

УДК: 7.034.5(376)/7.021
ББК: 85.103(4Ита-83(0)4)
А43
DOI: 10.18688/aa199-5-57

М. В. Дунина

Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания

Воспитание личности — задача, стоящая в самом центре мышления эпохи Возрождения. Всё гуманистическое образование строилось на взаимодействии учителя и ученика, последовательном формировании умственно, нравственно, физически совершенной личности; и отношение эпохи к ученичеству, не только к структуре образования, но и к личному общению ученика и учителя, неизбежно проецируется на мастерскую. Мастер ведёт за собой учеников, передаёт им азы своего искусства, следит за развитием их дарований.

Рассматривая художественную ситуацию Италии начала Чинквеченто, нельзя не заметить усилившегося противоречия между заимствованным из предшествующего столетия представлением об общем стиле мастерской и развивающейся теперь идеей ценности профессионального личного авторства. Художник всё ещё должен был работать в команде, и этот труд оставался трудом коллектива, однако каждый из участников хотел быть уверенным, что его вклад замечен и ценен.

Микеланджело Буонарроти такое положение вещей совершенно не устраивало. Будучи хорошо знакомым с гуманистической философией благодаря опыту работы в Платоновской академии при дворе Медичи, он при этом никогда не стремился стать художником-учителем. Микеланджело как мастер, как личность, человек, который каким-то образом соотносился с окружающим миром, — всегда оставался индивидуалистом.

По сути, ещё находясь в мастерских своих учителей, Микеланджело мало участвовал в работе и не получил навыка совместной деятельности в творческом союзе, изначально будучи одиночкой. В первую очередь он всегда оставался скульптором и предпочитал как скульптор работать в одиночку. Его талант требовал «размышлений, уединения и покоя, а не мысленных блужданий» [1, с. 1123]. Он обладал психологией человека, который всё делает сам. К этому добавлялись его индивидуальные особенности — замкнутость, комплексы, нежелание контактировать с людьми, конфликтность, неумение выходить из ссор. Не случайно ещё в его юности флорентийский художник Торриджано сломал ему нос. И потому Микеланджело изначально трудно было встраиваться в ситуацию мастерской. Сам его метод работы с рисунками, со скульптурой, с живописью не подразумевал появления ученика, был слишком личностным. Даже его подход к организации работы над росписями Сикстинской капеллы не включал в себя

наличие учеников. Вся помощь команды, собранной для этого случая, была связана с возведением лесов, нанесением предварительного слоя штукатурки и техническим переносом рисунков с картонов на стены [11; 21; 23]. Более того, художник уничтожал многие из своих эскизов и картонов, словно не желая давать кому-то возможность познакомиться со своей «кухней».

Что касается учеников Микеланджело, ни один из них, даже будь им это позволено, не смог бы ассистировать учителю в рисунках. Будучи уверенным экспериментатором и мнительным человеком, он сам видоизменял свои и чужие замыслы, и ни один другой автор не мог бы легко и органично вторгнуться в его творческий процесс. Вне всяких сомнений, очень многие художники в Риме и за его пределами мечтали бы учиться у Микеланджело, однако большинство из тех, кто устаивался его дружбы, — Якопо Сансовино, Россо, Понтормо, Даниеле да Вольтерра, Джорджо Вазари — получали в качестве обучения только разговоры об искусстве. Микеланджело мечтал, чтобы у него появился ученик, но этой мечте не суждено было осуществиться. Любопытно, однако, что на протяжении своей долгой карьеры он периодически помогал кому-то в обучении рисунку, но, судя по всему, не считал этих художников своими учениками. Например, показательно в этом отношении его взаимодействие с Себастьяно дель Пьомбо.

