

“...картинная группа “Паста” Микеланджело и
...на дела Мизерикордиа” Пьеро дела Франческа,
...ры мирового искусства, достались заказчикам
...за суммы, примерно соответствующие
...стоимости двух лошадей”

Виктор Головин

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

мир художника
раннего
итальянского
возрождения

НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Виктор Головин

м и р
художника
раннего
итальянского
возрождения

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2003

ББК 85.103(Ита)4
УДК 7(450)(091)"04/14"

Художник
Е. Габриелев

Головин В.П.

Г 61 Мир художника раннего итальянского Возрождения. — М.:
Новое литературное обозрение, 2003. — 288 с., ил.

Книга известного искусствоведа посвящена художественной жизни Италии XV века. Автор воссоздает самочувствие мастеров, строивших культуру Возрождения, исследует как психологические (самосознание, профессиональный статус, среда общения, восприятие современников) аспекты художнического бытия, так и экономические (цены на произведения искусства, условия контрактов, круг заказчиков). В работе широко используются документы, литературные и архивные материалы.

ББК 85.103(Ита)4
УДК 7(450)(091)"04/14"

ISBN 5-86793-237-0

© В.П. Головин. 2003

© Е. Габриелев. Оформление сери, фотографин, 2003

© «Новое литературное обозрение», 2003

ВВЕДЕНИЕ

«Мир художника» — понятие довольно условное, а потому требующее пояснений. Это не тот огромный мир исторических событий, религиозно-философской, политической, социально-экономической и культурной жизни Италии XV века, в котором художники, как и все их современники, занимали свое место. Скорее это некий «микромир» вокруг художника, прежде всего включающий в себя непосредственные контакты с окружающими людьми — заказчиками, покровителями, коллегами, сотрудниками, учениками, а также исторически сложившиеся условия жизни, не столько бытовой, сколько профессиональной и социальной.

Историк искусства М. Вакернагель для определения всего этого конгломерата пользовался термином «*Lebensraum des Kunstlers*», который не без труда переводится с немецкого на другие языки¹. Его приблизительное значение — жизненное пространство, среда обитания, жизненная среда художников. На английский он обычно переводится словосочетанием «*world of the artists*», то есть «сфера деятельности художников» или «мир художников» (буквально — «художнический мир», по аналогии с общепринятыми понятиями типа литературный мир, спортивный мир и т.п.). Таким образом, мы не претендуем на оригинальность названия, но и не можем предложить другого, столь же краткого и емкого. К тому же это заимствование как бы осеняет формулировку темы авторитетом предшественников. Замена множественного числа (мир художников) на единственное (мир художника) произведена сознательно, обозначая установку на обобщение, собирательный образ.

Развитие раннеренессансного искусства сопровождалось или, точнее, было неразрывно связано с изменениями социального статуса и самосознания художника³. Искусство и социальное бытие итальянских художников XV века подобны не двум сторонам медали, а сообщающимся сосудам, где изменение уровня или состава жидкости в одном неизбежно и довольно быстро адекватно отражается в другом. Только в культуре эта неизбежность жестко не предопределена, а скорость «перетекания» может быть различной. Тем не менее для Италии XV века характерны достаточно прочная и многоплановая сопряженность художника с социумом, «негерметичность» его мира, встроенного в общую систему существовавших социально-экономических отношений. И это одна из причин интереса историков искусства к тому, что мы называем «мир художника».

Ситуация, когда художник отторгается обществом или сам намеренно отстраняется от него, для Италии XV века практически нереальна. Оборвав все социальные и корпоративные связи, он не смог бы полноценно работать, да и просто выжить в тех исторических условиях. Мир художника кватроченто нельзя сузить до границ, внутри которых остается только мастер и его творения, это применимо к художникам более поздних времен или современности, но и то далеко не ко всем.

Наши сегодняшние представления о художнике, стиле его жизни и творчестве исподволь формируют некий стереотип, который мы невольно переносим на мастеров XV столетия, модернизируя и неизбежно искажая историческую действительность. Причем на этот стереотип оказывают влияние и реалии современной художественной жизни, и заблуждения тех эпох, которые отделяют нас от раннего Возрождения.

