

РАЗВИТИЕ МЕТОДОВ ПОДРАЖАНИЯ В ЖИВОПИСНОЙ ПРАКТИКЕ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ XVI–XVII вв.

Пичугина Ольга Кузьминична

кандидат искусствоведения, доцент.
ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»,
Россия, Екатеринбург, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.021

ББК: 85

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-4(72)-18

Аннотация

Статья посвящена исследованию методов подражания, получивших широкое распространение в формах копирования, репликации, компиляции и имитации в итальянской живописи периода Возрождения и барокко. Итальянская художественная культура унаследовала практику подражания образцам от эпохи Античности и Средневековья. Именно на ней основывалась подготовка учеников и организация работ в художественных мастерских. Обращение к образцам и одновременно поиски стилистической оригинальности со второй половины XV в. привели к распространению приемов репликации, компиляции, имитации и эмуляции. Практика подражания получила свое продолжение в деятельности итальянских мастеров XVII в. Таким образом, процессы подражания в виде копирования, репликации, компиляции и имитации в эпоху XVI–XVII вв. представляли собой важнейшую составляющую повседневной художественной реальности и оказали значительное воздействие на ее теоретическое осмысление на последующих этапах развития.

Ключевые слова:

итальянская живопись, Возрождение, барокко, подражание, копирование, имитация, эмуляция

Отечественное искусствоведение традиционно рассматривает период итальянского Ренессанса как череду принципиальных новаций, положивших начало формированию реалистических способов изображения. Среди них – открытие различных видов перспективы от прямой до плафонной, передача анатомических особенностей и характера движения персонажей, умение строить фигуры в ракурсном сокращении. И множество других, несомненно, новых и важных приемов, способствующих точному воспроизведению зрительного образа, который возникает у человека в процессе восприятия окружающего мира. Однако сегодня реальный художественный процесс, в рамках которого развивалась живопись Возрождения, видится более сложным и многогранным. Одно из явлений, усложняющих картину его развития, заключается в обилии неприкрытых заимствований отдельных композиционных схем и персонажей, уходящих корнями в традицию и живописную технологию. Размах этого процесса становится очевидным во второй половине XVI столетия, когда оформляется ряд специальных методов подражания, занявших заметное место в повседневной деятельности художников-маньеристов. Более того, практика подражания играет значительную роль и в последующий период в искусстве барокко. Рассмотрение методов и приемов подражания, распространенных в эпоху XVI–XVII вв., составляет цель данного исследования.

В работе над статьей были применены методы исторического, стилистического и сравнительного анализов. В качестве источников привлечены трактаты Ченнино Ченнини, Леона Батти-

ста Альберти, Леонардо да Винчи, Джорджо Вазари, Бальдассаре Кастильоне, Лоренцо Гиберти, позволившие познакомиться с практикой подражания, а также с оценкой и теоретическим осмыслением этого явления культурой Ренессанса.

Сведения о трансформации процессов подражания, содержащиеся в монографиях В.П. Зубова, Б. Коула, Н. Ордине, К. Бамбах, Ш. Грегори, позволили проследить изменения методов копирования, репликации и имитации в рисунке и живописи эпохи Возрождения и барокко. Вместе с тем имеющиеся в научной литературе сведения о практических формах подражания, как правило, носят отрывочный и несистемный характер. Попытка комплексно рассмотреть формы и методы подражания в их историческом развитии, а также трансформацию образцов, на которые ориентировались мастера, составляет новизну данной работы.

Формирование взглядов на процессы подражания в эпоху Возрождения и барокко определялось глубоким усвоением античного и средневекового наследия [1, с. 332]. От эпохи античности итальянской культурой было заимствовано понятие «mimeses», трансформированное в представления о вариативности, копияности и имитации [2, с. 23–24]. Средневековье, возродив неоплатоническую теорию божественного Первообраза, рассматривало природные явления в виде отпечатков Божественной идеи [3, р. XVIII]. На этой основе в художественной практике возникло представление об образце, выступающем в роли «идеальной нормы» [4, с. 12]. Подражание такого рода образцам органично вошли в самую ткань искусства, играя определяющую роль в художественной практике, процессе обучения и развитии теоретических знаний.

Спектр распространения этих представлений был чрезвычайно широк. Он затрагивал самые разные области – от практики составления «книг образцов», получившей широкое распространение в повседневной деятельности художественных мастерских XII–XV вв. [4, с. 13–14] до тотального подражания природе, ставшего на начальных этапах Возрождения базовым принципом, определившим теорию и практику художественной деятельности. Объекты окружающего мира рассматривались в этот период как самые «совершенные и сложные» образцы для подражания и воспроизведения в искусстве [5, с. 241]. Лоренцо Гиберти искал «наставления о том, ... каким образом действует природа и как я могу приблизиться к ней ...» [6, с. 29]. Задача живописцев трактовалась как абсолютно точное, фактически копияное, воспроизведение визуальных образов, возникающих у человека при восприятии природных форм и пространства [7, с. 20]. А картина, по словам Альберти, представлялась в виде «окна, открытого в мир» [8, т. II, с. 36].