В конце жизни Буонарроти сетовал, что так и не обзавёлся ассистентом. Но стоит заметить, что этот предполагаемый и несбывшийся «ученик», упомянутый у Вазари, был нужен не для того, чтобы передать ему основы своего мастерства, а для прикладных целей. Так и не возникший ассистент упоминается в единственном числе и в работе, связанной не с изобразительным искусством, а с исследовательской деятельностью Микеланджело — изучением строения тела человека для написания книги об анатомии для художников. Цитируя Вазари, «если бы был у него [Микеланджело] ученик, он сам, несмотря на преклонные годы, постоянно вскрывал бы трупы и написал бы об этом на пользу художникам, в кое-ком из которых он обманулся. Однако он не решался на это, не чувствуя себя в состоянии выразить в письменном виде всё, что бы ему хотелось, ибо в красноречии он не упражнялся, хотя, впрочем, в прозе своих писем он умел немногими словами хорошо пояснить свою мысль, так как очень любил читать наших поэтов и в особенности Данте, которым сильно восхищался и которому подражал в своих образах и замыслах, а также и Петрарку» [1, с. 1124]. Последняя мысль сочетается с представлением о ненужности теорий об искусстве, которое Микеланджело выразил в письме о *Paragone* 1548 г.: поскольку и скульптура, и живопись произрастают из одного разума — *intelligenza* — нужно отказаться от их сопоставления и не заниматься рассуждениями, которые «отнимают больше времени, чем создание фигур» [16, р. 74]. В случае с Микеланджело вполне возможно, что нежелание формулировать на письме принципы своего мастерства — не только стремление больше делать, чем говорить, но и нежелание делиться своими находками.

При всём вышесказанном и в тексте Вазари, и в работах современных исследователей творчества круга Микеланджело выделяется группа людей, называемых «учениками» мастера. Это юноши, жившие в его доме: Пьетро Урбано из Пистойи, Асканио Кондиви и Антонио Мини [12; 13; 19; 24]. Педагогический метод Микеланджело заключался в приучении этих помощников к свободному копированию собственных рисун-

ков. Однако все они так или иначе не были способны к обучению, в силу ли лени или отсутствия таланта. Здесь следует задуматься: по какой причине мастер выбирал неспособных подражать ему людей? Быть может, в этом, как и в уничтожении рисунков, можно усмотреть нежелание передавать секреты своего мастерства. Взаимодействие с этими людьми, не столь широко освещённое в литературе, привлекает наше пристальное внимание. Именно на примере их ученичества можно точнее всего понять педагогический метод Буонарроти.

Пытаясь оправдать друга, Вазари настаивал, что ученики Микеланджело были абсолютно лишены таланта, мастеру «не везло с теми, кто жил у него в доме, поскольку он нападал на людей, неспособных ему подражать». Тут же биограф замечает, что «те, кто говорит, что учить он не желал, неправы, ибо он всегда давал советы и своим близким, да и всем, кто их у него спрашивал» [1, с. 1124]. Даже в самой формулировке содержится прямое указание на то, что современники не считали Микеланджело щедрым педагогом. Однако, по мнению Вазари, только лень, бездарность и медлительность юношей, проживавших у Микеланджело, не позволила им развить в себе творческий талант.

В этом отношении весьма интересны рисунки, предназначавшиеся для обучения Антонио Мини. Ни практика, ни внимательное руководство не сделали Мини художником, он был нанят Микеланджело главным образом как слуга. Он вёл и копировал счета и письма, выполнял поручения, занимался финансами своего господина. За восемь лет у Микеланджело он не достиг никакого прогресса в рисунке.

Судя по известным рисункам Мини, созданным в доме Микеланджело, обучение его было весьма отрывочным, хотя и полным доброго отношения и юмора [22]. Все они содержат исправления и инструкции самого Микеланджело и предоставляют уникальную возможность увидеть сокровенный обмен между мастером и учеником, пока они говорили, рисовали и шутили. Стоит заметить, что, вероятно, проб пера у Мини было больше, но известны сейчас лишь те, которые он выполнял на том же листе, что и учитель. Речь идёт о таких рисунках, как «Мадонна с Младенцем» (ок. 1524 г.), из Британского музея, содержащем два эскиза Микеланджело и несколько копий, в том числе одну прочерченную координатной сеткой [24, р. 64] (Илл. 121).

Дидактическая цель эскизов Микеланджело очевидна благодаря их положению на листе: они оставляют пространство справа для копии Мини. В нижнем правом углу рисунка, хранящегося в Британском музее, Микеланджело начертал краткую инструкцию для ученика: «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио. Рисуй и не теряй времени»¹. Судя по неудачной попытке скопировать набросок Микеланджело, изображающий Мадонну с Младенцем, расположенный на этом же листе, Антонио Мини не хватало творческой практики и понимания основ искусства рисунка. Укор Буонарроти говорит о том, что юноша медлил и не прикладывал достаточных усилий, чтобы научиться воспроизводить эскиз мастера.

