

*На правах рукописи*

Грубиянова Екатерина Сергеевна

**ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК В РАБОТЕ ХУДОЖНИКА  
ПОЗДНЕЙ ГОТИКИ И РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ В ИТАЛИИ:  
ОТ РИСУНКА С ОБРАЗЦА К РИСУНКУ С НАТУРЫ**

Специальность 17.00.04

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2007

Работа выполнена на кафедре Всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения  
**Расторгуев А.Л.**

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведения  
**Свидерская М.И.**

Кандидат искусствоведения  
**Майская М.В.**

Ведущая организация:

Государственный институт  
искусствознания

Защита состоится « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2007 г. в \_\_\_\_\_ часов на заседании Диссертационного совета Д.501.001.81 при Московском Государственном Университете им. М.В. Ломоносова по адресу: Москва, Воробьевы горы, МГУ, 1-ый корпус гуманитарных факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. А.М. Горького (МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-ый корпус гуманитарных факультетов)

Автореферат разослан « \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2007 г.

Ученый секретарь

Диссертационного совета,

Кандидат искусствоведения, доцент

**С.С. Ванеян**

На рубеже XIV-XV веков в регулярную художественную практику европейских художников начинает входить рисунок с натуры. Завоевание видимого мира коренным образом повлияло на характер искусства и, в отличие от обращения к античности, стало основой для его обновления не только в Италии, но и в заальпийских странах. Как подчеркивал Э. Панофский, «итальянское искусство разделяло с северным искусством XV века одну важнейшую предпосылку, которая не находила себе применения в средние века: по обе стороны Альп искусство стало делом прямого и личного контакта художника с окружающим миром»<sup>1</sup>. Это было новым качеством по сравнению со Средними веками, когда художник в своей работе ориентировался, прежде всего, на образец, а не на собственный визуальный опыт. Отказ от следования образцу был связан с тем, что его место постепенно занимало изображение совершенно иного происхождения. Мастера обращаются уже не к графическим копиям с чужих работ, а к самостоятельным натурным зарисовкам. То, что именно они становятся основой подготовительного рисунка – первого шага в работе над произведением – свидетельствует о фундаментальном изменении метода работы художника. Подобный переворот в художественной практике отражал существенные изменения мировоззрения, однако произошел не внезапно: его подготовило само развитие искусства Средних веков.

**Степень изученности темы.** Графический материал, рассматриваемый в диссертации, представляется довольно хорошо изученным. Значительный ряд исследований посвящен особенностям метода работы художника Средних веков, понятию образца и такому явлению средневековой культуры, как книги образцов. основополагающие работы на эту тему принадлежат западному искусствознанию. Классическим трудом является опубликованная в 1902 году статья Ю. фон Шлоссера (1902), в центре внимания которой находятся особенности средневекового художественного сознания. Его основной характеристикой Шлоссер считает отсутствие непосредственности в восприятии природы. Взгляд человека на природу подчинялся некоему умственному представлению, которое Шлоссер называет «мысленным образом». Средневековому художнику,двигающемуся в творчестве от общего к частному,

---

<sup>1</sup> Панофский Э. Альбрехт Дюрер и классическая античность // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999. С. 299.

требовались определенные изобразительные «авторитеты», и таковыми выступали образцы. Использование устоявшейся изобразительной схемы видится Шлоссером одной из неперенных стадий в работе средневекового мастера. Собрания этих схем, то есть книги образцов, рассматривается исследователем как одно из основных средств сохранения традиции и передачи художественных образов в Средние века.

Идеи Шлоссера оказали решающее влияние на все последующие исследования. Были приняты предложенные Шлоссером концепции «мысленного образа» и «авторитета» как основополагающие для понимания ментальности и особенностей восприятия искусства в Средние века. Эти идеи развиваются рядом авторов и вне связи с областью графики: укажем на Г. Бека и Г. Бредекампа (1977), П. Шпрингера (1985), Г. Кесслера (1988); среди отечественных исследователей на И. Данилову (1975) и О.Б. Дубову (2001). Статья Шлоссера задавала и направление исследования средневековых книг образцов, которые во всех посвященных рисунку работах первой половины XX в. рассматриваются как посредники в сохранении и передаче изобразительной традиции в Средние века. Накопленный материал по теме был обобщен Р.В. Шеллером (1963). Выход в свет этой монографии спровоцировала подъем интереса к книгам образцов, что выразилось в появлении ряда новых публикаций, посвященных отдельным памятникам, и их факсимильных изданий (например, Х. Кройтер-Эггман (1964), А. Шатле (1972), У. Йенни (1976, 1987)). Новая версия монографии Р.В. Шеллера (1995) представляет результаты последних исследований; уже известный материал переработан в ней с учетом новейших подходов к исследованию проблемы.

Обширная литература посвящена проблеме существования графики на рубеже Поздней готики и Раннего Возрождения. Особенно важны работы, в которых рассматривается итальянский рисунок XIV-первой половины XV вв.: значительный графический материал собран Дж. Медером (1919, второе издание 1923), Г. Лепорини (1925), К. де Тольнаи (1943), Л. Грасси (1947). Отдельно упомянем исследование Р. Ортеля (1940), который выделяет основные виды средневекового рисунка и указывает на таких предшественников рисунка Возрождения, как монументальные графические композиции периода Треченто.

Особое место среди исследователей рисунка принадлежит Б. Дегенхарту, который уже в конце 1930-х гг. начинает заниматься рисунком Западной Европы и особенно Италии. При этом исследователю принадлежат как разнообразные обобщающие работы (1938), так и монографические исследования графического наследия отдельных художников (1958, 1960, 1966). Важные идеи высказаны исследователем в статье о независимом рисунке средневековых мастеров (1959). Неоценимым значением для изучения графического наследия Италии обладает монументальный «Корпус итальянских рисунков 1300-1450» (1968, 1980), написанный Дегенхартом в соавторстве с Э. Шмитт. Среди авторов последующих обобщающих работ по итальянскому рисунку следует назвать М. Фосси-Тодоров (1970) и Ф. Эмес-Льюиса (1981, 1983). Из представителей отечественного искусствознания, занимавшихся проблемой графики на переходе от Средних веков к Возрождению, следует назвать, прежде всего, В.Н. Гращенкова (1963).