Фактически уже с Вазари и современных ему авторов начинается искажение образа художника кватроченто и окружавшего его «микромира». Тенденция будет сохранена авторами XVII—XVIII веков и упрочена во времена романтизма, когда окончательно складываются два

расхожих стереотипа восприятия художника Возрождения. Это либо возвышающийся над всем обыденным гений, терзаемый муками творчества, непонятый и одинокий, либо живущий в полном согласии со всеми честный ремесленник «старых добрых времен», несколько наивный, но чистый душой и помыслами. В реальной исторической обстановке художник кватроченто не был ни тем ни другим, о чем свидетельствует более близкое знакомство с миром итальянских мастеров XV столетия.

Конечно, для историков искусства главным предметом исследования являются сами произведения, а первостепенная задача — раскрытие их образного содержания и художественного своеобразия. Для этого в их распоряжении имеются формально-стилевой анализ, иконографический и иконологический подходы, а также другие отработанные методики изучения произведений изобразительного искусства давно ушедших времен. Но для объяснения и постижения произведений немало значит та почва, на которой они возникли, общий фон — культурно-исторический, религиозно-философский, социальный. К последнему и относится «мир художника» итальянского Возрождения, знание которого может послужить достаточно надежным препятствием на пути излишне вольной, неадекватной оценки мастеров XV века и слишком уж «косовремененного» восприятия их творений, а также способствовать установлению исторически достоверных поправок к нашим сегодняшним суждениям.

М. Вакернагель считал, что мир художников раннего Возрождения — это «совокупность всех предпосылок и обстоятельств, которые характеризовали жизненное пространство, в котором существовали художники, тот мир, из которого несомненно вела свое происхождение как формальная, так и духовная сущность их произведений». И еще он пишет: «Мы должны прежде всего избавиться от представления, вытекающего из недавних и сегодняшних условий, что первым и решающим стимулом для возникновения произведения искусства является личность художника, его собственный спонтанный импульс»¹.

Действительно, когда знаешь, насколько детально разрабатывались программы фресковых циклов или скульптурных ансамблей, как дотошно оговаривались в контрактах сюжет, набор персонажей, композиция алтарных образов и картин, поневоле начинаешь задумываться о полезности социологических изысканий в этой области. В XV столетии «сотрудничество» заказчиков и художников при создании произведений искусства существенно отличалось от сейчас нам привычного, а свобода творчества мастеров кватроченто также имела свои особенные формы и сферы реализации, отличные от сегодняшних.

Это необходимо учитывать при интерпретации произведений, внося соответствующие коррективы. Простейший пример: читаем в монографии современного исследователя изящный анализ колористического построения картины художника XV века, в котором особо отмечены тонкие градации голубого цвета, а потом смотрим текст контракта на эту же работу. Оказывается, бережливый (либо ограниченный в средствах) заказчик подробно оговаривает, для каких фигур использовать дорогостоящий натуральный ультрамарин, где применять ультрамарин подешевле или голубую краску местного происхождения. Сразу возникает вопрос, насколько достоверны изыски искусствоведческого восприятия картины и сколь много в нем привнесенного извне.

С одной стороны, нельзя игнорировать исторический источник, дающий ценные сведения для рассуждений о колорите произведения. С другой стороны, художественные достоинства картины в конечном счете определяют отнюдь не количеством дорогостоящих пигментов. Один и тот же заказ в руках разных мастеров может превратиться в шедевр искусства или посредственную вещь. Не заказчик, а исполнитель ответствен за создание образа и его художественное качество. Само таинство рождения произведения искусства находится главным образом вне социальной сферы, но она во многом определяет условия его создания, а потому косвенно влияет на конечный результат. Связи между явлениями соци-

альными и художественными не прямые, а опосредованные, преображенные.

Исследование мира художника XV столетия, как справедливо отметил Ф. Кент, требует немалой работы по междисциплинарному синтезу⁴. Методологии самой истории искусства не вполне достаточно, нужно привлечь социальную и экономическую историю, историю культуры, литературоведение, социальную психологию. Комплексный подход представляется наиболее плодотворным, но мир художника многогранен, он может быть и объектом внимания разных гуманитарных наук, в таком случае это прежде всего область социальной истории искусства.