На том же листе помещены также замечания относительно сельского хозяйства и заметки о работе Микеланджело в Сан-Лоренцо. Остаётся не до конца ясным, принадлежит ли координатная сетка, прочертившая оригинал Микеланджело, самому Мини,

¹ Надпись гласит: "Disegna antonio disegna Antonio / disegna e no[n] p[er]der te[m]po".

отчаявшемся самостоятельно, «на глаз» подражать гению своего хозяина, или же, на чём настаивает К. Бамбах, она добавлена более поздним копиистом, не имеющим отношения к кругу Микеланджело, искренне презиравшего механические приёмы [3, р. 130].

Хотя координатные сетки (*graticolare*) сопутствуют обучению рисованию, мастер не разрешал никому использовать их, что в очередной раз свидетельствует о его оригинальном отношении к учёбе. Он призывал своих коллег доверять только суждению глаза (*giudizio dell'occhio*) и ловкости руки (*ubbidienza della mano*)². Вазари приписывает Микеланджело слова: «Циркуль следует иметь в глазу, а не в руке, ибо рука работает, а глаз судит» [1, с. 1123]. Эта позиция Микеланджело исключала для его подопечных возможность облегчить освоение техники рисунка.

Абстрагируясь от ремесленничества, мыслители эпохи Возрождения старались подчеркнуть причастность своего труда к сфере проявления божественной благодати. Э. Блант считал молчание ренессансных художников о практической стороне своей жизни отражением стремления отделить искусство от ремесла [6, р. 48–49]. Не будет преувеличением считать, что Микеланджело ожидал от художников наличия невероятных врождённых способностей и талантов, подобных тем, которыми обладал он сам. Гениальный мастер, сознательно отвергая идеалы гуманистов, изображал фигуры в «девять, десять и двенадцать голов [вместо классической пропорции один к восьми], добиваясь лишь общего впечатления *grazia*» [1, с. 1123]. В том же ключе говорит Вазари и об учителе Микеланджело Доменико Гирландайо. Зарисовывая античные памятники, «он был настолько уверенным в своём рисунке, что изображал их на глаз, без линейки, циркуля или обмеров, а когда их измеряли, после того как он их нарисует, всё оказывалось совершенно правильным, словно он их измерил» [1, с. 395]. Согласно этому педагогическому подходу умение рисовать «на глаз» даётся с рождения как божественный дар, которому невозможно научиться *ex novo*.

Здесь следует задуматься ещё и о том, почему Микеланджело использовал для обучения юношей именно копирование собственных набросков, а не другие методы. Ведь не говоря о том, что в мастерских было принято изучать *buon disegno* всех великих художников, а не одного, не секрет, что Микеланджело имел в своём арсенале достаточное количество приёмов, связанных с подготовительными этапами работы, которым могли бы подражать те, кто хотел перенять его мастерство. Это и анатомические штудии для точной передачи пропорций, поз и жестов, «изобретательности» в компоновке фигур [1, с. 42], и создание восковых моделей для рисунков подобно Леонардо да Винчи [10; 17, р. 2–3], позволявшее изобразить сокращения фигур в ракурсе снизу вверх; и глиняные модели, используемые, чтобы упражняться в передаче теней округлых частей [1, с. 45]. Нет никаких свидетельств, чтобы мастер давал ученикам задания, связанные с этими методами.

Другие совместные упражнения мастера и ученика (Антонио Мини) доказывают, что Микеланджело не проявлял никакого интереса к развитию способностей последнего. Вместо этого он давал ему определённые задания, состоявшие в копировании его рисунков, а затем подшучивал над результатом с помощью различных карикатур.

² Выражение «суждение глаза» было подхвачено Микеланджело у Леонардо да Винчи [17, р. 119].

Возле изображённой Мини фигуры жирафа на эскизе из Оксфорда (оборотная сторона рисунка «Геркулес и Антей», Музей Эшмола, 1525–1528 гг.) Микеланджело поместил существо, напоминающее динозавра, пародирующее неуклюжую манеру горе-ученика [15, р. 317]. Лист, где мастер упражнялся в рисовании глаз (Оксфорд, Музей Эшмола, 1524–1525 гг.), часть из которых, по мнению Ф. Хартта, — копии учеников, в то время как образцы Микеланджело помещены в верхней части, также интересен для нас своей оборотной стороной. Несколько неумело изображённых сангиной голов одну за другой проглатывает разъярённый дракон [7, р. 311; 15, р. 323] (Илл. 120).