Особым образом происходило изучения возникновения и становления натурального видения у мастеров заальпийской Европы и Италии в XIV-первой половине XV вв. Существует достаточно большое количество работ, в которых подражание природе рассматривается как эстетическая категория: укажем на А. Ловджоя (1960), Э. Панофского (1960), Я. Бялостоцкого (1961), Л. Вентури (1963), Г. Сорбома (1966); вопросов восприятия природы касается Э. Гомбрих (1957). О возникновении рисунка с натуры так или иначе упоминают все авторы, занимающиеся графикой. Однако лишь в одном исследовании начало рисования с натуры трактуется как отдельная и самостоятельная проблема, связанная с нахождением нового способа видения окружающего мира. Это статья О. Пэхта (1950) об истоках натуральных штудий в Италии, в которой впервые делается попытка выявить особенности раннего рисунку с натуры по сравнению с более поздним периодом. Заслуга Пэхта заключается в том, что ученый дает общую характеристику возникновению натуральных штудий как самостоятельному явлению в развитии культуры на рубеже Средних веков и Возрождения. В искусствознании второй половины XX века идеи Пэхта, прежде всего, в отношении книг образцов, развиваются У. Йенни (1978, 1983, 1987). Остальные ученые тяготеют к анализу частных проблем, занимаясь более узкими

темами и сосредотачивая свое внимание на связях природы и искусства в отдельных областях.

**Новизна и актуальность исследования.** Анализ историографии проблемы позволяет нам констатировать немногочисленность обобщающих исследований по интересующей нас теме в зарубежной литературе и почти полное их отсутствие среди отечественных научных трудов. Несмотря на хорошую изученность искусства периода XIV-первой половины XV вв., после статьи Пэхта (1950) практически не появляется новых обобщающих работ по теме возникновения рисунка с натуры. Важные идеи и концепции западноевропейских историков искусства, освещающие отдельные аспекты трактовки художниками образов видимого мира, а также накопленный за последние пятьдесят лет разнообразный новый материал нуждаются в обобщении, что обуславливает **актуальность исследования** избранной нами темы для современной науки.

Кроме того, многие из затронутых нами интересных проблем, связанных с существованием рисунка на рубеже Средних веков и Возрождения, до сих пор не получили должного внимания в отечественном искусствознании. В частности, такое явление средневековой культуры, как книги образцов, недостаточно освещено нашими авторами. О книгах образцов упоминает В.Н. Гращенков (1963), однако рамки монографии, посвященной рисункам мастеров итальянского Возрождения, не позволили автору полностью раскрыть тему. Мы проводим тщательный анализ книг образцов, основываясь на новейших результатах, полученных западными исследователями. Мы уделяем пристальное внимание отдельным памятникам, которые еще не публиковались в отечественной историографии (Венская книга образцов, книги образцов Жакмара Эсенского и Жака Далива). Нами прослеживается то, как концепция образца и его использование в художественной практике было унаследовано художниками итальянского Возрождения, что является новым подходом к изучению графики этого периода. Все это также обеспечивает **научную новизну** данного исследования.

**Объектом исследования** является графика: именно рисунок, представляющий не законченное произведение, но промежуточную стадию в его

создании, является более непосредственным отражением метода работы художника и восприятия им окружающего мира, чем собственно готовый станковый или монументальный образ. **Предметом исследования** при этом является подготовительный рисунок, то место, которое он занимает в творчестве мастеров рассматриваемого нами периода. Проблемы, касающиеся нарастания реалистических черт в миниатюре, станковой живописи, фреске, затронуты и раскрыты нами лишь поверхностно – в той мере, в какой они имеют отношение к графическому изображению.

**Цель исследования** состоит в том, чтобы рассмотреть поиски натурального видения, происходившие в европейском искусстве периода XIV-первой половины XV вв., как единый процесс. Мы попытаемся понять, что объединяло разнообразное, относимое обычно к разным художественным сферам искусство, результатом развития которого стало принципиальное изменение отношений между художником и окружающим миром, одним из выражений которого и был переход от рисунка по образцу к рисунку с натуры. В более конкретные **задачи исследования** входит выявление того, какие именно процессы и тенденции ответственны за перемены, происходящие в европейском искусстве с подготовительным рисунком; определение основных этапов становления натурального видения и вкуса к реалистическому изображению у европейских мастеров; характеристика рисунка с натуры на ранней стадии его существования; уточнение особенностей его вхождения в художественную практику.

**Хронологические рамки исследования** охватывают искусство XIV-первой половины XV вв. Выбор именно этого периода для рассмотрения продиктован рядом объективных факторов: отправной точкой стал рубеж XIII-XIV вв., время возникновения первых, после долгого перерыва, реалистических тенденций в живописи, связанных с творчеством Джотто. Особенности их развития в течение всего XIV в. предопределили многие из характеристик искусства рубежа XIV-XV вв. и первой половины XV в. – времени начала раннего Возрождения во Флоренции. Таким образом, избранные нами временные рамки касаются того периода, когда в искусстве и северной, и южной Европы велись интенсивные поиски путей развития, слагались новые стили,

переплетались взаимные влияния итальянской и заальпийской художественных традиций.

Поскольку тема достаточно широка, мы были вынуждены существенно сузить ее, вводя **географические рамки**: если в разговоре о средневековом методе создания подготовительного рисунка мы затрагиваем европейское искусство в целом, то возникновение собственно рисунка с натуры рассмотрено нами на примере преимущественно итальянского материала. Такой выбор обусловлен несколькими причинами. Во-первых, тем, что именно в искусстве Италии раньше всего возникают те тенденции к реалистическому изображению, которые повлияют на развитие всей европейской художественной традиции. Во-вторых, разнообразие стилей, характерное для искусства Апеннинского полуострова в конце XIV-первой половине XV вв. (мы имеем в виду одновременное развитие Интернациональной готики на Севере Италии и начало Раннего Возрождения в Тоскане) позволяет, оставаясь в рамках одного региона, выявить, как в этих территориально близких, но с художественной точки зрения далеких областях происходило освоение видимого мира, и как при этом противоположные друг другу изобразительные традиции взаимодействовали и дополняли друг друга. При этом мы постараемся понять, какие конкретно приемы отличали североитальянских мастеров от их флорентийских коллег, что их разъединяло – или, возможно, объединяло – на уровне конкретной художественной практики. В-третьих, немаловажным фактором было и то, что итальянские рисунки XIV-первой половины XV вв. сохранились в значительно более полном объеме, чем графика других стран, что существенно облегчает возможность непосредственного исследования подготовительного рисунка.