Эти взгляды активно проявились в художественной практике. Альберти разработал основы линейной перспективы, кардинально изменившие всю практику европейского искусства. Базисом его концепции стала модель «зрительной пирамиды», заимствованная у древних авторов [9, с. 158]. Альберти предложил рассматривать картинное поле как сечение условной «зрительной пирамиды», перпендикулярное направлению взгляда наблюдателя, что позволило разработать прибор, состоявший из рамы с натянутой на ней тонкой, почти прозрачной тканью, разделенной более грубыми горизонтальными и вертикальными нитями на отдельные квадраты, образующие сетку [7, с. 20]. Художник располагал эту раму вертикально между собой и моделью, которую собирался изобразить. Одновременно лист, на котором должен создаваться рисунок, таким же образом расчерчивался на равные квадраты, соответствующие квадратам рамы. Рисовальщику оставалось перенести видимое через сетку изображение на расчерченную бумагу. Практика применения подобных устройств, позволяющих копировать натуру, широко распространилась в XV – начале XVI столетия не только в Италии, но и в Северной Европе. Рисунки с изображением подобного способа копирования встречаются и у самого Альберти, и у Дюрера. Леонардо упоминал об использовании подобных устройств, как о деле обычном [9, с. 166], и проверял зрительную память, сравнивая рисунок, исполненный по памяти, со скопированным заранее через сетку или стекло образцом [10, с. 118].

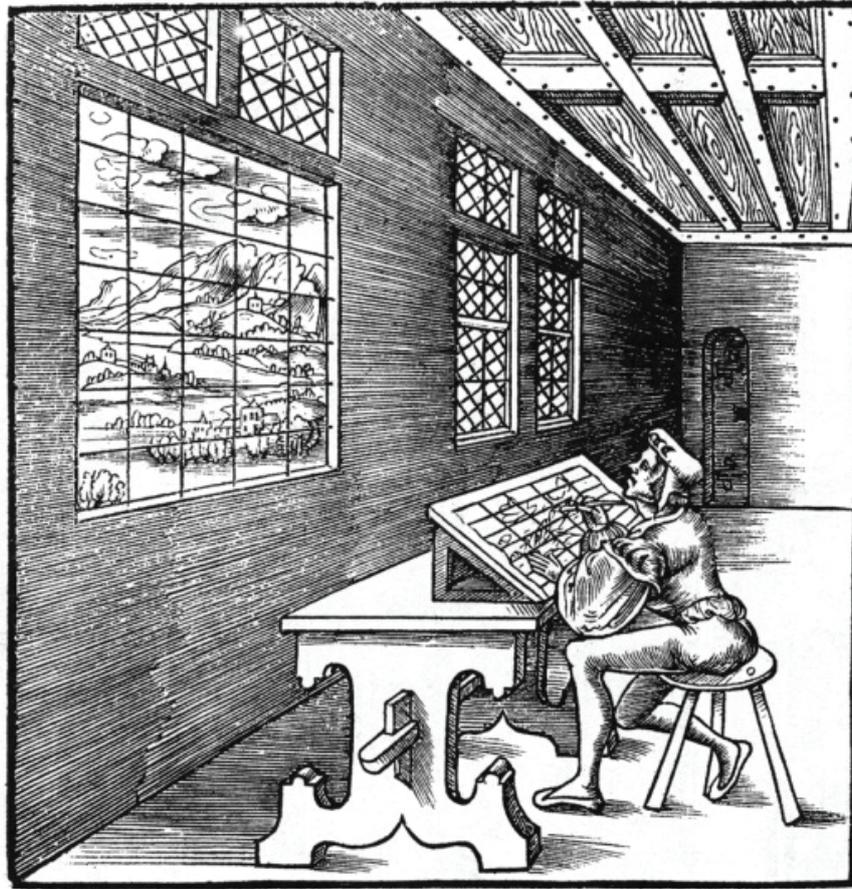


Рис.1. Пфальцграф Йоганн II фон Зиммерн. Интерпретация идеи Альберти о копировании с помощью сетки. 1531.
Источник: <https://www.pinterest.rupin421227371383255198>

Таким образом, копирование в XV в. заняло в искусстве итальянского Возрождения ведущее место. Широкое его распространение в значительной мере явилось естественным продолжением практики работы средневековых мастеров. Необходимость копирования обуславливалось, кроме художественных задач, самой организацией мастерской-боттеги, цель которой состояла в коллективном методе доработки и окончательного завершения эскиза-образца, созданного мастером.