Ряд рисунков, выполненных совместно Микеланджело и Мини, находятся в Лувре, Британском музее, галерее Уффици, Каза-Буонарроти во Флоренции. Примеры *buon disegno* мастера сопровождаются неудачными попытками повторить их, порой с использованием крестообразных осей, и кричащими на эти наброски фавнами или сатирами — плодом спонтанного вдохновения Микеланджело. На обороте рисунка из Британского музея помещена женская голова Микеланджело, которую У. Уоллас считает штудией, предназначенной для педагогических целей, так и не воплощённых Мини [22, р. 125; 24, р. 78]. Однако, согласно нашему пониманию, скорее всего рисунок головы был выполнен позднее, иначе не оправдано использование оборотной стороны листа, которое привело бы к смазыванию хорошего рисунка.

Итак, большинство уроков Мини переросли в праздное подшучивание. Едва ли серьёзным исключением служит «Сидящая женщина» из Британского музея (1524–1525 гг.), где неумелый набросок сангиной исправлен рукой Микеланджело карандашом и чернилами [24, р. 77–78]. В основном же мастер давал Мини самое простое задание — скопировать рисунок — и не пытался объяснить, что именно было сделано не так.

Гениальный архитектор и скульптор, Микеланджело относился к своей живописи как к эксперименту. Поэтому он исключил для себя самого необходимость ставить на поток создание картин и фресок по собственным рисункам. Он не стремился окружить себя одарёнными художниками или талантливыми копиистами, которых он мог бы контролировать. Однако если в его живописной практике не было учеников и ассистентов в привычном смысле этого слова, то были возможны взаимоотношения, построенные на сотрудничестве. Микеланджело часто передавал свои картоны другим художникам. Среди его адресатов были Томмазо де Кавальери, Герардо Перини. Он также снабжал набросками Себастьяно дель Пьомбо, Даниеле да Вольтерру, Марчелло Венусти, Джулиано Будардини, Асканио Кондиви, Джорджо Вазари, Франческо Граначчи.

Видимо, проживавшие в доме Микеланджело художники, и Мини в том числе, также были его друзьями: он отдавал себе отчёт, что никогда не научит их ничему, и такое положение дел вполне его устраивало. Указание Вазари о помощи друзьям, которой Микеланджело предпочитал любую другую деятельность, можно в данном случае истолковать как вполне ясное объяснение, почему мастер тратил время на таких «учеников» [1, с. 1125–1126].

В таком случае можно рассматривать факт передачи Микеланджело своих рисунков и картонов другим художникам тоже как дружеский жест. Картоны, как и другие виды собственности, передавались по наследству, дарились, становились приданым. В марте 1532 г. Антонио Мини сообщал Микеланджело из Лиона во Флоренцию, что планирует

написать три картины, пользуясь подаренным ему картоном Леды (1529–1530 гг., картина была уничтожена). Однако нет никаких сведений, чтобы картоны были подарены ему с целью создания с их помощью новых работ: Вазари указывает, что Мини получил рисунки, картоны и модели из воска и глины перед отбытием во Францию, потому что нуждался в деньгах: «его [Мини] две сестры были на выданье» [1, с. 1093–1094]. Позднее картон с Ледой вернулся во Флоренцию и во времена Вазари принадлежал Бернардо Веккьетти.

Творчески использовать картоны Микеланджело могли только достаточно одарённые художники, способные свободно интерпретировать его рисунок. Не те, кто прошёл его школу, а зрелые мастера, ставшие его соратниками. Передавая рисунки или картоны друзьям, Буонарроти переставал участвовать в создании живописи. Разумнее называть это взаимодействие даже не соратничеством, а соавторством [2; 4; 8]. Например, взаимодействие с Себастьяно дель Пьомбо представляло собой своего рода воплощение будущей болонской системы: рисунок Микеланджело оказался воплощённым в колорите венецианца.

