

УДК 7.034(450)

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

Римская мастерская Джироламо Муциано:
на стыке коллективного и индивидуального
творчества

Мария В. Дунина

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

Аннотация. Художественная жизнь Рима конца Чинквеченто была связана с постепенным отходом от ренессансной идеи личного примера мастера в работе его помощников. Концепция художника как главы крупной мастерской, определявшего все, что связано с ее жизнью и трудом, теперь все сильнее пересекалась с представлением о соратничестве равноценных творческих индивидуальностей. Взаимодействие Джироламо Муциано с его ассистентами отчасти являлось продолжением идеальных образцов римских мастерских первой половины XVI столетия. Однако здесь этот тип общения получил неожиданное развитие, поскольку учитель начал активно пользоваться графическими идеями учеников.

В работе рассматривается преемственность традиций и новаторские творческие методы, присущие мастерской Муциано.

Ключевые слова: Джироламо Муциано, Ренессанс, Рим, Чинквеченто, художественная мастерская

Для цитирования: Дунина М.В. Римская мастерская Джироламо Муциано: на стыке коллективного и индивидуального творчества // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 6. С. 115–126. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

The Roman workshop of Girolamo Muziano.
At the junction of collective and individual
creativity

Maria V. Dunina

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

Abstract. Artistic life in the Rome of the late Cinquecento was affected by a gradual departure from the Renaissance idea of a master who set his personal example on the work of his assistants. The concept of an artist as the head of

© Дунина М.В., 2021

a large workshop, who determined everything related to its life and work, now increasingly merged into an idea of a collaboration of creative equals. Girolamo Muziano's interaction with his assistants was partly a continuation of the ideal examples of Roman workshops in the first half of the 16th cent. However, in this case, the type of interaction underwent an unexpected development, as the teacher began to use the graphic ideas of his students. This article examines the continuity and mutation of traditions and innovative creative methods in the workshop of Girolamo Muziano.

Keywords: Girolamo Muziano, Renaissance, Rome, Cinquecento, artistic workshop

For citation: Dunina, M.V. (2021), "The Roman workshop of Girolamo Muziano. At the junction of collective and individual creativity", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 6, pp. 115–126, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-115-126

Для римской художественной среды конец Чинквеченто был связан с постепенным отходом от идеи непререкаемого авторитета мастера в работе его учеников. Теперь все больший вес приобретали временные объединения художников и соработничество равных творческих индивидуальностей.

Каждый из участников временного объединения набирал свою собственную команду ассистентов: мастеров фрески и лепнины, исполнителей гротесков, специалистов по изображению пейзажей. Таким образом, обретали новую жизнь методы распределения ролей в мастерской, заведенные еще Рафаэлем. Однако же такие команды собирались по случаю и так же быстро рассредоточивались по Риму в поисках новой работы [Robertson 2015, p. 281–323; Дунина 2019].

Заказы на большие фресковые циклы выполнялись быстро, что приводило к потребности нанимать для каждого конкретного случая многих молодых художников. Так действовали содержавшие в те дни крупнейшие мастерские в Риме Джироламо Муциано, Таддео Цуккарро, Чезаре Неббиа, Федерико Цуккарро. Однако в это время не существовало адекватной практики обучения и участия новичка в работе мастерской. Поэтому нужны были самостоятельные юные мастера, а не подмастерья.

Некоторые мастера, такие как Джироламо Муциано, считали для себя за привилегию возможность для молодого художника без громкого имени не связывать себя с ученичеством или работой на чужую мастерскую, но вместо этого в начале карьеры посвятить себя штудиям. Уроженец Брешии, Муциано провел 12 лет в Падуе