Мастер-живописец, хозяин мастерской и наставник учеников и подмастерьев, отвечал за деятельность своей организации в целом. Кроме чисто художественных задач на нем лежали поиски заказчиков. Он занимался арендой помещений, налогами, взаимоотношением с гильдией, оплачивал труд наемных помощников, вел учет финансов [11, р. 15–16]. Поэтому значительная часть подготовительных и художественных работ перекладывалась на плечи учеников и подмастерьев, которые играли важную роль в коллективном процессе создания произведений. Именно их руками эскизы мастера под его надзором и при его участии воплощались в законченное живописное произведение. При этом от каждого требовалось умение добиваться технического и стилистического единообразия и способность подражать манере главы мастерской [11, р. 16].

Выполнению этой задачи способствовал метод подготовки начинающих художников. Он строился, как пишет Ченнино Ченнини, на принципах освоения необходимых практических навыков. Эти навыки возникали, с одной стороны, благодаря непрерывному рисованию с натуры, которое, по словам Ченнини являлось «руководителем, ведущим через триумфальные врата к искусству» [12, с. 24]. С другой стороны, приобретение и совершенствование этих навыков основывалось на следовании образцам и непрерывном копировании. Ченнини советовал «трудиться и наслаж-

даться, копируя попадающиеся... произведения великих мастеров» [12, с. 23]. Он давал рецепты приготовления прозрачной «бумаги для копирования» из козлового пергамента или рыбьего клея [12, с. 23]. Он считал усвоение «манеры и стиля» выдающихся мастеров базовым принципом, необходимым для выработки молодым художником «собственной манеры», качество которой определялось избранными для подражания образцами [12, с. 23–24].

Понятно при этом, что объектом для подражания ученик выбирал произведения своего наставника. Так Вазари упоминает о том, что Рафаэль подражал манере Перуджино настолько точно, что «копии невозможно было отличить от оригиналов его учителя». Автор «Жизнеописаний» характеризует это качество молодого художника как «предельное умение», вершину усвоения живописного мастерства, к которой должен стремиться каждый ученик [13, с. 155]. Этот подход отражает логику организации трудового процесса в рамках мастерской, фактически являвшейся в эпоху Возрождения «коллективным экономическим предприятием» [11, р. 15].

Разработка приемов копирования обуславливалась, в том числе, и определенной технической последовательностью создания живописных произведений. Присущая периоду Проторенессанса и Раннего Возрождения эстетика гладкой живописной поверхности требовала абсолютно точного нанесения рисунка и исключала композиционные поиски, корректировки и исправления на загрунтованной основе. Поэтому обязательной подготовительной стадией работы над картиной являлось создание картонов-припорохов – *spolvero*. Их изготовление представляло заключительный этап работы над композицией. Картоном служил обычно отработанный до мелочей контурный рисунок фигур, архитектуры и пейзажного фона на листе в размер живописной основы. Задача перевода его на грунт решалась относительно просто. Контурные рисунки предварительно покрывались частыми мелкими проколами. Затем бумажный лист фиксировался на подготовленной основе и простукивался по рисунку тканым мешочком, наполненным мелко истолченным красочным пигментом. Частицы пигмента, проникая сквозь проколы, оставляли следы на грунте. Затем картон убирался, и оставалось лишь обвести цепочку следов серебряным штифтом, чтобы получить на поверхности живописной основы точную копию рисунка будущей картины.

Методы подражания примерно с середины XV в. были положены в Италии в основу самостоятельного коммерческого производства и превратились в определенное направление рыночной стратегии. Известно, что во Флоренции в конце 1450 – середине 1490-х гг. существовала мастерская, главной продукцией которой являлись реплики, копии и имитации известных работ, принадлежащих кисти Фра Филиппо Липпи и Франческо Пезеллино. Имя художника, возглавлявшего эту мастерскую, остается неизвестным. В научной литературе обычно говорят об «имитаторе Липпи и Пезеллино» [14, р. 39]. В настоящее время выявлено около 160 работ, принадлежащих этой мастерской. Технично-технологические исследования показали, что стилистическая однородность производимых в ней работ базируется на преимущественном применении картонов-припорохов *spolvero*, используемых как трафареты для воспроизведения композиций. Причем эти картоны, возможно, происходили непосредственно из мастерской Липпи [14, р. 44].

Следует обратить внимание и на то, что практика подобной мастерской, как представляется, не была единичной, так как в середине XV в. в коммерческих договорах встречается целый комплекс терминов, позволяющих описывать деятельность по производству реплик [14, р. 47]. Так, выражение «*modo e forma*», т. е. «способом и в виде» в контрактах предполагало использование определенного уже существующего живописного образца, предметом подражания в котором являлась не стилистика и художественное качество, а вид рамы, характер и количество используемой позолоты и дорогих пигментов. Аналогично трактовался и термин «*similitudine*» – «сходство». А вот термин «*ritrarre*» – «походить», «копировать» предполагал точное повторение. Он встречается, например, в контракте Леонардо да Винчи на исполнение второго варианта «Мадонны в скалах» в 1508 г.¹ [14, р. 47].