Проблема проблем этого метода, этого подхода к изучению искусства — степень детерминизма. Иначе и проще говоря, степень зависимости искусства от общественных явлений, его обусловленности социологическими факторами. Вокруг данной проблемы и сконцентрирована полемика сторонников и противников социологического изучения искусства. Никто не отрицает саму правомерность его существования, однако высказывались и высказываются до сих пор справедливые претензии к тем, кто старается установить излишне прямую связь между произведениями искусства и социальной жизнью эпохи.

Степень детерминизма — лакмусовая бумага для проверки любого исследования в этой области. На одном полюсе присутствует деликатная работа с историческим материалом, желание что-либо прояснить в самом искусстве с помощью социологического анализа, на другом — стремление превратить художественные произведения в некое следствие и прямое отражение экономических, общественных или политических обстоятельств.

Мир художника раннего итальянского Возрождения представляет собой только часть социальной истории искусства этого времени. Чтобы представить себе их соотношение, целесообразно обрисовать в целом круг социологических исследований, и тогда параметры собственно нашей темы обозначатся более явственно. Сейчас

уже почти окончательно определились главные направления социологической интерпретации искусства, основные области ее применения, где она «срабатывает», не выглядит надуманной и чужеродной по отношению к исторической действительности. Итак, перечислим.

- Заказчики и художники. Проблема может ставиться широко: искусство и власть, государственная политика в области искусства, общественные заказы, а также более узко — патронаж семейств и конкретных лиц, история создания отдельных произведений, контракты на их изготовление, условия этих контрактов, реальная доля «соучастия» заказчика в создании произведения искусства, его финансовые возможности.
- Художественный рынок. Для Италии XV столетия это ситуация, когда фактически нет типичного для последующих времен «потенциального» покупателя и развитого рынка, а потому художник ориентируется либо на случайного клиента, одноразово заказывающего в мастерской конкретное произведение, либо на патрона, который подражает его на определенное время для исполнения самых разнообразных работ.
- Художественный вкус заказчиков, его влияние на искусство, предъявляемые к художникам требования и общераспространенные критерии оценки произведений.
- Коллекционирование как социальный феномен, роль коллекционеров в развитии ренессансного искусства, состав коллекций и выбор приоритетов.
- Художник в восприятии современников, отношение к нему представителей различных социальных слоев ренессансного общества. Представления о профессии художника в целом и оценка личных достоинств отдельных мастеров.
- Социальная психология и искусство. Здесь не только социальная психология общества, но и самих художников как особой группы.

- Художник в социально-экономической иерархии. Цены на произведения искусства, уровень его доходов и финансовых возможностей, стиль жизни.
- Художник в своем профессиональном окружении. Цехи, братства, строительные комиссии. Сотрудничество мастеров. Если сужать тему — проблема мастерской, но не в знаточеском, а социальном аспекте.
- Характеристика состава художественной продукции в определенный период, потребность в ней разных слоев общества, изменение спроса.

Естественно, это только основной круг, без второстепенных проблем и частных. При необходимости перечень можно продолжить в деталях, развернуть и конкретизировать любой его пункт.

Первоначально была идея рассмотреть мир художника эпохи Возрождения в целом, подходя к нему типологически, однако по мере погружения в материал становилось все более ясным, что XVI столетие в этом плане — некая пресамбула выстраивания социальных отношений художника и общества в последующие эпохи. Разделительная же линия между старым и новым проходит именно через XV век, в начале которого еще присутствует очень много черт старого и традиционного, а в конце мы обнаруживаем не меньше примет Нового времени. Но даже это хронологическое ограничение только XV веком не сняло неизбежного противоречия любого исторического исследования — как привести в согласие наше желание обобщить, типологизировать и выделить основное с органичным течением потока времени, непрестанно приносящим изменения. Динамика становления нового в мире художника кватроченто нам не менее важна, чем его характеристика в целом.

Если логически выстраивать цепочку связанных с миром художника проблем, идя от общего к частному, от внешних границ этого мира к его центру (то есть самому художнику), можно предложить такую последовательность, определившую распределение материала по главам.