Проживавший у Микеланджело «ученик» Асканио Кондиви тоже получал картоны от учителя и «годами просиживал за доской», однако так и не смог воплотить замыслы мастера. Вазари свидетельствует, что только «из жалости» Микеланджело попытался помочь ему с живописным воплощением, но «большого толку от этого не получалось» [1, с. 1124]. Какой-либо педагогической подоплёки, таким образом, в передаче картонов художникам заметить нельзя: Микеланджело дарил свои замыслы, но не свое имя и свое участие.

Будучи лишёнными полноценного артистического взаимодействия со своим другом и живописцем, опытные художники прибегали к различным уловкам, чтобы всё-таки проникнуть в святая святых его творчества. Например, Даниеле да Вольтерра обращался к Микеланджело, когда ему было трудно спланировать группу персонажей, и получал от него эскизы фигур. Даниеле пользовался порой координатной сеткой, прочерчивая рисунки своего друга (например, рисунок с головой Давида из Лувра, 1513 г.). Рисунок Микеланджело из Института искусства Курто в Лондоне имеет на обороте повтор, выполненный Даниеле с помощью неуверенного прочерчивания контуров [9, р. 39–40; 19, р. 41–42]. В рисунке Микеланджело присутствуют эксперимент, поиск, исправления собственного замысла. Копия Даниеле представляет собой прочерчивание контура, призванное только прояснить силуэт, проникнуть за завесу движения руки гения. Возможно ли, чтобы такая тренировка выполнялась в присутствии Микеланджело и одобрялась им? По нашему убеждению, это совершенно исключено.

Как мы полагаем, те, кто вступал в тесное взаимодействие с Микеланджело, перенимали его отношение к ученикам и осознанно не занимались педагогикой. Особенно это касается Себастьяно дель Пьомбо. Что же до многочисленных мастеров, которым не посчастливилось удостоиться дружбы Микеланджело, на их долю оставалось только изучать его живописное и графическое наследие, уже с самого начала века ставшее «школой» для художников. Наследие это представляло собой ряд рисунков, картонов, небольшое количество картин и три фресковые росписи. Они служили основой для композиционных штудий рисовальщиков уже при жизни художника — и во множе-

стве случаев без его ведома. Рисунок Микеланджело был обязательной и важнейшей частью формулы работы маньеристов, сочетавших его *disegno* с *colore* других мастеров. Однако сама технология живописной работы, её этапы оставались секретом, ведь никто и никогда не был участником творческого процесса Микеланджело.

Дж. П. Беллори упоминает знаменательный случай, как Федерико Бароччи, зарисовывавший вместе с Таддео Цуккаро один из фасадов Полидоро да Караваджо, получил похвалу Микеланджело, проезжавшего мимо на муле [5, р. 161]. Среди работ в его записной книжке Микеланджело особенно выделил набросок со своего Моисея. Этот же случай нашел отражение и в листах серии «Юность Таддео» Федерико Цуккаро³ [18, р. 21] (Илл. 122). Это была уже настоящая погоня за тем учителем, личное присутствие которого в жизни начинающего итальянского художника казалось столь естественным, но странным образом не было осуществлено.

Яркий индивидуализм и стремление к творческой трактовке заимствуемых мотивов, предпочтение, отдаваемое суждению собственного глаза, а не техническим приёмам, отразились на особенностях работы как непосредственных соратников Микеланджело, так и его последователей. Рассуждая о работе мастерской Перино дель Вага, Вазари осудил метод, заимствованный им у Рафаэля, заметив, что «тот, кто жаждет славы, должен всё делать сам» и что «всякий, кто дорожит своим именем и своими произведениями, пусть создаёт меньше вещей, но чтобы все были выполнены им своей собственной рукой, если только он намерен в полной мере достигнуть той славы, которую стремится приобрести всякий выдающийся талант» [1, с. 787]. В этих словах яркой нотой звучит принцип, которого придерживался Микеланджело в отношении воспитания юных художников, — принцип яркого индивидуализма, осознанное противопоставление себя плодотворной и построенной на творческом объединении талантов мастерской Рафаэля Санти. Для Микеланджело идея о божественном даре, не нуждающемся в подпорках и помощниках, упражнениях и подсказках, была совершенно непреложна. Воспитание в его окружении было рассчитано на зрелых, самостоятельных личностей, способных стать друзьями, но не членами мастерской.