Таким образом, со второй половины XV в. в практику подражания в итальянской живописи входят методы репликации и имитации, отличные от точного копирования. Они предполагали, что в процессе создания произведения художник опирается на определенный образец, характер которого не только зависит от визуального образа природных объектов, но и включает коррекцию этих объектов в соответствии с представлениями о некоей идеальной и совершенной пластической форме.

Практика копирования (*ritrarre*) и имитации (*imitare*), широко вошедшая в список художественных приемов эпохи Возрождения, в XVI в. нашла свое теоретическое обоснование в первой книге «Трактата о совершенных пропорциях при имитации и копировании природных объектов с помощью рисунка» (1567) итальянского скульптора, последователя Микеланджело и члена Флорентийской Академии Виченцо Данти [15, р. 265]. Имитация, по мысли Данти, призвана доводить до совершенства, исправлять и корректировать недостатки, которыми изобилует натура или образцы для повторения. И потому она стоит выше, чем простое копирование, механически повторяющее эти недостатки. В шестнадцатой главе трактата, говоря о работе художника над портретом, Данти подчеркивает, что портретный рисунок объективно включает в себя процесс копирования, но одновременно построен на переосмыслении, оценке и улучшении или имитации того, что художник считает несовершенным. Разница между копированием и имитацией состоит в том, что при копировании художник будет воспроизводить вещи такими, какими он их видит. При имитации же мастер изобразит натуру совершенной, какой она должна выглядеть, ориентируясь на некий образец, соответствующий теории совершенных пропорций [15, р. 266].

Новые подходы к практике подражания заявляют о себе уже в начале XVI в. Они отчетливо прослеживаются в творчестве Рафаэля Санти. Известно, что на ранних этапах своей художественной карьеры он нередко обращался к произведениям Леонардо и Микеланджело, заимствуя у них отдельные композиционные схемы. Так, «Мадонна с гвоздиками» Рафаэля представляет собой результат переосмысления композиции «Мадонны Бенуа» Леонардо да Винчи [16, р. 190–192]. В «Святом Семействе с ягнчком» Рафаэль использовал в зеркальном отражении композицию Леонардо «Мадонна с Младенцем и Святой Анной» [16, р. 194–195].



Рис. 2. Леонардо. Мадонна с Младенцем и Святой Анной. 1503. Источник: <https://www.centrodeinformes.com.ar/la-belleza-del-dia-la-virgen-el-nino-jesus-y-santa-ana-de-leonardo-da-vinci/>



Рис. 3. Рафаэль, Св. семейство с ягнчком. 1507. Источник: <https://ok.ru/worldofcreativity/topic/67332571701383>

Богатым источником композиционных схем были для Рафаэля произведения Микеланджело. Известны зарисовки скульптурных рельефов Микеланджело, выполненные Рафаэлем, композиции которых он использовал при разработке собственных произведений [16, р. 196]. Используя уже отработанные и проверенные практикой композиционные схемы, Рафаэль стремился отойти от прямого копирования при помощи инверсии², воспроизводя заимствованные композиции в зеркальной симметрии по отношению к оригиналу. При этом он сохранял их общую конфигурацию и характер движения фигур, но следовал собственным стилистическим принципам в построении пластической формы и облика персонажей.

Дальнейшее развитие практики подражания путем компиляции³ и имитации происходило в творчестве Россо Фьорентино, который считается одним из основоположников маньеризма [17]. Создавая росписи в Галерее Франциска I в королевском дворце Фонтенбло в 1534–1537 гг., Россо активно использовал композиционные принципы и фигуры отдельных персонажей, разработанные Микеланджело для декорирования свода Сикстинской капеллы. Обращение к творчеству Микеланджело было не новым для художника. Вазари упоминает, что еще в юные годы Россо срисовывал картоны Микеланджело, стремясь, однако, к собственной манере – «легкой и потрясающей силой неожиданности» [13, с. 452]. В Фонтенбло художник сочетал живописные композиции различного формата с обрамляющими их штукатурными горельефами, имитирующими рамы. И дополнял их слева и справа крупноформатными рельефными или живописными изображениями. Так сцена «Обучение Ахилла» фланкируется двумя монументальными живописными фигурами связанных обнаженных атлетов, олицетворяющих обуздание животной стороны человеческой природы.

Сам принцип контрастного сочетания разномасштабных фигур явно заимствован из живописи свода Сикстинской капеллы. А мощные обнаженные мужские тела указывают на *ignudi* микеланджеловской композиции. Фигура атлета справа имеет прототипом Ливийскую сивиллу, держащую в поднятых руках книгу. Поза левого атлета скопирована на основе двух фигур из росписи Микеланджело: человека в синем плаще, лезущего на дерево в композиции «Всемирный потоп» и сидящего юноши в композиции «Отделение света от тьмы».