**Методы исследования.** Методологическая основа исследования носит комплексный характер, что продиктовано спецификой выбранного материала и поставленных в работе проблем. С одной стороны, большое значение имело применение историко-культурного метода, подразумевающего изучение произведения внутри конкретной социо-культурной среды. Это позволило с большей четкостью выявить специфику отдельных художественных миров, которым принадлежат конкретные памятники. С другой стороны, задаче выявления общей направляющей в развитии искусства рассматриваемого нами



периода послужило применение формально-стилистического анализа. Он способствовал типологической систематизации отдельных произведений и позволил с большей четкостью зафиксировать основные этапы изменений, происходящих в рассматриваемую нами эпоху с подготовительным рисунком. Совмещение двух методов позволило нам, основываясь на конкретном материале, дать обобщающую характеристику отдельным стадиям процесса эволюции подготовительного рисунка и показать нарастание тенденции к непосредственности отображения видимого мира среди европейских мастеров XIV-первой половины XV вв.

**Практическая значимость работы** состоит в возможности широкого использования ее материалов и выводов историками искусства и культуры при изучении графики такого переходного периода, каким являлись XIV-первая половина XV вв. Отдельные аспекты исследования могут быть привлечены в качестве вспомогательной базы для специалистов, занимающихся вопросами метода работы художника в периоды Поздней готики и Раннего Возрождения. Основные положения диссертации могут быть востребованы при составлении лекционных курсов по истории изобразительного искусства Позднего Средневековья и начала Возрождения.

**Апробация исследования.** Текст диссертации был обсужден и одобрен на заседании кафедры всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского Государственного Университета им. М.В. Ломоносова. Основные положения диссертационного исследования были изложены в ряде публикаций (список прилагается).

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, основной части и заключения. Структуру основной части составляют четыре главы. При этом **первая глава** является вводной, поскольку представляет собой экскурс в основную проблематику развития рисунка периода позднего Средневековья. **Вторая, третья, четвертая главы** являются основой диссертации и характеризуют отдельные стадии перехода от рисунка по образцу к рисунку с натуры в XIV-первой половине XV вв. Текст сопровождается примечаниями и списком использованной литературы.

Во **Введении** раскрывается актуальность выбранной темы, указываются хронологические и географические рамки исследования, формулируются цели и задачи диссертационной работы, дается обзор научной литературы.

## **Глава I. «Рисунок позднего Средневековья. Типология и основные проблемы».**

В первой главе анализируются те специфические черты, которые характеризовали графическое изображение в средневековом и позднесредневековом искусстве. В период, предшествующий началу Ренессанса, графическое изображение никогда не наделялось самостоятельной художественной ценностью; оно рассматривалось лишь как один из промежуточных этапов в работе над произведением. Рисунок создавался без опоры на непосредственные визуальные впечатления; мастера предпочитали ориентироваться не на природу, а на уже созданные образы – именно они были главным источником вдохновения в творчестве. Таким образом, основными качествами, отличающими средневековый рисунок от графики более позднего времени, были, во-первых, его преимущественно вспомогательный характер, а во-вторых, то, что он, как правило, возникал в результате создания копии с другого произведения.

Можно выделить следующие виды существовавшей в Средние века графики: рабочие рисунки в натуральную величину, наносившиеся непосредственно на основу и скрываемые впоследствии красочным слоем; графические иллюстрации в рукописях; рисунки-копии уже существующих произведений, так называемые «образцы». В нашей работе мы подробно рассматриваем каждый из указанных видов средневекового рисунка, обращая внимание на основную проблематику, связанную с ними в научной литературе.

Мы обладаем достаточно полными сведениями о том, как выполнялся подготовительный рисунок под миниатюру (поскольку многие из них остались незаконченными). Отметим, что техника его создания в интересующий нас период практически не отличалась от техники работы над графической иллюстрацией – единственного вида средневекового рисунка, обладавший самостоятельной художественной ценностью. Рабочий рисунок для настенной

живописи известен нам по свидетельствам итальянских памятников, синопий; техника его создания описана Ченнино Ченнини в «Книге об искусстве». В этом же трактате зафиксированы и стадии создания рабочего рисунка для станкового образа: несмотря на некоторые технические различия, сами принципы работы над подготовительным графическим изображением для фрески и иконы оказываются сходны между собой. Отметим следующий важный факт: по свидетельству Ченнини, в обоих случаях рисунок «сочинялся» (в трактате использовано слово «сопрогге») непосредственно на той основе, на которую затем наносился живописный слой.

С этим связана проблема существования в итальянском искусстве XIV века «эскизов», небольших подготовительных рисунков не на основе будущего произведения, а на отдельных листах. Ченнини в своем трактате не упоминает об их существовании; ни одного рисунка, который с большой долей уверенности можно считать подготовительным, не сохранилось (в отличие от выполненных впоследствии графических копий). Однако мнения исследователей расходятся: часть ученых полагает, что такие рисунки действительно не существовали (Р. Ортель, У. Прокаччи), а другая придерживается противоположной точки зрения (Б. Дегенхарт, Э. Шмитт, М. Мисс, Л. Тинтори). С учетом доводов обеих сторон, мы склонны предположить, что практика создания подготовительного рисунка на отдельном листе если и была известна в Треченто, то в любом случае не имела широкого распространения.

Еще одна дискуссия касается проблемы использования рисунков по контракту. Авторы, утвердительно отвечающие на вопрос о существовании «эскизов», полагают, что и рисунок по контракту создавался и по своим характеристикам был схож с подготовительным рисунком (Б. Дегенхарт, Э. Шмитт). Однако анализ текстов показывает, что вплоть до второй половины XV века обращение к художнику требования предоставить эскизы будущей композиции встречается крайне редко; в основном, заказчики довольствовались указанием на какое-либо известное произведение, «манере и форме» которого художнику надлежало следовать. Это означает, что на протяжении Треченто и вплоть до середины Кватроченто подготовительный рисунок не имел большого веса в глазах заказчиков. Можно предположить, что практика создания рисунков

по контракту в интересующий нас период, как и практика создания «эскизов», не была распространена.

Единственными рисунками, которые существовали на отдельных листах и могли служить как средневековым мастерам, так и художникам итальянского Треченто в качестве подготовительных, были так называемые «образцы». Они представляли собой графические копии с различных произведений, чаще всего – зарисовки отдельных мотивов и фигур, реже целых композиций, которые создавались художниками для последующего использования в собственной работе.

Важная роль рисунка-копии в работе над произведением объясняется тем повышенным значением, которое придавалось следованию образцу во всей средневековой культуре. Иконографический образец воспринимался не столько как художественный пример, сколько как идеальная норма, закрепленная традицией, и потому не подлежащая изменениям. Поэтому создание копии с него носило характер действия, обладающего почти сакральным значением. Любое личное нововведение в традиционную схему изображения в Средние века оценивалось негативно – в противоположность тому, насколько оно будет цениться в последующую эпоху.