Соперничество с Рафаэлем создавало для Микеланджело дополнительные трудности: ему непросто было создать мастерскую, поскольку он изначально отталкивался от идеи сделать что-то, не имеющее ничего общего с системой работы его конкурента, даже если его подходы и казались ему удачными. Следует понимать, что здесь мы имеем дело с особенностью культуры Возрождения в целом, которая состояла в появлении ярких индивидуальностей. Рафаэль — вежливый, воспитанный, радостный, открытый человек, умело решавший все конфликты и понимавший их глубину, всегда находивший лучший выход из положения, и ему легко было общаться с людьми, с учениками, организовывать их труд в своих интересах; таким же он был и в творчестве. Его метод

³ В рисунках Федерико Цуккаро Таддео также представлен с альбомом в руках возле фасада, расписанного Полидоро [18, р. 14] а случай с Микеланджело представлен в новом ракурсе. Буонаротти проезжает на лошади мимо palazzo Mattei, которое расписывает сам Таддео Цуккаро. К восторгам по поводу таланта Таддео присоединяются Джириламо Сичиоланте да Сермонета, Даниеле да Вольтерра, Джорджо Вазари и Франческо Сальвиати. Можно полагать, что именно эта пятёрка имела наибольший вес в глазах римских мастеров в 1548 г., когда велись работы в palazzo Mattei.

предполагал появление учеников. Рафаэль не испытывал ревности в отношении других живописцев: он прекрасно осознал, что превосходит всех, и радостно и щедро делился своими знаниями и умениями. Идеи Рафаэля стали развиваться, в то время как Микеланджело не давал друзьям вникнуть в систему своего труда. И именно у Рафаэля получилось творческое развитие его школы, потому что он своих учеников научил работать. Ассистенты Санти продолжили его дело, и после смерти великого учителя сами стали великими мастерами. Идеи Микеланджело тоже развивались, но теми, кто получил от него советы и эскизы, а не полноценный опыт работы в мастерской. Усилия, потраченные Микеланджело на воспитание в его доме, не принесли должных плодов. Но его мысль, его советы, его наследие оказали решающее влияние и на умы и творчество его друзей, и на развитие искусства в целом.

Литература

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. под ред. А. Г. Габричевского. — М.: Изд-во Альфа-книга, 2008. — 1278 с.
2. *Baker-Bates P.* Workshop and Showroom in High Renaissance Rome: The Idiosyncratic Model of Sebastiano del Piombo // *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*. — 2005. — No. 23. — P. 1–6.
3. *Bambach C. C.* Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600. — Cambridge: Cambridge University Press, 1999. — 548 p.
4. *Barbieri C.* The Competition between Raphael and Michelangelo, and Sebastiano's Role in It // *The Cambridge Companion to Raphael* / Ed. M. Hall. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — P. 141–164.
5. *Bellori G. P.* The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. — Cambridge: Cambridge University Press, 2005. — 514 p.
6. *Blunt A.* Artistic Theory in Italy, 1450–1600. — Oxford: The Clarendon press, 1940. — 212 p.
7. *Hartt F.* Michelangelo's Drawings. — New York: Harry N. Abrams, 1975. — 408 p.
8. *Hirst M.* Sebastiano del Piombo. — Oxford: Clarendon Press, 1981. — 157 p.
9. *Hirst M.* Michelangelo and His Drawings. — New Haven; London: Yale University Press, 1988. — 132 p.
10. *Kwakkstein M. W.* The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of His Working Procedures // *Gazette des Beaux-Arts*. — 1999. — No. 133. — P. 181–198.
11. *Mancinelli F.* Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro // *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*. — Roma: Palombi, 1990. — P. 55–59.
12. *Mancinelli F.* Il problema degli aiuti di Michelangelo // *Michelangelo, la Cappella Sistina. Documenti e interpretazioni*. — Novara: De Agostini, 1994. — Vol. III. — P. 107–114.
13. *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle: Exh. cat.* / Ed. P. Joannides. — Washington: National Gallery of Art, 1996. — 215 p.
14. *Moretti M.* Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze // *Arte Marchigiana*. 1. — Urbino: Centro Studi G. Mazzini, 2014. — P. 63–108.
15. *Parker K. T.* Catalogue of Drawings in the Ashmolean Museum II: Italian Schools. — Oxford: Clarendon Press, 1965. — 576 p.
16. *Preimesberger R.* Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini. — Los Angeles: Getty Research Institute, 2011. — 158 p.
17. *Richter J. P.* Literary Works of Leonardo Da Vinci. — London: Phaidon, 1970. — Vol. I. — 550 p.
18. *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome* / Ed. J. Brooks. — Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2007. — 144 p.
19. *Tolnay Ch. de.* Corpus dei disegni di Michelangelo. — Novara: De Agostini, 1978. — Vol. III. — 110 p.
20. *Treves L.* Daniele da Volterra and Michelangelo: A Collaborative Relationship // *Apollo*. — 2001. — No. 154. — P. 36–45.
21. *Wallace W.* Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel // *Gazette des Beaux-Arts*. — 1987. — No. 110 — P. 203–216.