и обучался рисунку, колориту, пейзажу у Ламберта Сустриса и Доменико Кампаньолы. Мастер, к которому формально «прикрепился» Джироламо Муциано в этот период, некий Франческо Пиккена, был для него не самым лучшим учителем: авторитарный художник не давал своему подопечному никаких уроков или рисунков. В 1546–1547 гг. Муциано отправился в Венецию, где, пользуясь покровительством своего щедрого дяди, уже не занимаясь учебной в чьей-либо мастерской, так как не испытывал необходимости в заработке. В Рим в 1549–1550 гг. Муциано приехал «с определенным намерением не включаться в какую-либо общественную работу, если она не может быть живым свидетельством приобретенной добродетели»¹. Что вызывает восторг относительно Муциано – как он последовательно посвятил себя достижению совершенства. Джованни Бальоне приводит легендарный факт, что Джироламо сбрил волосы и бороду и не выходил из дому, пока они не отросли, и рисовал². Художник последовательно выбирал для себя замкнутый образ жизни и не стремился вступать в творческие союзы только ради заработка, ему гораздо важнее было решать собственные задачи. Последовательный индивидуализм как реакция на художественную среду, в которой не было места для традиционной мастерской.

В Риме Муциано сдружился с Таддео Цуккаро, юношей, которому тоже не повезло с учителями, и начал вместе с ним зарисовывать античные памятники, пейзажи и портреты, копировать великих мастеров эпохи Возрождения. Благодаря своему усердию, оба мастера очень быстро приобрели влиятельное положение в Риме: в 1548 г. Цуккаро получил заказ на роспись фасада палаццо Маттеи, в 1551 г. Муциано работал вместе с Баттиста Франко в капелле Габриэлли в церкви Санта-Мария-сопра-Минерва.

Показательный пример обмена идеями между современниками – взаимодействие Джироламо Муциано с Таддео [Marciani 2002, p. 114–118]. Первый самостоятельный фресковый заказ Муциано – «Отдых на пути в Египет», написанный им в 1553–1554 гг. для церкви Санта-Катерина-делла-Рота. Фреска демонстрирует не только отсылки к творчеству Микеланджело и Себастьяно дель Пьомбо, но связь с композицией рисунка Цуккаро из гамбургского Кунстхалле [Gere 1966, p. 417–418]. При этом принципиально

¹ *Procacci U.* Una Vita' inedita del Muziano // *Arte Veneta*. 1954. No. 8. P. 250.

² *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. Rome: Stamperia d'Andrea Fei, 1642. P. 49.

новаторским здесь оказалось решение пейзажа: большие деревья, занимающие необычайно значительную для римского искусства часть композиции фрески. Показательно, что сам Цуккаро, создавая собственную живописную версию сюжета для Санта-Мария-дель-Орто в 1558–1560 гг., использовал не только свои наработки, но и ту часть, которую присвокупил Муциано, как бы соглашаясь с его развитием собственной идеи. Таким образом, перед нами в данном случае не что иное, как творческий диалог равноценных личностей. Это был совместный поиск мотивов двух художников, но самостоятельная работа каждого над своим заказом.

И все же отсутствие возможностей для образования и хорошего жилья для молодых приезжих художников заботило мастеров. Помощники без навыков и опыта не устраивали никого. В 1577 г. Джироламо, уже зрелый мастер и глава собственной мастерской, предпринял первые шаги к организации официальной Академии для живописцев, обосновав это тем, что юношам в Риме приходилось приступать к работе, не имея большого опыта и подготовки, без прохождения обучения искусствам [Marciari 2009, p. 198].

Академия Святого Луки набрала силу в 1593 г., когда ее президентом стал Федерико Цуккаро. У Муциано была вражда с секретарем академии времен Цуккаро – Романо Альберти. Именно поэтому о ее деятельности между этими годами известно достаточно мало. Муциано также явно собирался основать общежитие для молодых художников, завещав для этих целей свое имущество [Marciari 2009, p. 199]. Эту идею воскресил, хотя и неудачно, Цуккаро, спланировавший *foresteria* для юных талантов в своем собственном дворце [Strunk 2007].

Показательно, что даже Джироламо Муциано, основатель римской Академии, в те же годы возглавлял собственную большую мастерскую. В нее входили такие художники, как Чезаре Неббиа, Джованни Гуэрра, Фердинандо Сермеи и Паоло Россетти, учившийся у Муциано мозаичной технике и участвовавший в работе над Григорианской капеллой собора Святого Петра (1579–1583). Благодаря успеху в Риме этих и предшествующих лет, именно Муциано стал художником кардинала д'Эсте и папы Григория XIII, именно ему было поручено создание алтаря для церкви Иль Джезу (1587–1589) и двух первых новых алтарей для Собора Святого Петра.