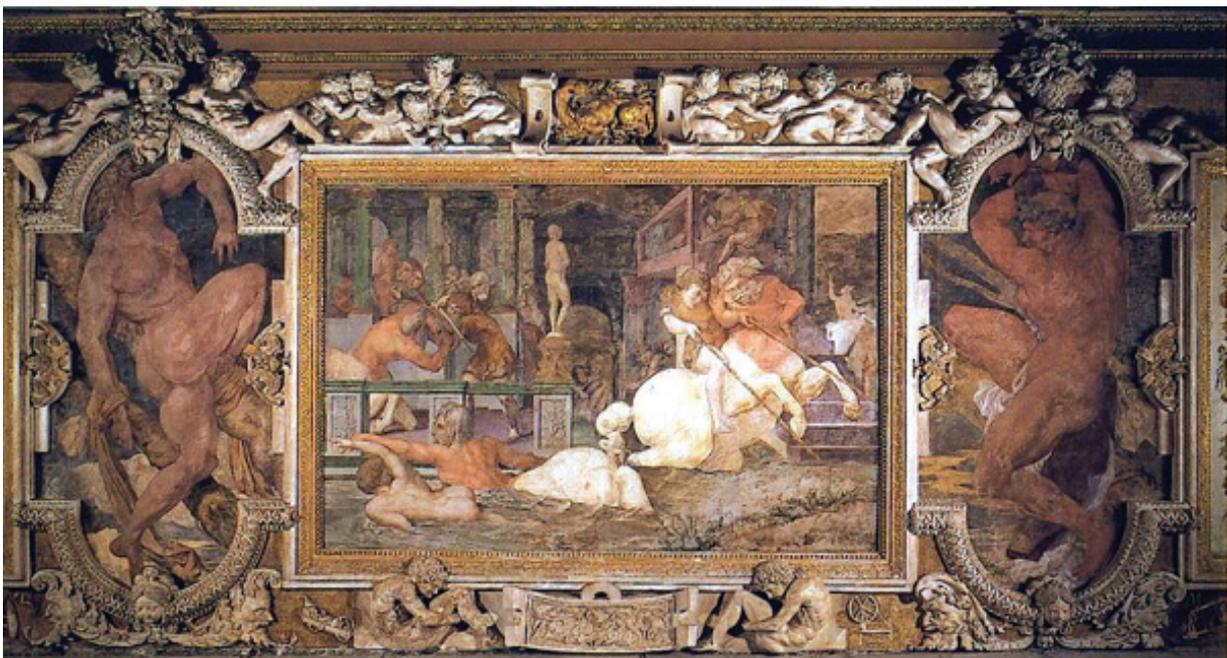


Рис. 4. Россо Фьорентино. Обучение Ахилла. Галерея Франциска I. Фонтенбло. 1540. Источник: <http://pintura.free.fr/vie.htm>

Приемы подражания посредством методов копирования, имитации и компиляции композиционных решений и отдельных персонажей, взятых из произведений известных мастеров, получили в Италии широкое распространение в середине и второй половине XVI в. Естественным их развитием стало стремление к эмуляции⁴ – попытке превзойти художественные достижения современников не только и не столько путем подражания природе, но благодаря изучению, копированию, подражанию и имитации достижений талантливых живописцев.

Способы имитации и эмуляции существующих образцов были положены в основу живописного метода многих итальянских художников. Шарон Грегори, анализируя творчество Джорджо Вазари, показывает многочисленные композиционные заимствования в его картинах из произведений Рафаэля, Дюрера, Россо Фьорентино и других мастеров. Обращение к образцам не были простым цитированием отдельных фигур или других элементов композиции. Творческий метод Вазари включал, с одной стороны, эмуляцию, основанную на стремлении «показать свое мастерство в рисовании человеческой фигуры» [18, р. 255]. С другой – состоял в имитации стилистики двух избранных им мастеров, Рафаэля и Россо, чьи «синтаксические приемы соответствовали его собственному чувству формы» [18, р. 273].



а.



б.



в.

Рис. 5. Микеланджело.

а – Ливийская сивилла. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы. 1508–1512. Источник: <https://muzei-mira.com/templates/museum/images/paint/liv-sivilla-mikb+.jpg> ;

б – Фигура из композиции Вселенский потоп. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы. 1508–1512. Источник: <https://krisandr.livejournal.com106190.html> ;

в – Игнуди. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы. 1508–1512. Источник: <https://medium.com/@temafrank/how-could-united-airlines-ceo-oscar-mu%C3%B1oz-have-flubbed-this-so-badly-e26615cc834>

Копирование и имитация, развиваясь в течение XVI в., получили дальнейшее продолжение в XVII столетии. Среди технических приемов копирования, распространенных в этот период, упоминаются *calcare* – обводка контуров оригинала острым инструментом, оставляющим след на подложенной под оригинал бумаге, а также *lucedere* – прием калькирования, состоящий в обрисовке контуров оригинального рисунка по пропитанной маслом полупрозрачной бумаге или по тонкой пленке рыбьего клея. Рисунок оригинала при этом предварительно промазывался пигментом, оставлявшим на обороте промасленной бумаги след при обводке [19, р. 134].