Одним из частных проявлений такого мировоззрения было то, что копирование стало одним из основополагающих художественных приемов, на которых основывалась деятельность средневековых мастеров. Готовые работы становились в буквальном смысле слова «образцами», по подобию которых и следовало творить в каждом новом случае; однако таким «образцом» могла выступать и графическая копия. Это подтверждается и терминологией: для обозначения образцов любого типа использовались понятия «*Exemplum*» и – для итальянского искусства XIV века – «*esempio*».

Именно графическая копия могла служить предварительным эскизом средневековому мастеру. Показательно, что зачастую такие рисунки не сохранились, но их присутствие в мастерской художника можно доказать, основываясь на встречающихся в разных местах повторениях одного и того же изображения. Известными композициями периода Треченто, послужившими основой многочисленным воспроизведениям, были мозаика Джотто

«Навичелла» в соборе Св. Петра в Риме (известная по зарисовкам разных авторов), а также фреска Таддео Гадди «Введение Девы Марии во храм» в капелле Барончелли в церкви Санта Кроче во Флоренции (существуют многочисленные варианты этой композиции, а также одна ее графическая копия, которая могла использоваться как образец).

Сборники подобных графических копий получили в научной литературе название книг образцов; именно они являются теми единственными коллекциями рисунков, которые дошли до нас от Средних веков. Известно около тридцати памятников, которые могут быть отнесены к этому типу; они датируются временем от конца IX до середины XV вв. При этом выделяют ранний и поздний период существования книг образцов; условной границей служит период от середины XIII до середины XIV вв., от которого не сохранилось не одного памятника. Книги образцов разделяют две главные характеристики средневекового рисунка вообще: во-первых, собранные в эти коллекции изображения были копиями с других произведений, а во-вторых, их функция была исключительно вспомогательной: в их задачи входило предоставление художнику вариантов решений отдельных образов, фигур, деталей.

Техника исполнения составляющих их изображений была сходна с техникой создания рисунка под миниатюру. В книгах образцов, в отличие от отдельных листов, редко встречаются повторения целых сцен: чаще всего в их состав входят отдельные зарисовки человеческой фигуры и разнообразных животных. Главным требованием к таким памятникам была «читаемость» изображений: они располагались на листе таким образом, чтобы избежать наложения одного рисунка на другой; акцентировалась линия контура. Фигуры освобождались от своих первичных иконографических рамок и могли быть вновь использованы в других контекстах, отличных от того, в котором они существовали изначально.

При создании книги образцов западноевропейские мастера не ставили своей целью ни полноту охвата иконографических мотивов, ни их многовариантность. Книги образцов не отличались систематичностью, напротив – конкретным художником зарисовывалось только то, что казалось ему

полезным и больше всего интересовало в изображении; некоторые «трудные случаи» (как сюжетные, так и стилистические), которые являлись таковыми с точки зрения индивидуального художественного сознания. В этом заключалось принципиальное отличие западных книг образцов от византийских и поствизантийских сводов моделей, которые должны были представлять собой именно своды иконографий циклов композиций, предназначенные мастерам-монументалистам.

Рассмотрение различных типов средневекового рисунка создает базу для дальнейшего исследования.

## **Глава II. «Книги образцов рубежа XIV-XV веков: новые подходы к созданию рисунка».**

Во второй главе на материале поздних книг образцов, созданных в странах Заальпийской Европы около 1400 года, мы рассматриваем те перемены, которые происходят с рисунком в период Интернациональной готики. На рубеже XIV-XV вв. начинает меняться сам характер образца. Это было одним из проявлений тех внутренних преобразовательных процессов, которые охватывают в этот момент практически все стороны художественной жизни.

Мы даем характеристику тем специфическим чертам, которые отличают европейское искусство второй половины XIV-первой четверти XV вв.: в это время рождается стиль, оказывающийся единым практически для всех стран средневековой Европы. Художественная продукция даже самых удаленных друг от друга территорий носит в это время черты такой сильной родственной близости, что в отношении этого искусства в научной литературе был введен термин «Интернациональный стиль» или «Интернациональная готика». Центрами развития стиля были дворы. Зависимость искусства от придворного заказа определила основные его черты, которыми стали приверженность к светским сюжетам в сочетании с повышенной изысканностью и декоративностью. При этом стремление к идеализации образов сочеталось с интересом к натуралистически переданной детали.

Книги образцов, создаваемые в этот период, демонстрируют ряд новых качеств, существенно отличающих их от более ранних памятников. Часть

перемен носило формальный характер: так, одно из изменений коснулось техники рисунка. Использование серебряного карандаша и акварели позволяло отойти от плоскостного контурного изображения; художники начали стремиться к объемной моделировке поверхности. Также возникла более свободная манера рисования пером (книга образцов из Уффици).

Не менее важные перемены происходят и с содержанием книг образцов. С одной стороны, в их составе все чаще возникают полносоставные композиции, которые до того встречались крайне редко. С другой, художники начинают уделять повышенное внимание отдельным деталям: интерес переносится с целой фигуры на какой-либо ее фрагмент. Иногда в центре внимания художника находится костюм (книги образцов из Кембриджа и Брауншвейга), но чаще эта тенденция выражается в том, что полнофигурное изображение сменяется полуфигурным или фиксацией отдельных голов: в этот период лицо становится той самой красноречивой деталью, которая наиболее интересует художника. Мы подробно рассматриваем три книги образцов периода Интернациональной готики, в которых, на наш взгляд, растущий интерес к многообразию человеческих типов отразился наиболее явственно.

**1. Книга образцов Жакмара Эденского**, рассматриваемая в первом параграфе главы, возникла в последней четверти XIV века при дворе герцога Беррийского. Она является самым ранним примером того, как художник, создающий образцы, обращает внимание преимущественно на лица персонажей. Все рисунки еще являются копиями с других произведений, образы идеализированы, однако внимание к разным типажам, мимике и жестам свидетельствуют о возникновении нового подхода к изображению человека.

**2. Венская книга образцов**, возникшая в Богемии в первом десятилетии XV века и хранящаяся в Венском музее истории искусства, является предметом исследования второго параграфа главы. Памятник характеризует нетипичная для книг образцов однородность содержания. В нем собраны изображения голов, расположенные в определенной иерархии: сначала персонажи священной истории, затем светские персонажи, в конце - животные.

Основной задачей создателя памятника было собрать в одной коллекции как можно большее число разнообразных типажей, которые еще не

зарисовывались с натуры, но копировались с различных доступных мастеру произведений. Мы подробно рассматриваем отдельные изображения, включенные в Венскую книгу образцов, и находим им аналогии в очень широком пласте искусства Интернациональной готики и предшествующего периода. Большая часть образов связана с ближним памятнику художественным кругом – искусством Богемии второй половины XIV-начала XV вв.; некоторые произведения демонстрируют не просто принадлежность к одной и той же культурной среде, но непосредственное знакомство с ними создателя книги образцов из Вены (Пэльский алтарь, некоторые богемские рисунки рубежа XIV-XV вв.). Другие образы, демонстрирующие нетипичные для искусства Богемии черты, заимствуются мастером из художественных традиций других европейских стран: Франции, Нидерландов, Германии, Италии.

Отдельное внимание уделяется анализу трех включенных в Венскую книгу образцов изображений голов в необычных ракурсах: юноши, склонившего голову вниз; персонажа, запрокинувшего голову и смотрящего вверх; мужчины, увиденного в три четверти со спины. Мы выделяем разные варианты «иконографии» этих ракурсов и освещаем историю их применения в европейской художественной традиции. Ключевым значением обладает фигура Джотто, к которому восходят версии ракурсов, наиболее часто употребляемые в искусстве XIV века и Интернациональной готики. Многочисленные примеры позволяют заключить, что некоторые решения великого итальянского мастера послужили основой для создания образцов европейскими художниками, которые использовали их там, где это было необходимо по сюжету. Интересно, однако, что среди вариантов, представленных в Венской книге образцов, лишь один связан непосредственно с решением, предложенным Джотто; два других, скорее всего, были позаимствованы мастером из франко-фламандского художественного круга.

Венская книга образцов является первым памятником, который демонстрирует заинтересованность его создателя в различных людских типажах; основную интригу исследования представляет поиск тех первоисточников, откуда мастер черпает свои образы.



*3. Книга образцов Жака Далива*, которой посвящен третий параграф главы, была создана в первой четверти XV века. Предположительно, ее автор происходил из Южных Нидерландов, но работал при разных французских дворах. Книга образцов необычна по составу: часть листов содержит полносоставные композиции; другая заполнена изображениями отдельных лиц и полуфигур – именно их мы и рассматриваем подробно в настоящей работе.

Для подавляющего числа персонажей невозможно однозначно определить тот сюжетный контекст, из которого они были позаимствованы. Однако оказывается возможным отыскать иконографические прототипы многих из представленных в книге образцов лиц и полуфигур. Как и в случае с Венской книгой образцов, параллели образам Жака Далива мы находим в изобразительных традициях очень разных стран: Франции, Италии, Южных Нидерландов, Германии; кроме того, в основе некоторых изображений могли лежать античные камеи.

Обращению Жака Далива к образам из самых разных художественных кругов способствовали особенности периода Интернациональной готики: именно в это время происходил интенсивный обмен произведениями между отдельными регионами и, кроме того, увеличилось количество странствующих художников. Вместе с тем Жак Далив отходит от досконального следования первоисточнику. В своих зарисовках-копиях мастер порой настолько трансформирует оригинал, что созданные им образы кажутся почти портретными; изображенные головы и полуфигуры отличаются такой полновесной характерностью, что перестают казаться просто «типажами», позаимствованными художником из фресок и миниатюры, а приобретают почти индивидуальные черты.

Рассмотренные книги образцов еще не содержат настоящих рисунков с натуры, однако создавшие их мастера в гораздо большей степени, чем когда-либо прежде, заинтересованы в расширении собственного «репертуара» образов за счет разнообразия человеческих лиц и фигур, интересных подробностей и новых ракурсов. Собираение копий с первоисточников из самых разных художественных кругов кажется направленным на создание впечатления непосредственности зрительного восприятия. Это может считаться тем новым

качеством, которое приобретают книги образцов и рисунок в период Интернациональной готики.

Подводя итоги, следует отметить нестандартную типологию всех трех памятников, рассмотренные во второй главе. Они не были традиционными книгами образцов, используемыми в мастерской; в них можно предположить своеобразные «портфолио», создававшиеся для демонстрации потенциальному заказчику в качестве свидетельства профессионального уровня художника. Каждое из собраний несет на себе сильный отпечаток творческой личности создавшего его мастера; происходящие с книгами образцов изменения такого рода являются свидетельствами того возросшего значения, которое на рубеже XIV-XV веков стал приобретать рисунок.

### **Глава III. «Итальянские книги образцов конца XIV - первой половины XV вв.: возникновение натурального анималистического рисунка».**

Настоящий рисунок с природы раньше всего возникает в Италии. Так, в конце XIV-начале XV вв. в художественную практику североитальянских мастеров входит анималистический рисунок, выполненный с учетом непосредственных визуальных впечатлений. В третьей главе рассмотрены особенности создания и основные характеристики этого раннего натурального рисунка.

#### ***1. Джованнино де Грасси и ломбардский анималистический рисунок.***

Первый параграф посвящен ломбардским книгам образцов, содержащим самые ранние натурные анималистические рисунки. Образы животных были одной из приоритетных тем для создателей книг образцов на протяжении всех Средних веков. Существовали определенные, восходящие к традиции бестиариев, схемы, согласно которым регламентировалось изображение представителей животного мира: предпочтение отдавалось профилю, движение передавались с использованием стандартных схем (например, позы «спокойного шага» и «бега»). В результате облик зверей оказывался сильно упрощенным, движения – крайне условными. Такой подход надолго сохраняется в европейском искусстве и книгах образцов (книга образцов конца XIV века из Кембриджа). Новый

подход к созданию анималистического рисунка раньше всего возникает в Ломбардии.

Художественная атмосфера Милана, ставшего в конце XIV века одним из центров развития Интернациональной готики, способствовала рождению новых идей. Развитие готического искусства при дворе герцогов Висконти нашло свое отражение в небывалом росте художественной продукции светского характера, что способствовало установлению новых эстетических канонов и открывало дорогу художественным поискам.

Именно в этот период переживает расцвет ломбардская школа миниатюры. Как миниатюрист начинал свою творческую деятельность Джованнино де Грасси – автор датируемой последним десятилетием XIV века книги образцов, содержащей самые ранние из известных зарисовки животных, выполненные с натуры. Книга образцов хранится в Городской библиотеке в Бергамо и состоит из четырех тетрадей, лишь в первой из которых содержатся рисунки самого де Грасси (остальные приписываются его ученикам). На всех из них представлены животные, которых художник мог наблюдать при герцогском дворе. Рисунки отличает, с одной стороны, следование средневековому канону в том, что касается позы представленных существ; с другой – высокая степень проработанности отдельных деталей, которой было бы невозможно добиться, если бы мастер создавал свои зарисовки с натуры.

Задачей художника было еще не изображение движения, но натуралистическая передача внешнего облика неподвижного существа; существует предположение, что для этого де Грасси мог прибегать к «портретированию» мертвых моделей. Значимым является сам факт обращения к рисунку с натуры; то, что живое существо предстает в качестве своеобразного «натюрморта», следует считать отличительной чертой этих ранних натуральных зарисовок. Показательно, что эти рисунки с натуры возникают внутри книги образцов и используются миниатюристом как традиционные образцы: иллюстрации некоторых ломбардских манускриптов конца XIV века содержат прямые «цитаты» анималистических рисунков из книги образцов де Грасси.

Три другие тетрадки книги образцов из Бергамо заполнены рисунками учеников де Грасси. Степень близости к натуре этих рисунков значительно

варьируется: некоторые из рисовальщиков приближаются к уровню своего учителя по степени непосредственности передачи увиденного, другие продолжают создавать копии более традиционного типа.

В первой половине XV века ломбардские мастера начинают специализироваться на создании рисунков животных; склонность к использованию анималистических мотивов для украшения полей рукописей становится характерной чертой ломбардской школы миниатюры. Сохранившиеся ломбардские рисунки очень различны по качеству. Ряд собраний (книги образцов начала XV века из Галереи Академии в Венеции, из Национального Института графики в Риме, отдельные листы из Британского музея в Лондоне, Библиотеки Пьерпон Морган в Оксфорде, Художественного собрания в Веймаре и Музее Тейлерс в Гарлеме) содержат не столько прямые зарисовки животных с натуры, сколько копии с них (часть изображений позаимствовано из книги образцов де Грасси). В то же время анималистические рисунки, выполненные Микелино да Безоццо, равны образам де Грасси по непосредственности отображения облика животных.

Влиянием ломбардских анималистических книг образцов можно объяснить распространение использования анималистических мотивов в миниатюре стран заальпийской Европы в первые десятилетия XV века. Одним из самых показательных произведений является «Книга охоты» Гастона Феба, украшенная иллюстрациями с изображениями представителей различных видов. Однако даже в этом памятнике изображения животных отличаются определенной условностью и схематизмом, значительно уступая натуралистической трактовке предмета лучшими мастерами ломбардской школы.

Интересно, что параллельно с «открытием» мира животных около 1400 года североитальянские мастера обращаются к изображению с натуры растений: об этом свидетельствуют иллюстрации некоторых возникающих в это время гербариев (Каррарский гербарий, созданный в конце XIV века в Падуе).

## ***2. Флорентийский анималистический рисунок и Паоло Учелло.***

Практика рисования животных с натуры распространилась в первую очередь в среде художников Интернациональной готики. От мастеров ломбардской школы

прежде всего ее перенимают художники именно северных областей. Между тем Флоренция остается практически в стороне от этого движения. Здесь в начале XV века формируются основы нового ренессансного искусства, мастера занимаются решением совершенно иных проблем, таких, как разработка перспективного построения пространства и поиски способов передачи человеческой фигуры. Натуралистичное изображение представителей животного мира остается на втором плане.

Существуют документальные свидетельства использования флорентийскими мастерами (Гиберти, Якопо делла Кверча) анималистических книг образцов, однако можно предположить, что они были североитальянского происхождения. Сохранившиеся флорентийские памятники этого рода немногочисленны и выдают сильное влияние ломбардской традиции (книга образцов второй четверти XV века из Лувра, книга образцов 1450-60-х гг., отдельные части которой находятся в Национальном гравюрном кабинете в Риме и в Уффици во Флоренции).

По своей заинтересованности в анималистическом рисунке исключительное место во флорентийском искусстве первой половины XV века занимал Паоло Учелло. В графике Учелло непосредственно соседствуют два принципиально противоположных метода создания изображений животных: он прибегает и к созданию копий с книг образцов, и к настоящему рисунку с натуры. Художнику удалось найти компромисс между практиками, распространенными в Северной и Центральной Италии.

Подход Учелло был нетипичен для флорентийских мастеров, среди которых на протяжении первых двух третей XV века продолжают быть востребованы собрания анималистических образцов. В то же время в Северной Италии художники продолжают идти по пути развития того типа натурного рисунка, который был предложен де Грасси. Животные и птицы продолжают изображаться в неподвижных позах, однако детальная проработка шкуры и оперения, передача мелких особенностей анатомического строения существ доводится до совершенства.

**3. Анималистическая графика Пизанелло.** Третий параграф главы посвящен анималистическим рисункам Пизанелло. Этот художник, с одной

стороны, максимально развивает способ рисования с натуры, разработанный ломбардскими мастерами, с другой – в некоторых рисунках отказывается от использования традиционной схемы для передачи позы и начинает изображать животных в движении.

Кодекс рисунков Пизанелло – самое большое собрание графики, сохранившееся от первой половины XV века. Мы анализируем отдельные входящие в него анималистические рисунки и проводим их типологическую классификацию на основе особенностей подхода к изображению животных.

Собственные рисунки Пизанелло можно разделить на несколько групп. Первую составляют изображения, которые связаны с ломбардской традицией анималистического рисунка: животные представлены в профиль, в традиционных позах, при повышенное внимание к деталям свидетельствует о том, что зарисовка сделана с натуры. Однако приемы ломбардских мастеров были лишь отправной точкой для развития собственного стиля Пизанелло; но мастер идет гораздо дальше по пути развития натурального анималистического рисунка. В некоторых графических работах художник, сохраняя неподвижную позу животного, уходит от профильного изображения, показывая существо с разных точек зрения, в ракурсах. Большое количество листов содержит штудии отдельных фрагментов тел животных. Заметим, что сходный процесс сосредоточения внимания художников на отдельных деталях и ракурсах мы наблюдали в предыдущей главе на примере созданных около 1400 года книг образцов. Кроме того, ряд рисунков свидетельствует о возникновении принципиально нового подхода к изображению живых существ: Пизанелло, отказываясь от кропотливой прорисовки деталей, в эскизной манере создает зарисовки различных зверей и птиц в движении. Таким образом, в творчестве Пизанелло не только достигает кульминации тенденция, возникшая в мастерских ломбардских миниатюристов, но появляется нечто новое. В то время как прежде для изображения позы всегда использовались унаследованные от Средних веков схемы, этот художник пытается реалистически передать движение животного.

Как и де Грасси, Пизанелло использует свои натурные зарисовки в качестве образцов, включая их в монументальные и станковые композиции.

Однако как рисунок начинает возникать не как копия, а как основную роль начинает играть непосредственное наблюдение за природой, ряд образцов становится бесконечен. Острота взгляда и способность руки зафиксировать увиденное на бумаге, самостоятельно создать образец, снимают с художника те ограничения, которые прежде накладывало на него следование традиционной иконографии.

Пизанелло достигает предельной натуралистичности в изображении отдельных составляющих видимого мира. Реализм видения по отношению к конкретному, частному, был свойственен ему в гораздо большей степени, чем любому из его тосканских современников, включая Учелло. В остроте взгляда на вещи можно видеть заслугу развития искусства, находящегося в рамках позднеготической традиции, в противоположность искусству Раннего Ренессанса.

#### **Глава IV. «Ранний итальянский рисунок с натуры. Изображение человека в Северной и Центральной Италии».**

В четвертой главе на материале итальянской графики последней четверти XIV-первой половины XV веков рассматривается та эволюция, которая происходит в это время с изображением человеческой фигуры. Если в Средние века при изображении человека предпочтение отдавалось условным формулам, то Ренессансу свойствен интерес к реалистической передаче человеческого тела. Мы пытаемся выделить отдельные стадии происходящего в итальянском искусстве перехода от схематичности к натурности, от повторения образца к зарисовке, основанной на непосредственном наблюдении природных форм.

Сначала мы анализируем то, как проблема следования образцу и рисования с натуры осмыслялась в теории искусства интересующего нас периода. Рассмотрены два письменных источника: созданная около 1400 года «Книга об искусстве» Ченнино Ченнини и написанный в 1435 году трактат «О живописи» Альберти. Уже Ченнини, отражающий в своем сочинении практику флорентийской боттеги позднего Треченто, заявляет о важности рисования с натуры. Однако средневековая практика использования образца остается для него актуальной; работы предшественников выступают в качестве ориентира не

только на этапе обучения, но и в процессе создания собственного произведения. Альберти, отражающий взгляды и вкусы новой эпохи, Ренессанса, высказывает противоположные Ченнини идеи. Он решительно провозглашает первостепенную роль подражания природе в обучении и самостоятельном творчестве. Создание хорошей композиции невозможно без предшествующих натуральных штудий. Воспроизведение же чужих образов трактуется как глубоко ошибочный путь, уводящий художника от единственно верного метода работы.

На примере графики XIV-первой половины XV вв. мы прослеживаем, насколько перемены в мировоззрении, зафиксированные теоретиками искусства, находили отражение в конкретной художественной практике этого периода.

Пример самых ранних рисунков, несомненно выполненных с натуры, нам дает лист из собрания Замка Сфорца в Милане. На нем мы представлены пять оплечных изображений юноши; рисунки приписываются Аньоло Гадди и датируются 1380-ми годами. Подобные зарисовки голов в разных ракурсах могли использоваться художником в работе над персонажами многофигурных монументальных композиций (подобных его циклу «Истории св. Креста в церкви Санта Кроче во Флоренции»). Других натуральных рисунков Треченто не сохранилось. Однако большое количество портретно-характерных лиц во фресковых циклах мастеров этого периода позволяет предположить, что Аньоло Гадди был не единственным художником, который прибегал к использованию натуральных штудий. Подобные зарисовки должны были создаваться в очень большом количестве.

Можно предположить, что практика их создания восходит к Джотто. Именно его современники и потомки воспринимали как мастера, возродившего искусство живописи – в том числе, путем отказа от имитации образцов и обращением к природе. Реализм Джотто был построен не столько на натуралистическом отображении деталей, сколько на передаче трехмерных объемов и глубины пространства. Однако эмоциональная выразительность лиц и жестов его персонажей, их жизнеподобие заставляют предположить, что для решения их мастер мог прибегать к созданию отдельных зарисовок с натуры. Появление некоторых необычных типажей и голов в редких ракурсах в составе разных композиций Джотто свидетельствуют, что в распоряжении художника



находился образец, который позволял повторять тот или иной мотив. В качестве этого образца могла выступать выполненная с натуры зарисовка.

Благодаря влиянию Джотто использование такого рода натуральных штудий для решения голов персонажей войдет в практику художников итальянского Треченто. Рисунок Аньоло Гадди – единственное прямое свидетельство этого рабочего метода. Этот лист может рассматриваться также как предшественник зарисовок натурщиков, распространенных в боттегах мастеров Кватроченто. Создание штудий позирующей модели стало общепринятой практикой во второй половине XV века, однако первые рисунки такого рода возникают уже в 1430-х годах. Большая их часть принадлежит флорентийскому кругу, однако самые ранние памятники происходят из Северной Италии.

В первой половине XV века Флоренция и Северная Италия представляют два различных пути развития изображения. Графика тосканских мастеров свидетельствуют о возникновении новых вкусов в искусстве, тогда как североитальянские художники остаются под влиянием позднеготической традиции. При этом способ работы – выбор рисования с образца или с натуры – определялся не тем, молодой или старой традиции принадлежал художник: мастера ренессансной Флоренции на протяжении долгого времени продолжают создавать графические образцы-копии, в то время как их коллеги с Севера все чаще и чаще прибегают к натурному рисунку.

Особенно показательными с точки зрения развития формы и стилистических изменений могут считаться штудии обнаженного тела. Ранние графические листы мастеров Северной Италии (анонимный мастер 1400 года, Стефано да Дзевиньо) отражают те трудности, с которыми сталкивались наследующие готической традиции художники при обращении к этому непривычному для них сюжету. Пути для разрешения проблемы изображения обнаженного тела изначально были связаны не столько с рисунком с натуры, сколько с обращением к античному наследию. Именно в памятниках классической античности (преимущественно, на рельефах саркофагов) художники ищут готовые решения для изображения обнаженных фигур в сложных движениях.

Первым примером зарисовок антиков являются листы, связанные с именами Джентиле да Фабриано и Пизанелло. Особенности трактовки классических образов в этих рисунках выдают связь их авторов с традицией создания книг образцов: художники обращаются к античным памятникам в поиске не содержания, но формы – изобразительных мотивов, которые могут помочь расширить собственный репертуар образов. При этом североитальянские мастера еще не перенимают стилистические особенности памятников: созданные ими копии классических рельефов обладают достаточно условным характером, говорящим об отсутствии понимания пластического языка античных оригиналов.

Даже в отношении флорентийской живописи первой половины XV века еще преждевременно говорить о возрождении античных форм; в это время оно проявлялось в большей степени в скульптуре и архитектуре. Живописцы ограничивались подражанием миру созданных природой форм («*natura naturata*»). Лишь в конце Кватроченто преобладающее значение получит понимание природы как активной творящей силы («*natura naturans*») и возникнет требование подражать ей по «способу действия». Именно в этот момент памятники классической античности начнут восприниматься художниками как наиболее полное воплощение законов природы постигнутых античными мастерами, и подражание им займет свое важное место в практике живописцев.

Интересно, что первые шаги по созданию классических по стилю фигур были сделаны не во Флоренции, а в Северной Италии. Натуралистический взгляд Пизанелло еще не позволял ему оценить пластику античных памятников; однако это получается у другого ученика Джентиле да Фабриано, Якопо Беллини. Его графические композиции свидетельствуют, что он начнет воспринимать антики не только как изобразительные формулы, которыми можно пополнить репертуар собственных образов, но и оценивает их с эстетической точки зрения.

Несмотря на определенный схематизм античных зарисовок Пизанелло, в собственных штудиях мужских и женских фигур он достигает предельного натурализма. Этого мастера отличает подчеркнуто беспристрастный взгляд на человеческое тело, чуждый какого бы то ни было идеализирования и бесконечно

далекий от того канона красоты, который будет принят во Флоренции. Художественные поиски Пизанелло остаются в рамках позднеготической традиции, но именно в его творчестве ее развитие в Италии достигает своей высшей точки – благодаря свойственной мастеру конкретности видения.

Между тем новый изобразительный язык рождается во Флоренции, в мастерских которой со второй четверти XV века широко распространяется практика рисования одетых и обнаженных натурщиков. Группа рисунков флорентийских художников (листы, связываемые с Фра Анжелико или Филиппо Липпи, группа рисунков, приписываемая Доменико Венециано, так называемая «группа Мазаччо») свидетельствует о возникновении принципиально нового подхода к изображению человеческого тела. Сравнительный анализ графики флорентийских и североитальянских мастеров обнаруживает не только существенные стилистические различия, но принципиальные расхождения в самом понимании формы: если мастера Северной Италии сосредотачиваются на подобной проработке поверхностей в плоскостном рисунке, то флорентийцев занимает строение тела и его положение в пространстве.

Значительную роль в сложении стиля ранних флорентийских натуральных штудий должны были сыграть некоторые идеи Альберти, высказанные им в трактате «О живописи». В частности, Альберти призывал приступать к рисованию человеческой фигуры со скелета, то есть исходить не из того, что видит глаз, но от внутренней структуры. Подобно этому для изображения одетой фигуры сначала следовало изобразить обнаженную. Это привело к значительным результатам: флорентийские художники начинают зарисовывать обнаженную модель, пытаясь определить принципы взаимного расположения костей, мускулов и сухожилий. Строение тела выходило на первый план: понимание взаимосвязи анатомических форм позволяло передать на плоскости ощущение объема и гармоничного движения.

Интересно, что введением в регулярную практику флорентийских мастерских рисования с натуры не вытеснило использование рисунков-копий. Об этом свидетельствуют как распространение анималистических книг образцов, так и копий с натуральных штудий человеческой фигуры (например, большая группа рисунков 1450-60-х годов, связанная с именем Мазо

Финигуэрра). Мастером, создававшим эти последние, двигал тот же побудительный мотив, что и его коллегами из позднеготического художественного круга: стремление собрать как можно большее количество создающих иллюзию натурального наблюдения изобразительных формул. Показательно, что свидетельства этого средневекового, по сути своей, подхода мы находим во флорентийской художественной среде второй половины XV века. С другой стороны, копирование рисунков мастера продолжает оставаться одной из основ обучения учеников в мастерских (собрание листов из боттеги Беноццо Гоццоли).

Северная Италия и Флоренция оказываются схожи в том, что средневековая концепция образца в первой половине XV века не утрачивает еще своего значения. Анализ конкретных произведений показывает, что с началом Ренессанса не произошло разрыва с техническими приемами предшествующего периода. Замена их новыми способами создания изображения началась еще в Треченто и растянулась почти на три четверти XV столетия: старые техники продолжали повсеместно использоваться и влиять на творческий метод мастеров. При этом изменения в области рисунка касались не столько введения нового способа работы над произведением, сколько изменения характера используемого образца. Позднеготический образец-копию сменяют зарисовка с антиков и натуральный рисунок, однако сам процесс движения от идеи к законченному произведению остается, по сути, неизменным.

### **Заключение.**

В заключительной части диссертации подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы о тех изменениях, которые происходили в XIV-первой половине XV веках со способами создания подготовительного рисунка.

Анализ конкретного графического материала вынуждает нас отказаться от традиционного противопоставления возникающего в рассматриваемый нами период рисунка с натуры образцу. Установка на подражание природе вовсе не сразу вытеснила собой средневековую практику применения художником графических копий. Напротив, памятники графики XIV-первой половины XV вв.

показывают, что самые ранние натурные штудии создавались мастерами с целью расширить ряд находящихся в их распоряжении образцов, увеличить количество доступных изобразительных формул, которые могли использоваться при создании произведения.

Нами были зафиксированы основные этапы перехода от использования образца к рисунку с натуры в европейском и, более узко, итальянском искусстве; перехода, свидетельствующего об важных изменениях в традиционных методах работы художников. На основании пристального изучения разнопланового материала, принадлежащего как позднеготической традиции, так и новому ренессансному искусству, была дана характеристика ранней стадии существования натурального рисунка и уточнены особенности его вхождения в художественную практику.

Рассмотренные в нашей работе памятники XIV-первой половины XV вв. относятся к очень различным периодам и художественным кругам: мы говорим о произведениях Проторенессанса, Треченто, Интернациональной готики, Раннего Возрождения. Исследование подготовительного рисунка и проблем, касающихся перехода от образца к натурной штудии, не ведет к основополагающей переоценке памятников, которые представляются хорошо и основательно изученными. Однако выбранный нами подход к материалу помогает увидеть то общее, что объединяло творческие устремления эпохи; взглянуть «поверх границ» общепринятой периодизации и деления по отдельным стилистическим направлениям и вернуться к целостному видению искусства этого переходного периода. Это оказывается возможным не на уровне концепций и теоретических схем, а на уровне конкретной художественной практики.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

- 1. Грубиянова Е. От рисунка с образца к рисунку с натуры: метод работы художника на рубеже Поздней готики и Раннего Возрождения // Вестник Московского Государственного Университета Культуры и Искусства. №4 (16). Октябрь-декабрь. М., 2006. С. 78-80. (0,25 авт. л.)**
2. Грубиянова Е. Прообраз – образ – изображение. Подготовительный рисунок в работе художника треченто // Искусствознание. Издание Государственного института искусствознания. Вып. 2/06. М., 2006. С. 312-327. (1,3 авт. л.)
3. Грубиянова Е. Ранний итальянский натурный рисунок: теоретические предпосылки и художественная реальность // Итальянский сборник. Вып. 5. Сборник статей, выпускаемый НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Научно-исследовательским институтом теории и истории изобразительных искусств, МГУ им. М.В. Ломоносова и Межрегиональным обществом истории искусства. В печати. (1,4 авт. л.)