22. Wallace W. Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings // *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop* / Ed. A. Ladis. — Athens: University of Georgia Press, 1995. — P. 113–133.
23. Wallace W. Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2010. — 424 p.
24. Wilde J. Michelangelo and His Studio. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. — London: British Museum Publications, 1953. — 142 p.

Название статьи. Микеланджело-воспитатель: особенности творческой индивидуальности и система преподавания

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

Аннотация. В нижнем правом углу рисунка, хранящегося в Британском музее, Микеланджело начертал краткую инструкцию для своего преданного, но не слишком одарённого ученика Антонио Мини: «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио. Рисуй и не теряй времени» (ок. 1524 г.). Судя по представленной на этом же листе неудачной попытке скопировать набросок Микеланджело, Мини не хватало практики и понимания основ искусства рисунка. Однако ни восемь лет, проведённых в доме Микеланджело, ни внимательное руководство учителя не помогли Антонио стать художником.

Ключевое для начала XVI столетия разграничение концепций общего стиля мастерской и профессионального личного авторства нашло яркое отражение в творческом методе Микеланджело. Обладая закрытым и конфликтным характером, считая своим главным призванием скульптуру, он предпочитал индивидуальную работу с рисунками коллективной работе мастерской. Его подход к организации работы над росписями не предполагал наличия учеников.

Кроме того, Буонарроти искренне презирал «механические» приёмы, сопутствующие обучению рисованию, призывая коллег доверять только своему глазу и подразумевая врождённый талант. Эта позиция Микеланджело исключала для его ассистентов возможность облегчить освоение техники рисунка. В настоящей статье проясняется, какими целями руководствовался Микеланджело, посвящая немало времени обучению юношей, и выясняется, в чём состояли его педагогические приёмы. Изучение рисунков и ученических копий позволяет пролить свет на сокровенный обмен между мастером и его подопечными.

Ключевые слова: итальянский Ренессанс; Чинквеченто; Микеланджело; мастер и мастерская; творческий метод; художественная педагогика; Антонио Мини; Себастьяно дель Пьомбо; Даниеле да Вольтерра; Марчелло Венусти.

Title. Michelangelo-Educator: Creative Individuality and Teaching Method.

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

Abstract. In the lower right corner of Michelangelo's drawing from the British Museum, he wrote a brief instruction for his faithful but not outstanding pupil Antonio Mini: "Draw Antonio, draw Antonio. Draw and do not waste time" (ca. 1524). Judging by the unsuccessful attempt of Mini to copy Michelangelo's sketch presented on the same sheet, he lacked practice and understanding of basics of the art of drawing. However, neither eight years spent in the house of Michelangelo, nor the careful guidance of his teacher made Antonio an artist. The distinction between the concepts of the general style of the workshop and professional personal authorship, key to the beginning of the 16th century, had a clear influence on the creative method of Michelangelo. Possessing a closed and conflicting character, considering sculpture his main vocation, he preferred individual work with drawings to the collective work of a workshop. His approach to organizing the work on painting did not presuppose the presence of pupils as well. In addition, Buonarroti sincerely despised the "mechanical" techniques that accompany the teaching of drawing, urged his colleagues to trust only their own eyes and implied innate talent. This position excluded for Michelangelo's wards the opportunity to facilitate the mastering of drawing techniques. In this article, we will clarify what the goal of Michelangelo was when he devoted a lot of time to the education of young men and discuss his pedagogical methods. The study of drawings and student copies will shed light on the intimate exchange between the master and his pupils.

Keywords: Italian Renaissance; Cinquecento; Michelangelo; master and workshop; creative method; art pedagogy; Antonio Mini; Sebastiano del Piombo; Daniele da Volterra; Marcello Venusti.