Одним из самых распространенных методов XVII в. стало самокопирование, когда удачные с точки зрения художника фигуры или фрагменты композиции переносились из одного живописного произведения в другое почти без изменений. Широкое распространение практики самокопирования сделало возможным заимствование фрагментов из популярных композиций

известных мастеров их учениками и последователями. Возможность такого подхода была обусловлена упрощением самого процесса создания картины в связи со стандартизацией технико-технологических живописных приемов. Уже в начале столетия они состояли в повсеместном переходе к масляному связующему и широком применении тонированных грунтов. Использование в подмалевке свинцовых белил по теплomu тону подкладки, согласно законам оптики, позволяло получать в полутонах холодные оттенки. Таким образом, было унифицировано построение пластической формы. Все это позволяло добиваться убыстрения процесса создания живописных произведений.

Практика предварительной подготовки тщательно проработанных эскизов и картонов постепенно уходила в прошлое. Композиция картины часто складывалась наподобие мозаики и на этапе рисунка монтировалась с помощью созданных ранее для других произведений картонов-*spolvero* непосредственно на полотне⁵. Этот метод, убыстряя работу художника, требовал высокого мастерства, а при его отсутствии приводил нередко к нелепым ошибкам. Так, собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств включает произведение сиенского художника Франческо Рустичи «Святой Себастьян», созданное в начале 1620-х гг. (Инв. № 491). Технико-технологическое исследование картины установило, что голова Святой Ирины была полностью переписана по уже просохшему слою подмалевка самим художником. Изучение живописного наследия Рустичи показало, что фигура Святой Ирины повторяла аллегорическую фигуру Живописи из хранящейся в галерее Уффици картины «Аллегория живописи и архитектуры», созданной художником в начале 1620-х гг. При этом оказалось, что, будучи воспроизведенной в новой композиции, голова героини поднята слишком высоко, и ее взгляд направлен не на Святого Себастьяна, а несколько выше, практически за пределы картинного поля. Это очевидное несоответствие окончательно проявило себя, вероятно, когда работа над подмалевком уже была практически закончена. И художнику не оставалось иного выхода, как полностью переписать голову Святой Ирины, слегка опустив ее. На рентгенограмме хорошо видны два профиля героини, фиксирующие стадии работы над произведением [19, 2003, с. 57–58].

Подводя итог, следует подчеркнуть, что с развитием гуманистических представлений в итальянской художественной культуре эпохи Возрождения актуализировалась разработка мето-



Рис. 6. Франческо Рустичи. Святой Себастьян. 1620-е гг. Источник: ЕМИИ. Фото О.К. Пичугиной

дов подражания путем достоверной передачи средствами рисунка и живописи возникающих у человека зрительных образов. Развитие и совершенствование этих методов, традиционно именуемое изучением природы, включало разработку законов перспективы и обращение к анатомическим штудиям. Оно достигло своих высот в творчестве выдающихся мастеров концу XV в. С этого момента начинается не только этап подражания природным мотивам, но и развитие стилистических заимствований и имитация произведений других художников, получившее широкое распространение в художественной среде. Кроме того, распространение методов подражания в XVI–XVII вв. прагматически определялось сложившимися приемами обучения и традиционной организацией работ в рамках художественных мастерских. Таким образом, подражание в формах копирования, репликации, компиляции и имитации, связанной с эмуляцией, явилось базисным принципом, оказавшим определяющее воздействие на формирование живописного метода и художественную практику широкого круга итальянских живописцев эпохи XVI–XVII вв.

Разложение и постепенное исчезновение цеховой организации, а вместе с ней и традиционных мастерских-боттег, изменило систему подготовки молодых художников и обусловило возникновение крупных художественных академий. Это привело к переустройству художественного процесса, а вместе с тем и к активному сужению и унификации практики подражания. Более того, со временем, представление о подражании приобрело негативный оттенок и стало антиподом понятиям «оригинальность» и «подлинность».

Примечания

¹ Сегодняшняя терминология позволяет определить второй вариант Мадонны в скалах Леонардо да Винчи как репликацию или авторское повторение, учитывая иное колористическое решение и разницу в деталях.

² Инверсия в рисунке и живописи – зеркальное отражение. См. комбинаторика // Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства.– СПб.: Азбука-классика, 2006. –Т. IV. – С. 557.

³ Компиляция – соединение заимствованных у других художников форм, приемов, отдельных фигур // Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – Т. IV. – С. 558.

⁴ Эмуляция – соревнование, соперничество, конкуренция, желание превзойти в чём-либо друг друга // Комлев Н.Г. Словарь иностранных слов.– М.: Эксмо.– С. 426.

⁵ Холст уже в начале XVII столетия становится основным видом живописных основ

Библиография

1. Вейдле, В. О смысле мимесиса // Эмбриология поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 331.–350.
2. Дубова, О.В. Мимесис и пойнсис. Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. – М.: Памятники исторической мысли, 2001. – 296 с.
3. Müller, M. E. Introduction / The Use of Models in Medieval Book Painting, ed. by M. E. Müller.– Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.– Pp. XI–XXX.
4. Грубиянова, Е.С. Подготовительный рисунок в работе художника поздней готики и раннего ренессанса в Италии: от рисунка с образца к рисунку с натуры/Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.– М., 2007.– 30 с.
5. Кастельоне, Б. Придворный /Сочинения великих итальянцев XVI в. – СПб: Алтейя, 2002.– С. 182.–246.
6. Гиберти, Л. Commentarii.– М.: ИЗОГИЗ, 1939. – 104 с.
7. Блант, Э. Теории искусства в Италии. 1450–1600. – М.: Кучково поле, 2016. – 160 с.

8. Альберти, Л.-Б. Десять книг о зодчестве.– М.: Изд-во всесоюзной академии архитектуры, 1937.– Т. II.– 791 с.
9. Зубов, В.П. Леонардо да Винчи. 1452–1519. – М.: Наука, 2008. – 350 с.
10. Леонардо да Винчи. Об искусстве. – СПб: Пальмира, 2017. – 318 с.
11. Cole, B. The Renaissance artist at work: from Pisano to Titian. – New York: Harper and Row. 1983. – 216 p.– URL: https://play.google.com/books/readerid=izlMDwAAQBAJ&hl=ru&printsec=frontcover&source=gbs_atb&pg=GBS.PT18
12. Ченнини, Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. – М.: ОГИЗ – ИЗОГИЗ, 1933.– 78 с.
13. Вазари, Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих.– М.: Искусство, 1970.– Т. III.– 828 с.
14. Holms, M. Copying practices and marketing strategies in a fifteenth century Florentine painter's workshop / Italian Renaissance cities: artistic exchange and cultural translation. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2004.– P.38-74. – URL: https://www.academia.edu/27461321/Copying_Practices_and_Marketing_Strategies_in_a_Fifteenth-Century_Florentine_Painters_Workshop . (дата обращения 16.06. 2018)
15. Danti, V. Trattato delle perfette proporzioni. Di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno.– URL: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_danti.pdf . (дата обращения 8. 07. 2018).
16. Chapman, H., Henry T., Plazzotta C. Raphael from Urbino to Rome. – London: Yale University Press, 2005.– 321 p. – URL: <http://cima.ng-london.org.uk/documentation/files/2009/10/01/Raphael%20Catalogue%20Complete.pdf> (дата обращения: 5. 03.2018)
17. Giovanni Battista di Jacopo Il Rosso. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Rosso-Fiorentino> (дата обращения 08.06. 2018).
18. Gregory, Sh. Vasari and the Renaissance Print. – Burlington: Ashgate Publishing Ltd., 2012. – URL: <http://people.stfx.ca/sgregory/PDFs/Vasari%20Prints%20and%20Imitation.pdf> . (дата обращения: 3.12.2017).
19. Vambach, C. C. Drawing and painting in Italian renaissance workshop. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – Vol. 4.– 576 p.
20. Пичугина, О. К. «Святой Себастьян» Франческо Рустичи. Результаты комплексных исследований // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: Материалы VII научной конференции. – М.: Магнум Артс, 2003.– С. 53–58.
21. Власов, В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – Т. IV. – 750 с.
22. Власов, В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – Т. VIII. – 846 с.
23. Комлев, Н.Г. Словарь иностранных слов. – М.: Эксмо, 2008. – 672 с.



Лицензия Creative Commons

Это произведение доступно по лицензии Creative Commons «Attribution-ShareAlike» («Атрибуция - на тех же условиях»)
4.0 Всемирная

Дата поступления: 14.09.2020

DEVELOPMENT OF IMITATION METHODS IN THE PAINTING PRACTICE OF THE 16th-17th CENTURY ITALIAN MASTERS

Pichugina Olga K.

PhD. (Art Studies), Associate Professor.
Ural State University of Architecture and Art,
Russia, Yekaterinburg, e-mail: opich2008@ya.ru

УДК: 7.021

ББК: 85

DOI: 10.47055/1990-4126-2020-4(72)-18

Abstract

The article explores the imitation methods in Italian Renaissance and Baroque painting, which were widespread in the forms of copying, replication, compilation and imitation. Italian art inherited the practice of imitation from the era of Antiquity and the Middle Ages. It was the basis of apprenticeship and organization of work in art studios. Model imitation and, at the same time, search for stylistic originality from the second half of the 15th century led to the spreading of replication, compilation, imitation and emulation techniques. The practice of imitation was continued by the 17th century Italian masters in the form of self-copying. Thus, the processes of imitation in the form of copying, replication, and compilation during the Renaissance and Baroque were a major component of everyday artistic practice and produced a significant impact on its theoretical comprehension and continuation at the subsequent stages of development.

Keywords:

Italian painting, Renaissance, Baroque, copying, imitation, emulation

References

1. Veidle, V.O. (2002) On the meaning of mimesis. In: Embriology of Poetry. Articles on Poetics and Theory of Art. Moscow: Languages of Slav Culture. (in Russian)
2. Dubova, O.V.(2001). The theme of «mimesis» in the Renaissance theory of artistic creativity. [Online]. Available from: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19174138> (in Russian)
3. Müller M. E. (2014) Introduction. In: M.E. Müller. The Use of Models in Medieval Book Painting. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
4. Grubyanova E.S. (2007) Preparatory drawing in the work of the late Gothic and early Renaissance artist in Italy: from drawing from model to drawing from life. Summary of PhD dissertation (Art Studies). Moscow. (in Russian).
5. Castiglione, B. (2002) The Book of the Courtier. In: L.M.Bragina. Works by great Italians of the 16th century. Saint-Petersburg: Alteya. (in Russian).
6. Ghiberti, L. (1938). Commentarii. Moscow: Izogiz. (in Russian)
7. Blunt, A.(2016). Artistic Theory in Italy, 1450-1600. Moscow: Kuchkovo pole. (in Russian).
8. Alberti L.B. (1937) Ten books on architecture. Moscow: Academy of Architecture. Vol. II. (in Russian).
9. Zubov, V.P. (2008). Leonardo da Vinci. 1452–1519. Moscow: Nauka. (in Russian).
10. Leonardo da Vinci. (2013). Treatise on painting. Moscow: Folio. Available from: <https://coollib.com/b/262618/read#t4> (in Russian).

11. Cole, B. (1983). *The Renaissance artist at work: from Pisano to Titian*. New York: Harper and Row. Available from: https://books.google.ru/books?id=izlMDwAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Bruce+Cole.+The+Renaissance+artist+at+work:+from+Pisano+to+Titian&source=bl&ots=rtx3pQu0zP&sig=aX2a3hfvNp8sYY1tBz_mM8NIzxU&hl=ru&sa=X#v=onepage&q=Bruce%20Cole.%20The%20Renaissance%20artist%20at%20work%3A%20from%20Pisano%20to%20Titian&f=false
12. Cennini, C. (1933). *Il libro dell'arte*. Moscow: OGIK – IZOGIZ. Available from: <http://www.conclaveobscurum.ru/ipsuimil-libro-dell-arte.pdf>. (in Russian).
13. Vasari, G. (1970). *The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects*. Vol.III. Moscow: Iskussvo. (in Russian)
14. Holms M. (2004) Copying practices and marketing strategies in a fifteenth century Florentine painter's workshop. In: *Italian Renaissance cities: artistic exchange and cultural translation*. Cambridge and New York: Cambridge University Press. Available from: https://www.academia.edu/27461321/Copying_Practices_and_Marketing_Strategies_in_a_Fifteenth-Century_Florentine_Painters_Workshop.
15. Danti, V. (2008). *Trattato delle perfette proporzioni. Di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*. [Treatise of perfect proportions. Of all the things that imitate and portray can be with the art of drawing]. Publication: Claudio Paganelli. Available from: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_danti.pdf. (in Italian)
16. Chapman, H., Henry, T., Plazzotta, C. (2005). *Raphael from Urbino to Rome*. London: Yale University Press. Available from: <http://cima.ng-london.org.uk/documentation/files/2009/10/01/Raphael%20Catalogue%20Complete.pdf>.
17. Giovanni Battista di Jacopo Il Rosso. Available from: <https://www.britannica.com/biography/Rosso-Florentino>.
18. Gregory, Sh. (2012). *Vasari and the Renaissance Print*. Burlington: Ashgate Publishing Ltd. Available from: <https://books.google.ru/books?id=z5y8WoaNJVYC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>.
19. Bambach, C.C. (1999). *Drawing and painting in Italian renaissance workshop*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Pichugina, O.K. (2003). «Saint Sebastian» by Francesco Rustici. Results of comprehensive studies. In: *Examination and attribution of works of fine art. Proceedings of the 7th scientific conference*. Moscow: Magnum Ars, pp. 53–58. (in Russian)
21. Vlasov, V. (2008) *New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts*. Vol. VIII. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika. (in Russian)
22. Vlasov, V. (2006) *New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts*. Vol. IV. Saint-Petersburg: Azbuka-Klassika. (in Russian)
23. Komlev, N.G. (2008). *Dictionary of foreign words*. Moscow: Eksmo. (in Russian).