Сама должность руководителя мастерской или временного союза теперь тоже претерпела значительные изменения. Ранее художник, управлявший работой, всегда отвечал и за ее замысел, и за исполнение. Теперь же руководящий мастер порой выполнял только административную функцию: отбирал участников росписи

и распределял задачи. Так, в Оратории дель Крочифиссо в церкви Сан Марчелло (1578–1584) Муциано и Томмазо деи Кавальери были наняты только для того, чтобы помочь отобрать других талантливых мастеров [Henneberg 1974].

Джироламо отдавал свои рисунки помощникам с тем, чтобы они воплощали их в собственных работах. Эта практика была отнюдь не новой для римской художественной среды.

Во времена Рафаэля подобная работа *garzoni* все еще считалась работой мастерской. Относительно «Пожара в Борго» принято полагать, что все рисунки и большая часть фрески принадлежат Рафаэлю. Любопытно, что Дж. Шерман, описывая данную работу, утверждает очень категорично, что «если Рафаэль сам был автором живописи, он никогда не порекомендовал *invenzione* кому-либо еще» [Shearman 1983, p. 42]. Однако же на реконструкции вида «Пожара в Борго» по замыслам Рафаэля, выполненной П. Джоаннайдсом, отсутствует женщина с распростертыми руками на коленях, повернутая спиной к зрителю, которую Джулио, предпочитавший динамику и драматичность более гармоничным формам учителя, поместил в центре фрески [Joannides 2000, p. 44–45]. Джулио изменил рисунок своего учителя для фрески «Пожар в Борго», но как самостоятельного художника тогда его не узнали.

Примером совершенно иного взаимодействия, когда рисунки учителя становились собственностью ученика, можно считать альянсы Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо, Марчелло Венусти и Даниеле да Вольтерра [Baker-Bates 2005]. Венецианец Себастьяно, пользовавшийся покровительством Буонарроти, получал от него картоны и рисунки, которые воплощал в росписях римских церквей. Таким образом Микеланджело мог соперничать с мастерской Санти, не выходя при этом на римскую художественную сцену. Себастьяно дель Пьомбо был художником-одиночкой, как и Микеланджело, и это сходство характеров, вероятно, их сблизило. Любопытно при этом, что современники видели в этом союзе подчиненное положение Себастьяно, и хорошо отдавали себе отчет, что автор замысла в данном случае – Микеланджело. Пьетро Аретино прямолинейно назвал Себастьяно «копьем Микеланджело» [Dolce 1968, p. 94–95].

Взаимоотношения Джироламо Муциано с его подопечными можно назвать некоей промежуточной ситуацией между коллективным и индивидуальным методом работы. Особенно показательно его общение с местным уроженцем Чезаре Неббиа, которого Муциано встретил в 1555 г. Почти ровесник Муциано, Неббиа стал учеником и верным другом мастера на протяжении 35 лет

вплоть до смерти Муциано в 1592 г. Хотя Неббиа довольно скоро стал самостоятельным мастером, он продолжил жить и работать в доме Муциано и работать в его мастерской. Чезаре пользовался покровительством Муциано, который помогал ему заполучать самые востребованные заказы. Кроме того, их отношения развились в своего рода «изобразительный диалог». Взаимодействие Джироламо и Чезаре, связанное с обменом рисунками и идеями, а также помощью в карьере, становится параллелью и развитием типа отношений, которое существовало у Микеланджело с Себастьяно дель Пьомбо и Даниэле да Вольтерра. Однако здесь этот тип взаимодействия получил некое неожиданное развитие, поскольку учитель начал пользоваться графическими идеями ученика.

Чезаре Неббиа, бывший, по словам Бальоне, отличным подражателем манеры своего учителя (*“gran’imitatore di quella sua maniera”*), вполне ожидаемо частично использовал рисунки Муциано для создания собственных фресок³.