References

- Baker-Bates P. Workshop and Showroom in High Renaissance Rome: The Idiosyncratic Model of Sebastiano del Piombo. *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, 2005, no. 23, pp. 1–6.
- Bambach C. C. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1999. 548 p.
- Barbieri C. The Competition between Raphael and Michelangelo, and Sebastiano's Role in It. *The Cambridge Companion to Raphael*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2005, pp. 141–164.
- Bellori G. P. *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 2005. 514 p.
- Blunt A. *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Oxford, The Clarendon press Publ., 1940. 212 p.
- Brooks J. (ed.) *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-Brothers in Renaissance Rome*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum Publ., 2007. 144 p.
- Hartt F. *Michelangelo's Drawings*. New York, Harry N. Abrams Publ., 1975. 408 p.
- Hirst M. *Michelangelo and His Drawings*. New Haven; London, Yale University Press Publ., 1988. 132 p.
- Hirst M. *Sebastiano del Piombo*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1981. 157 p.
- Joannides P. (ed.). *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle, Exhibition Catalogue*. Washington, National Gallery of Art Publ., 1996. 215 p.
- Kwakkelstein M. W. The Use of Sculptural Models by Italian Renaissance Painters: Leonardo da Vinci's Madonna of the Rocks Reconsidered in Light of His Working Procedures. *Gazette des Beaux-Arts*, 1999, no. 133, pp. 181–198.
- Mancinelli F. Il Problema degli aiuti di Michelangelo. *Michelangelo, la Cappella Sistina. Documenti e interpretazioni*. vol.3. Novara, De Agostini Publ., 1994, pp. 107–114 (in Italian).
- Mancinelli F. Tecnica di Michelangelo e organizzazione del lavoro. *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*. Rome, Palombi Publ., 1990, pp. 55–59 (in Italian).
- Moretti M. Raffaello, Michelangelo e le maestranze artistiche urbinati a Roma. Rapporti, influenze, dipendenze. *Arte Marchigiana*, vol. 1. Urbino, Centro Studi G. Mazzini Publ., 2014, pp. 63–108 (in Italian).
- Parker K. T. *Catalogue of Drawings in the Ashmolean Museum II: Italian Schools*. Oxford, Clarendon Press Publ., 1965. 576 p.
- Preimesberger R. *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, and Bernini*. Los Angeles, Getty Research Institute Publ., 2011. 158 p.
- Richter J. P. *Literary Works of Leonardo Da Vinci*, vol. 1. London, Phaidon Publ., 1970. 550 p.
- Tolnay Ch. de. *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. 3. Novara, De Agostini Publ., 1978. 110 p. (in Italian).
- Treves L. Daniele da Volterra and Michelangelo: A Collaborative Relationship. *Apollo*, 2001, no. 154, pp. 36–45.
- Vasari G. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, 9 vols. Florence, Sansoni Publ., 1878–1885 (in Italian).
- Wallace W. Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings. *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Athens, University of Georgia Press Publ., 1995, pp. 113–133.
- Wallace W. *Michelangelo: The Artist, the Man, and His Times*. Cambridge; New York, Cambridge University Press Publ., 2010. 424 p.
- Wallace W. Michelangelo's Assistants in the Sistine Chapel. *Gazette des Beaux-Arts*, 1987, no. 110, pp. 203–216.
- Wilde J. *Michelangelo and His Studio. Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. London, British Museum Publ., 1953. 142 p.



Илл. 119. Козимо Тура. Суд над святым Маврелием. Около 1480 г. Национальная пинакотекка, Феррара



Илл. 120. Микеланджело и Антонио Мини. Дракон и головы. Около 1524–1525 гг. Перо и чернила поверх угля и сангины. 25,4×33,8 см. WA1846.69. Музей Эшмола, Оксфорд



Илл. 121. Микеланджело и Антонио Мини. Мадонна с Младенцем. 1522–1524 гг. Перо, чернила, уголь, сангина. 39,9×26,8 см. 1859,0514.818. Британский музей, Лондон. (Фрагмент)



Илл. 122. Федерико Цуккарро. Таддео Цуккарро расписывает фасад палаццо Маттеи. Около 1595 г. Перо, коричневые чернила, отмычка тушью, следы угля и сангины. 25×42,2 см. 99.GA.6.20. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес