью перевернутого картона. Св. Бенедикт, как не раз отмечали исследователи, вновь появился в картине «Вознесение Девы Марии» из Неаполитанского Собора (1508–1509 гг.). Мы можем добавить к этому списку Св. Бенедикта из фрески в капелле Сан-Северо в Перудже, где Перуджино работал совместно с Рафаэлем (1505–1508 гг.).

С 1495 по 1510 гг. мастерская Перуджино выполняла целый ряд работ — 10 алтарей, 2 фресковых цикла, а также небольшие станковые работы [22]. Будучи стесненным по времени, Перуджино стремился удовлетворить пожелания заказчиков, которые, в свою очередь, и сами зачастую просили его повторить то, что он делал ранее.

Следует отметить, что индивидуальная работа крупного художника, державшего мастерскую, не была сама собой разумеющейся даже в небольшом объеме. Существуют свидетельства о том, что Пинтуриккио в 1502 г. при создании фресок для кардинала Пиколломини согласился на то, чтобы «самому сделать рисунки и на картоне, и на стене, написать лица, довести работу до ума» [17, р. 681]. Значит, в иных случаях художники даже не прикладывали руки к выполняемой работе, ограничиваясь только общим эскизом и надзором за исполнением, снабжая своих подопечных образцами для подражания и копирования.

В разные периоды развития методики обучения и работы в живописных мастерских Италии второй половины XV в. изменялся подход к распределению этапов участия мастера, учеников и подмастерьев в работе, но неизменным оставался принцип, когда мастер контролировал работу, задавая ее общие черты. Так, в мастерской Вероккьо ассистенты зачастую отвечали за создание подготовительных графических штудий, а мастер занимался общей композиционно-колористической идеей [10]. В миланской

мастерской Леонардо, напротив, основной задачей учеников была работа с цветом на основе подготовительных рисунков учителя и под его руководством [15, р. 9–39]. Повторное использование картона в этих случаях помогало художникам держать марку мастерской и сохранять свою манеру.

Полиптих церкви Сантиссима-Аннунциата представлял собой двустворчатый алтарь, одна из створок которого была выполнена Филиппино Липпи в 1503 г.

На доске, расписанной Перуджино, было изображено Вознесение Девы Марии: в верхней части композиции помещена Дева Мария во славе, окруженная ангелами и херувимами, а в нижней части — двенадцать апостолов на фоне пейзажа (Илл. 120).

Эта композиция стала одной из самых низко оплаченных работ в карьере Перуджино. Если за полиптих Св. Петра мастер получил 500 флоринов, то сейчас — всего 100 флоринов [4, р. 246]. Естественно, важен был не только экономический фактор, но и престижность заказа, и объем работы. Но именно здесь оказывается существенным тот момент, что мастер мог себе позволить согласиться на недорогой заказ, поскольку у него были заготовлены картоны.

Здесь мы имеем дело с адаптацией алтаря Сан-Пьетро (325 × 265 см) в новом формате и новой иконографии. Размеры алтаря «Вознесение Девы Марии» — 333 × 218 см. Высота соответствует алтарю из Перуджи, но ширина должна была быть уменьшена на 47 см [12, р. 336].

Сокращение по ширине во многом пошло на пользу композиции, она стала значительно более цельной. Сохраняется все тот же принцип сочетания фигур нижнего ряда, их изокефалия, однако за счет сокращения числа персонажей и их более ясного расположения в пространстве возникает четкое полукруглое движение вокруг центральной фигуры, подчеркнутое расположением ног и рук персонажей. Этому движению отвечает в верхнем регистре группа херувимов, теперь не окружающих Мадонну, а помещенных полукругом у ее ног. То есть, при том, что очертания фигур остались прежними, композиция в целом оказалась уточненной и улучшенной.

Итак, судя по документам, «Вознесение Девы Марии» — одно из самых низко оплаченных произведений Перуджино, созданное мастерской одновременно с целым рядом заказов. В свете вышесказанного можно было бы ожидать, что это работа невысокого качества, и при ее создании использовались дешевые материалы. Однако же, вместо этого, для одной из самых важных церквей Флоренции применен сбалансированный подход, соединивший экономные методы с трудоемкими: введением новых фигур, характерными цветовыми переходами. Опыт мастера позволил создать впечатление дорогой картины.

Здесь не было новых рисунков. Формат алтаря, заданный Филиппино, идеально подходил для того, чтобы полностью повторить имеющийся картон. Но здесь был кропотливый, отнявший много времени, усердия и ценных материалов труд. Перуджино всегда восхищались как колористом, он новаторски подходил к работе с пигментами. Благодаря применению нидерландского метода наложения слоев полупрозрачного цвета ему удавалось достигать необычайной свежести тонов [23, р. 32–52]. Этот метод

отнимал много времени, но давал работам свет. Кроме того, проработка деталей тоже требовала и времени, и умения. И именно в этом и был для Перуджино и вопрос его репутации, и предмет его переживаний. Недавние рентгенографии доказали, что недорогие работы, такие как «Мадонна ди Лорето» (1507 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон), выполнены именно в характерной технике Перуджино, однако с меньшим количеством красочных слоев [17, р. 693]. При этом лицам персонажей уделено не меньше внимания, чем в более престижных заказах Перуджино, а все остальное намечено схематичными мазками.

Благодаря рентгенограммам, в частности, стало ясно, что в алтаре из Сансеполькро инкарнат был очень прозрачным, окрашенным с минимальным добавлением белого свинца [12, р. 339]. Именно так и создавался знаменитый «загадочный» свет. Этот прием не допускал изменения рисунка при нанесении последующих слоев, и, следовательно, требовал выверенности контуров. Метод повторного использования картонов в таком случае подходил идеально.

В низко оплаченных работах Перуджино зачастую использованы весьма дорогие пигменты, например — ультрамарин поверх лазурита и золочение одежд главных персонажей. В алтаре из церкви Сантиссима-Аннунциата позолочены драпировки одежд сразу нескольких персонажей. Следовательно, характерность работы Перуджино здесь сохранена.

Более того, стоит отметить, что никогда использование характерных фигур у Перуджино не носило абсолютно копийного характера. Всегда существовало изменение пропорций, перекомпоновка фигур, зеркальные отображения. Всегда учитывалась пластика цвета и линии, да и сам ход кисти вернее подсказывал мастеру пластику движения. Вместо слепого и слабого повторения получалось уточненное и приспособленное под новую художественную задачу изображение.

Почему же Перуджино взялся за такую недорогую и трудоемкую работу? Вазари пишет, что «постоянно имея перед глазами страшный призрак нищеты, Перуджино ради заработка делал такие вещи, на которые, вероятно, и не взглянул бы, если бы имел средства к существованию» [1, с. 435]. Действительно, он с радостью брался за низко оплачиваемые заказы частных лиц в Перудже, но никак нельзя сказать, что мастер, буквально заваленный заказами, поступал так из-за нужды. Более вероятная причина кроется в том, что обычно частные заказы доставались Пинтуриккьо, который в 1495 г. вернулся из Рима, и Перуджино, выполнявший в основном корпоративные заказы, хотел завоевать новую аудиторию.

Алтарь «Вознесение Девы Марии» — первый в жизни Перуджино заказ для одной из главных церквей Флоренции. Вазари утверждает, что мастер не был сентиментальным человеком, но стоит учесть, что первые заказы мастера в Перудже тоже происходили от сервитов [18, р. 194–195]. К тому же, он наверняка не мог повысить цену, заданную Филиппино. Возможно даже, что это был максимум, который могли позволить себе монахи. Кроме того, после 1500 г. важным фактором становится соперничество Перуджино с молодым Рафаэлем, вынуждавшее его соглашаться на такую работу [19].

В конце XV в. репутация художника была важнейшим фактором для его творческого развития. С каждой работой престиж мастерской ставился под угрозу. Поэтому и недо-

рогие работы были выполнены с усердием, на них тратилось много времени и дорогих материалов.

Посыл Вазари, замыкающий рассказ о Перуджино, можно интерпретировать двояко: «...кто работает и учится неустанно, а не только по наитию или по прихоти, тот оставляет после себя творения, которые его переживают, и приобретает себе имя, богатство и друзей» [1, с. 443]. Разве эти слова не относятся к Перуджино? Мы находим здесь своего рода парадокс, не совсем необычный для эпохи Возрождения. При применении методов художественного производства, поставленного на поток, довольно очевидно, что мастерская Перуджино была крайне востребована. Художник, движимый материальными соображениями, выработал язык форм и художественную технику, которые можно было легко воспроизвести, и тем самым сообщил своей «продукции» некую безликость. Но Перуджино — один из выдающихся мастеров конца XV в., создавший совершенное новое, наиболее классическое на тот момент отношение к постановке фигуры в пространстве. Постепенное уточнение найденных схем позволило ему на протяжении долгого времени сохранять репутацию своей мастерской и обучать своих помощников. И именно здесь и возникла среда, ставшая отправной точкой в творчестве молодого Рафаэля. Сам Рафаэль, вероятно, участвовал в повторном использовании картонов в мастерской Перуджино: Р. фон Гертринген указывает на зеркальное отображение картона для картины Перуджино «Мадонна с Младенцем и святыми» (Париж, Лувр) в его совместной работе с Рафаэлем (?) «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем» (Франкфурт на Майне, Штеделевский художественный институт) [12, р. 351]. Как уже говорилось, Рафаэль работал бок о бок с Перуджино в капелле Сан Северо в Перудже. Подготовительные картоны широко применялись в мастерской Рафаэля, и есть все основания полагать, что участие в создании композиций, восходящих к полиптиху Св. Петра, оказало влияние на творчество мастера, в том числе на его работу в Риме [9; 3].

Полноценное осмысление произведения невозможно без изучения принципов распределения работы в мастерской и подходов к оценке живописных работ на рубеже XV–XVI вв., когда изменяется восприятие творческого использования в недорогих заказах целостных композиционных решений, заимствованных из шедевров. Переосмысление функций картонов в мастерской Перуджино позволяет расширить представление о творчестве мастера и о художественной ситуации позднего кватроченто в целом.

Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. под ред. А. Г. Габричевского. — М.: Альфа-книга, 2008. — 1278 с.
2. Гращенков В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения: Очерки истории, теории и практики. — М.: Искусство, 1963. — 427 с.
3. Ames-Lewis F. The Draftsman Raphael. — New Haven: Yale University Press, 1986. — 164 p.
4. Canuti F. Il Perugino. — Siena: La Diana, 1931. — Vol. 2. — 412 p.
5. Cennini C. The Craftsman's Handbook. — New York: Dover Publications, 1954. — 192 p.
6. Coonin A. New Documents Concerning Perugino's Workshop in Florence // BM. — 1999. — No. 141. — P. 100–104.
7. Da Vinci L. Treatise on Painting. — London: George Bell and Sons, 1877. — 384 p.
8. Dreyer P. A Forgotten Drawing by Perugino // BM. — 1997. — Vol. 139. — No. 1132. — P. 465–469.

9. *Fischel O.* Raphael's Auxiliary Cartoons // BM. — 1937. — No. 71. — P. 167–168.
10. *Fornasari L.* Andrea del Verrocchio e le botteghe toscane: l'atelier del Rinascimento // Leonardo e d'intorno: il maestro, le botteghe, il territorio / Eds. *L. Fornasari, C. Starnazzi.* — Firenze: Pagliai Polistampa, 2001. — P. 11–90.
11. *Franklin D.* Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino. — New Haven: Yale University Press, 1994. — 336 p.
12. *Gaertringen R. H. von.* Uso e riuso del cartone nell'opera del Perugino. L'arte fra vita contemplativa e produttività // Pietro Vannucci detto il Perugino: Atti del Convegno Internazionale / Ed. *L. Teza.* — Perugia: Volumnia Editrice, 2004. — P. 335–351.
13. *Holmes M.* Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter's Workshop // The Politics of Influence: Artistic Exchange in Renaissance Italy / Ed. *J. Stephen.* — Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — P. 38–74.
14. *Mancini F. F.* Considerazioni sulla bottega umbra del Perugino // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del Convegno Internazionale / Ed. *Teza L.* — Perugia: Volumnia Editrice, 2004. — P. 325–329.
15. *Marani P. C.* Il problema della “bottega” di Leonardo: la “praticha” e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'art e la pittura // I leonardeschi: L'eredità di Leonardo in Lombardia. — Milano: Skira, 1998. — P. 9–39.
16. *Nelson J. K.* La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari // Pietro Vannucci detto il Perugino. Atti del Convegno Internazionale / Ed. *L. Teza.* — Perugia: Volumnia Editrice, 2004. — P. 65–75.
17. *O'Malley M.* Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino // AB. — 2007. — Vol. 89. — No. 4. — P. 674–693.
18. Perugino: Il divin pittore / Eds. *V. Garibaldi, F. F. Mancini.* — Milan: Sivana, 2004. — 637 p.
19. Raphael: from Urbino to Rome / Ed. *H. Chapman.* — New Haven: Yale University Press, 2004. — 320 p.
20. *Rubin P. L.* Giorgio Vasari: Art and History. — New Haven: Yale University Press, 1995 — 448 p.
21. *Rubin P. L., Wright A.* Renaissance Florence: The Art of the 1470s. — London: National Gallery Publications, 1999. — 360 p.
22. *Scarpellini P.* Perugino. — Milano: Federico Motta, 1984. — 335 p.
23. The Age of Van Eyck: The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. 1430–1530 / Ed. *T. H. Borchert.* — Amsterdam: Ludion, 2002. — 280 p.
24. *Vanturini L.* Modelli fortanati e produzione di serie // Maestri e botteghe / Eds. *M. Gragori, A. Paolucci.* — Firenze: Silvana, 1992. — P. 147–164.

Название статьи. «Вознесение Девы Марии» Пьетро Перуджино из алтарной композиции для церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции: метод работы мастерской и репутация живописца.

Сведения об авторе. Дунина Мария Владимировна — аспирант, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. mashadunina@mail.ru

Аннотация. «Вознесение Девы Марии», созданное Пьетро Перуджино в 1505–1507 гг. для большого двустороннего алтаря церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции, стало, согласно Джорджо Вазари, причиной весьма болезненного эпизода в карьере мастера. Младшие коллеги Перуджино, флорентийские художники, заявили, что он использовал для этой композиции фигуры, которые уже встречались в других его работах. После этого случая художник не получил ни одного крупного заказа ни во Флоренции, ни в родной Перудже.

Повторное использование картонов — творческий метод, заимствованный Перуджино у Вероккьо, прославивший его и успешно им применяемый в течение всей своей карьеры. Однако же флорентийская традиция повторного использования картонов в большинстве своем рассматривается только для установления факта копирования в отдельных группах памятников. В данном случае источником цитирования и копирования послужило «Вознесение» из церкви Сан-Пьетро в Перудже (1496–1499 гг., Музей изобразительных искусств, Лион), элементы которого также были использованы в других работах мастерской Перуджино. Для одной из самых важных церквей Флоренции применен сбалансированный подход, соединивший экономные методы с трудоемкими: введением новых фигур, характерными цветовыми переходами.

Настоящая статья обращается к проблеме повторного воспроизведения композиций как метода обучения в ренессансной *bottega* конца XV в. Изучение качественных пластических изменений в процессе уточнения подготовительных картонов в мастерской Пьетро Перуджино позволит пролить свет на

особенности работы ренессансных мастерских, а также задуматься о проблеме смены художественного вкуса на рубеже XV–XVI вв.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс; quattrocento; мастерская; Флоренция; Пьетро Перуджино; Сантиссима-Аннунziata; Вознесение Девы Марии.

Title. “The Assumption of the Virgin” by Pietro Perugino, from the Altar for Santissima Annunziata in Florence: The Method of the Workshop and the Reputation of the Artist.

Author. Dunina, Maria Vladimirovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. mashadunina@mail.ru

Abstract. *The Assumption of the Virgin* (1505–1507), created by Pietro Perugino for the altar of the Santissima Annunziata Cathedral in Florence, was, according to Giorgio Vasari, a very painful episode in the career of the master. Younger colleagues of Perugino claimed that he used for this composition some figures that they had already met in his other works. After this incident, the artist did not get a single large order either in Florence, or in his native Perugia.

It is worth saying that Perugino borrowed the creative method of reusing cartoons from his teacher Verrocchio and successfully applied it throughout his career. Seldom attention is paid to this Florentine tradition as a clue to the artistic apprenticeship in a workshop; it is often used to separate some groups of monuments. In this case, the source of citation was the altar of the Church of San Pietro in Perugia (1496–1499, Lyon Museum of Fine Arts), which was also used in other works of Perugino’s workshop.

The article is aimed at the problem of reusing compositions created in different Renaissance workshops. The study of the changes in these compositions sheds light on Pietro Perugino’s oeuvre and on changes in the artistic taste at the turn of the 15th–16th centuries.

Keywords: Italian Renaissance; Quattrocento; workshop; Florence; Pietro Perugino; Santissima Annunziata; Assumption of the Virgin.

References

- Ames-Lewis F. *The Draftsman Raphael*. New Haven, Yale University Press Publ., 1986. 164 p.
- Borchert T.H. (ed.). *The Age of Van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. 1430–1530*. Amsterdam, Ludion Publ., 2002. 280 p.
- Canuti F. *Il Perugino, vol. 2*. Siena, La Diana Publ., 1931. 412 p. (in Italian).
- Cennini C. *The Craftsman’s Handbook*. New York, Dover Publications Publ., 1954. 192 p.
- Chapman H. (ed.). *Raphael: From Urbino to Rome*. New Haven, Yale University Press Publ., 2004. 320 p.
- Coonin A. New Documents Concerning Perugino’s Workshop in Florence. *The Burlington Magazine*, 1999, no. 141, pp. 100–104.
- Da Vinci L. *Treatise on Painting*. London, George Bell and Sons Publ., 1877. 384 p.
- Dreyer P. A Forgotten Drawing by Perugino. *The Burlington Magazine*, 1997, vol. 139, no. 1132, pp. 465–469.
- Fischel O. Raphael’s Auxiliary Cartoons. *The Burlington Magazine*, 1937, no. 71, pp. 167–168.
- Fornasari L. Andrea del Verrocchio e le botteghe toscane: l’atelier del Rinascimento. *Leonardo e d’intorno: il maestro, le botteghe, il territorio*. Florence, Pagliai Polistampa Publ., 2001, pp. 11–90 (in Italian).
- Franklin D. *Rosso in Italy: The Italian Career of Rosso Fiorentino*. New Haven, Yale University Press Publ., 1994. 336 p.
- Gaertringen R.H. von. Uso e riuso del cartone nell’opera del Perugino. L’arte fra vita contemplativa e produttività. *Pietro Vannucci detto il Perugino*. Perugia, Volumnia Editrice Publ., 2004, pp. 335–351 (in Italian).
- Garibaldi V.; Mancini F.F. (eds.). *Perugino: Il divin pittore*. Milan, Sivana Publ., 2004. 637 p. (in Italian).
- Grashenkov V.N. *Risunok masterov ital’ianskogo Vozrozhdeniia. Ocherki istorii, teorii i praktiki (Drawing of the Masters of Italian Renaissance. Essays on History, Theory and Practice)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 427 p. (in Russian).
- Holmes M. Copying Practices and Marketing Strategies in a Fifteenth-Century Florentine Painter’s Workshop. *The Politics of Influence, Artistic Exchange in Renaissance Italy*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2004, pp. 38–74.
- Mancini F.F. Considerazioni sulla bottega umbra del Perugino. *Pietro Vannucci detto il Perugino*. Perugia, Volumnia Editrice Publ., 2004, pp. 325–329 (in Italian).

Marani P.C. Il problema della “bottega” di Leonardo: la “pratica” e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'art e la pittura. *I leonardeschi: L'eredità di Leonardo in Lombardia*. Milan, Skira Publ., 1998, pp.9–39 (in Italian).

Nelson J.K. La disgrazia di Pietro: l'importanza della pala della Santissima Annunziata nella Vita del Perugino del Vasari. *Pietro Vannucci detto il Perugino*. Perugia, Volumnia Editrice Publ., 2004, pp.65–75 (in Italian).

O'Malley M. Quality, Demand, and the Pressures of Reputation: Rethinking Perugino. *The Art Bulletin*, 2007, vol. 89, no. 4, pp.674–693.

Rubin P.L. *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven, Yale University Press Publ., 1995. 448 p.

Rubin P.L.; Wright A. *Renaissance Florence: The Art of the 1470s*. London, National Gallery Publ., 1999. 360 p.

Scarpellini P. *Perugino*. Milan, Federico Motta Publ., 1984. 335 p. (in Italian).

Vanturini L. Modelli fortanati e produzione di serie. *Maestri e botteghe*. Florence, Silvana Publ., 1992, pp.147–164 (in Italian).

Vasari G. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori, 9 vols*. Florence, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).



Илл. 119. Пьетро Перуджино. Полиптих Святого Петра. Главная створка и лунет. 1496–1499. Музей изобразительных искусств, Лион



Илл. 120. Пьетро Перуджино. Вознесение Девы Марии. 1505–1507. Церковь Сантиссима-Аннунциата, Флоренция



Илл. 122. Якопо дель Селлайо. Смерть Эвридики. Ок. 1490 г. Музей Бойманса-ван Бёнингена, Роттердам



Илл. 123. Якопо дель Селлайо. Орфей, музицирующий животным. Ок. 1490 г. Вавельский замок, Краков