Необычен здесь тот факт, что те эскизы, которые показывал ученику Муциано, демонстрируя различные эффекты, способные изменить композицию, впоследствии использовал и сам учитель. Например, алтарная композиция «Поклонение волхвов», написанная Чезаре в 1578 г. для Кьеза Нуова, имеет тот же источник, что и «Рождество», созданное самим Муциано для Санта Мария деи Монти несколько лет спустя в 1582–1585 гг. Этот общий источник – эскизы Муциано, созданные им в 1570-х гг. Впервые мы сталкиваемся с ситуацией, когда мастер использовал для живописных работ свой *invenzione*, уже получивший воплощение в работе ученика. Нарушение здесь традиционного порядка: мастер сделал эскиз – соратник воплотил – вызывает большой интерес. Щедро делясь своими пластическими находками с мастерской и с бывшими учениками, мастер не считал для себя невозможным занять второстепенную позицию по отношению к собственным замыслам, уже знакомым публике под другим именем.

Более того, кажется невероятным, но иногда возникали обратные ситуации, когда замыслы, принадлежавшие Неббиа, воплощались Джироламо Муциано. В 1589 г. Джироламо выполнил цикл жития святого Матфея в капелле Маттеи в Санта-Мария-ин-Арачели, основываясь на рисунках Чезаре (Сиена, библиотека Дельи Интронати и Гамбург, Кунстхалле) (рис. 1).

³ *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. P. 116.



*Рис. 1. Джироламо Муциано. Мученичество Св. Матфея.
1586–1589. Настенная живопись маслом.
Санта-Мария-ин-Арачели, Рим*

Однако если рисунки Неббиа – это драматичные, тесные, переполненные композиции, то в живописи Муциано оставался верным собственной манере, и превращал все в устойчивые, спокойные, уравновешенные истории. Муциано не стремился подражать манере ученика, но воспользовался его набросками, поскольку был, пользуясь выражением Дж. Марчиаги «заинтересован в обсуждении рисунков с равными себе» [Marciari 2002, p. 133–134]. Воспитав в Неббиа соратника, Муциано в какой-то момент начал меняться с ним ролями.

Неббиа, будучи художником не меньшего таланта, чем Муциано, никогда не вышел до конца из-под его крыла, до конца старался обратиться к мастеру за дружеским советом. И все же в конце концов он добился того, что и его замыслы были признаны подходящими в качестве источника для его учителя. При этом тот факт, что Чезаре сохранял за собой право видоизменять композиции Муциано, а Муциано не заимствовал манеру у Неббиа, однозначно говорит нам о том, что взаимодействие их было не «школой» Муциано, а обменом идеями, разговором в рисунках. Неслучайно именно Муциано был одним из инициаторов создания римской академии Св. Луки. Такого рода общение художников через диалог оказывается сродни академическим упражнениям, а не традиционному взаимодействию мастера и ученика.

Даже будучи уже самостоятельным художником, Неббиа мог показывать Муциано свои наброски, и тот в качестве ответа создавал детально проработанный многофигурный эскиз. Однако мнение Муциано не становилось для Чезаре истиной в последней инстанции, и он, создавая *modello* и живописное воплощение, мог вносить дополнения и изменения в композицию. Произведение становилось авторским, принадлежало самому Неббиа, а не мастерской Муциано. Оценка и советы мастера были только одним из этапов работы над картиной.

Каждый из авторов работал над своим заказом самостоятельно. Это уже не была традиционная мастерская, подчиненная мастеру. При этом творческий поиск, связанный с обменом графическими идеями, сохранял живую связь между художниками. Нельзя не заметить, впрочем, что изучение рисунков великих мастеров и коллег-манеристов являлось неотъемлемой частью художественной жизни Рима Чинквеченто.

Что касается практики работы самого Чезаре Неббиа, у него не было недостатка в возможностях проявить себя в качестве руководителя. Сикст V построил в Санта Мария Маджоре большую Сикстинскую капеллу. Команда, нанятая Сикстом V для росписи капеллы (1587–1589), состояла приблизительно из 20-ти художников. Неббиа и Джованни Гуэрра руководили работой Феррау Ферцони, Пауля Бриля, Анждея Лилио, Джакомо Стелла, Джованни Баттиста дель Поццо, Париса Ногари и др.⁴

Чезаре не только распределял работы между художниками, но и отвечал за создание *modelli*. Так, фреску с изображением входа Святого Петра в Рим, выполнил под наблюдением Неббиа совсем юный мастер, бывший моложе его на 30 лет, – ломбардец Джованни Баттиста Поццо. При этом все известные эскизы и композиционный образец принадлежат, видимо, именно Неббиа, для которого характерны графическая точность и объективность контуров. Юный ломбардский мастер в данном случае отвечал только за колорит.

Джованни Бальоне утверждал, что фреску «Иаков с сыновьями» создал Джакомо Стелла. Рисунок пером и кистью, хранящийся в Лейпциге, имеет подпись, которую приписывают Стелла: *Lifili a Sig. Giacomo* [Eitel-Porter 1997, p. 453]. Однако же тот факт, что лист впоследствии прочерчен сангиной, вместе с особенностями исполнения, позволяет предположить, что и в данном случае мы имеем дело с рисунком Неббиа. В таком случае надпись на листе

⁴ *Baglione G.* Le vite de pittori, scultori, architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642. P. 116.

можно трактовать не как автограф, а как указание, кому из художников поручается живопись.

Однако, поскольку упомянутые художники не трудились совместно с Неббиа длительное время и не были его учениками, он не мог контролировать качество их росписей. В отличие от взаимодействия Муциано и Неббиа – сотрудничества учителя и ученика – здесь вновь был пропущен важный элемент работы мастерской. Поэтому уровень живописи данного цикла несопоставим с произведениями мастерской Муциано.

Выполняя другой заказ – росписи Скала Санта (1587–1588), Неббиа и Гуэрра снова оказались руководителями 19-ти художников. И опять же Неббиа сам спланировал большинство сцен. Так, фреска, изображающая Моисея и медного змия, написанная Феррау Фенцони, изменила композиционный замысел Неббиа. *Modello* из Уффизи, созданное Неббиа, обладает изящным контуром и равновесием композиции, в то время как в живописном исполнении мы видим жесткие контуры и драматичную динамику сцены.

На наш взгляд, наиболее интересен в данном случае не тот факт, что Неббиа создавал для остальных мастеров композиционные рисунки, но то, как напишет через полвека Бальоне, что «они были осуществлены его [Неббиа] учениками»⁵. Довольно очевидно, что указанные мастера были собраны вместе именно для этого конкретного заказа. Пауль Бриль занимался пейзажными росписями в целом ряде римских построек. Другие упомянутые художники – авторы нарративных сцен – также участвовали в целом ряде работ в самых разных составах. Фрески, выполнявшиеся другими мастерами по рисункам Неббиа, изменялись порой до неузнаваемости. Кроме того, самым опытным из мастеров Чезаре доверял самостоятельное создание *modello*, ограничиваясь только предварительными рисунками и продолжая традицию сотворчества.

В данном случае, очевидно, мы не имеем дело с мастерской, существовавшей на постоянной основе, или с моментом полноценного ученичества. Подобный стык коллективного и индивидуального творчества, когда один художник оказывался подчиненным творческой воле другого, но при этом легко мог в это же время работать самостоятельно на другой площадке, был весьма характерен для конца XVI столетия.

Стоит отметить, однако, что параллельно в Риме работали художники, придерживавшиеся совершенно иных творческих методов. Так, Кавалер д'Арпино зачастую отдавал свои заказы участникам мастерской, вовсе не участвуя ни в создании замысла,

⁵ Ibid.

ни в воплощении живописи. Такой подход не имеет ничего общего с совместным творчеством. В противовес ему Федерико Бароччи парадоксальным образом воскресил в своей практике самые архаичные подходы Кватроченто. Он просил учеников повторно использовать одни и те же картоны, чтобы его рисунок всегда оставался неизменным. Этот подход вовсе исключал возможность привнести в графику что-то свое.

Письмо, которое Неббиа написал Федерико Борромео после кончины Муциано в 1592 г., проливает свет на дружбу ученика и учителя. В нем Чезаре рассказывает, что Джироламо явился к нему во сне и рассказал о своем пребывании в раю, а также о божественном происхождении и священной роли искусства. Неббиа писал, что, «любя Муциано как отца, пока он был жив, хотел прославить его как мастера после смерти» [Marciari 2002, p. 120].

Графические диалоги в мастерской Джироламо Муциано обладили по своей сути истиной римскостью. Здесь проявилась и ключевая для искусства Рима роль рисунка, и характерное дружеское творческое общение талантливых мастеров.

Литература

- Дунина 2019 – Дунина М.В. Временные объединения художников и живописные мастерские в Риме второй половины XVI столетия // Клио. 2019. № 6. С. 105–109.
- Baker-Bates 2005 – Baker-Bates P. Workshop and showroom in high Renaissance Rome. The idiosyncratic model of Sebastiano del Piombo // Bulletin of the Society for Renaissance Studies. 2005. No. 23. P. 1–6.
- Dolce 1968 – Dolce L. Aretino / Ed., transl. M. Roskill. New York: New York University Press, 1968. 354 p.
- Eitel-Porter 1997 – Eitel-Porter R. Artistic co-operation in late sixteenth-century Rome. The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa // The Burlington Magazine. 1997. Vol. 139. No. 1132. P. 452–462.
- Gere 1966 – Gere J.A. Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro. A note on an Early Work by Muziano // The Burlington Magazine. 1966. Vol. 108. No. 761. P. 417–419.
- Henneberg 1974 – Henneberg J., von. L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello. Rome: Bulzoni, 1974. 119 p.
- Joannides 2000 – Joannides P. Giulio Romano in Raphael's Workshop // Quaderni di Palazzo Te. 2000. No. 8. P. 35–46.
- Marciari 2002 – Marciari J. Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome // Master drawings. 2002. No. 40.2. P. 113–134.
- Marciari 2009 – Marciari J. Artistic practice in late cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca // The Accademia Seminars: The Accademia

- di San Luca in Rome, c. 1590–1635 / Ed. by P.M. Lukehart. New Haven: Yale University Press, 2009. P. 197–223.
- Robertson 2015 – *Robertson C.* Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII. New Haven: Yale University Press, 2015. 450 p.
- Shearman 1983 – *Shearman J.* The organization of Raphael's workshop // *Museum studies*. 1983. No. 10. P. 41–57.
- Strunk 2007 – *Strunk Ch.* The original setting of the early life of Taddeo series. A new reading of the pictorial program in the palazzo Zuccari, Rome // *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome* / Ed. by J. Brooks. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007. P. 113–125.

References

- Baker-Bates, P. (2005), “Workshop and showroom in high Renaissance Rome. The idiosyncratic model of Sebastiano del Piombo”, *Bulletin of the Society for Renaissance Studies*, no. 23, pp. 1–6.
- Dolce, L. (1968), *Aretino*, New York University Press, New York, USA.
- Dunina, M.V. (2019), “Temporary associations of artists and painting workshops in Rome of the second half of the 16th century”, *Klio*, no. 6, pp. 105–109.
- Eitel-Porter, R. (1997), “Artistic co-operation in late sixteenth-century Rome. The Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa”, *The Burlington Magazine*, vol. 139, no. 1132, p. 452–462.
- Gere, J.A. (1966), “Girolamo Muziano and Taddeo Zuccaro. A note on an Early Work by Muziano”, *The Burlington Magazine*, vol. 108, no. 761, p. 417–419.
- Henneberg, J., von (1974), *L'Oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Bulzoni, Rome, Italy.
- Joannides, P. (2000), “Giulio Romano in Raphael's Workshop”, *Quaderni di Palazzo Te*, no. 8, p. 35–46.
- Marciari, J. (2002), “Girolamo Muziano and the dialogue of drawings in Cinquecento Rome”, *Master drawings*, no. 40.2, p. 113–134.
- Marciari, J. (2009), “Artistic practice in late cinquecento Rome and Girolamo Muziano's Accademia di San Luca”, in Lukehart, P.M. (ed.), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, Yale University Press, New Haven, USA, p. 197–223.
- Robertson, C. (2015), *Rome 1600. The city and the visual arts under Clement VIII*. Yale University Press, New Haven, USA.
- Shearman, J. (1983), “The organization of Raphael's workshop” *Museum studies*, no. 10, p. 41–57.
- Strunk, Ch. (2007), “The original setting of the early life of Taddeo series. A new reading of the pictorial program in the palazzo Zuccari, Rome”, in Brooks, J. (ed.), *Taddeo and Federico Zuccaro. Artist-brothers in Renaissance Rome*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA, p. 113–125.

Информация об авторе

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

Information about the author

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