Во-первых, социальный статус художника, оценка его профессии и его самого современниками, согласно которой выстраивались отношения итальянских мастеров XV века с обществом. Стереотипы социальной психологии, диктующие правила общения с художником, их изменения на протяжении столетия.

Во-вторых, восприятие художником самого себя, своего места в общественной иерархии. Насколько самосознание раннеренессансных мастеров совпадало с тем, как они выглядели в глазах окружающих.

В-третьих, экономический статус художника — составляющая и базисная часть его социального статуса. Доходы и благосостояние мастеров кватроченто, необходимость зарабатывать на жизнь и влияние этого на художественную продукцию, спектр их профессиональных занятий.

В-четвертых, художник и заказчики. Сужается круг общения с современниками непосредственно до тех, кто заказывал и оплачивал произведения искусства, от кого в конечном счете зависели художники. Эта тема многоплановая, обширная и, пожалуй, наиболее разработанная историками искусства. Потому из нее берется лишь то, что имеет наиболее прямое отношение к миру художников: социальный состав заказчиков, как осуществлялся заказ и что клиенты хотели от мастеров, какими критериями руководствовались в оценке произведений.

В-пятых, собственно профессиональная среда. Еще раз сужаем круг контактов художников до уровня корпоративных связей и далее по нисходящей: цех и братство, различные формы сотрудничества мастеров и, наконец, художник в окружении ближайших помощников, в своей собственной мастерской, где совместными усилиями и создавались произведения искусства.

Каждое из этих пяти направлений, концентрирующих в себе ряд проблем, достойно самостоятельного исследования, но перед нами стоит другая задача — показать мир итальянских мастеров XV века в его совокупности, собрать «воедино и в одно», как сказал бы автор XV сто-

летия, непосредственно относящееся к нему. Работа над обозначенной в заглавии темой чем-то напоминает калейдоскоп, внутри которого после многочисленных распыляемых и причудливых изображений наконец возникает единая картина, напоминающая выверенный в пропорциях и цвете старинный витраж. Только здесь приходится не полагаться на счастливый случай, но кропотливо укладывать рядом друг с другом осколки разрозненных фактов, исторических сведений и цитат. Возможно, в других руках «исторический калейдоскоп» произвел бы на свет иную картинку, более яркую и эффектную, но мы стремились не к этому, а попытались сфокусировать все внимание на том, что представляется исторически достоверным для Италии времен раннего Возрождения.

МИР ХУДОЖНИКА РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Исследование выбранной нами темы невозможно без привлечения самого широкого круга письменных источников. В основном это записки и автобиографии художников, их жизнеописания, хроники, сочинения гуманистов и литературные произведения, художественные трактаты, эпистолярное наследие, контракты на произведения искусства и счета, инвентари имущества и завещания мастеров, налоговые декларации, статуты цехов, документы строительных комиссий.

Некоторые из них были известны со времен Возрождения, но немалую часть извлекли на свет и ввели в научный оборот архивисты второй половины XIX — начала XX века. Потому будет справедливо начать историографический обзор именами П. Баччи, А. Бертолотти, Д. Боттари, Д. Гайе, М. Гваланди, К. Гвасти, Г. Миланези, Э. Мюнтца, Д. Поджи, Л. Тонфани-Чентофани. Естественно, публикации вновь найденных источников продолжались и в дальнейшем, но сделанное этими исследователями остается непревзойденным. Сразу следует отметить и подборки документов, изданные Э. Холт (в 1947 и 1957 годах), Д. Чемберсом (1970) и К. Гилбертом (1980)¹.

Прежде чем обратиться к историографии непосредственно по теме, хотелось бы обратить внимание на то

обстоятельство, что нами привлекались не только труды, посвященные социальной истории искусства. Большое количество интересных фактов, наблюдений и идей содержится в публикациях о культуре Возрождения, соотношении искусства и общества, о гуманистах, «купеческой литературе», художественных трактатах и т.д., а также в монографиях об отдельных художниках. Ссылки на них имеются в примечаниях, здесь мы укажем только самые необходимые. И еще одно предварительное замечание — краткий историографический обзор проблем социальной истории искусства Возрождения уже был сделан в предисловии к английскому изданию книги М. Вакернагеля и в вводной главе исследования П. Барка «Культура и общество в ренессансной Италии»².

Истоки социологического подхода к искусству можно обнаружить в позитивизме XIX века, и, кстати, его основоположнику О. Конту мы обязаны самим термином «социология». Для нас здесь наиболее любопытна «Философия искусства» И. Тэн (впервые опубликована в 1880 году), главным образом тот ее раздел, который посвящен Италии эпохи Возрождения³. Тэн включил социологические факторы в разработанную им «теорию среды», где одновременно фигурируют географические, природные, социологические, политические, религиозные и философские предпосылки, оказывающие определяющее воздействие на «моральную температуру общества».

Элементы социологического анализа присутствуют и в трудах ученых, придерживавшихся культурно-исторического метода изучения искусства. Например, Я. Буркхардт в своей известной книге «Культура Возрождения в Италии» (1860) приложил немало усилий к воссозданию так называемого социального фона, им же написана и весьма содержательная работа (1893) о коллекционировании в ренессансную эпоху, коллекционерах и их вкусах, различных типах заказов на произведения искусства⁴. Кстати, после смерти ученого в его бумагах нашли вы-

писки о ценах на произведения живописи и заметки о ренессансных патронах художников. Из ранних исследований можно также отметить книгу Г. Янитчека «Ренессансное общество в Италии и искусство» (1879)⁵.

В конце XIX века социологический подход к искусству и культуре находит все больше приверженцев, и хотя он еще не структурирован в отдельное направление, представители нескольких научных течений и исторических школ отдают ему должное. Более того, на него возлагают неоправданно большие надежды, которые должно реализовать новое столетие. Ж.М. Гюйо с завидным оптимизмом предрекает, что «столетие это основывает научную психологию и социологию, как XVIII столетие основало физику и астрономию»⁶.

Среди предшественников социологии нашего столетия следует назвать Дильтея, Фрезера, Вебера, Дюркгейма, а также основоположников марксизма. Сразу следует оговориться, что влияние идей К. Маркса на зарубежную и, в гораздо большей степени, отечественную социальную историю искусства — это особая тема, достаточно хорошо изученная, но до сих пор дискуссионная и требующая дополнительного и беспристрастного рассмотрения. С наступлением XX столетия социологические исследования продолжают количественно нарастать, методологически оснащаться и постепенно обретать некоторую самостоятельность как особое направление в искусствоведении.

В первые десятилетия XX века социальная история искусства прошла этап так называемой вульгарной социологии, пережив своеобразную болезнь роста. Наиболее тяжело она протекала у исследователей марксистской ориентации, склонных к крайнему детерминированию, установлению прямых и жестких связей базиса и надстройки, экономики и искусства, его зависимости от классовой борьбы и политической идеологии.

Тем не менее в 1920-е и 1930-е годы социологический подход к искусству продолжал утверждаться и развивать-

ся, используя элементы марксистской методологии или оставаясь вне ее воздействия. Шло накопление материала для социальной истории ренессансного искусства, шифровался инструментарий исследования.

Заметным событием стало появление в 1938 году книги М. Вакернагеля «Среда обитания художников флорентийского Возрождения: заказы и заказчики, мастерские и художественный рынок»⁷. Автор намечает важнейшие сферы социологического исследования в искусствоведении: заказы на произведения искусства и их характеристика; патроны, заказчики и меценаты; мастерская и художественный рынок; художники как представители определенного социального слоя, их экономический и общественный статус. Вакернагелю присущи деликатная работа с историческим материалом и желание что-либо прояснить в самом искусстве с помощью социологического анализа. Этот труд может считаться классическим исследованием социальных проблем, во многом на него мы опирались в своей работе.

Чуть раньше вышла книга А. фон Мартина «Социология Ренессанса» (1932)⁸. Автор излишне обобщает и типизирует, напрямую связывая развитие искусства Возрождения со становлением капиталистических отношений и запросами нарождающейся буржуазии. П. Барк назвал его подход к искусству «микстурой из Маркса и Буркхардта»⁹.

В 1936 году Х. Лернер-Лемкуль, ученица Вакернагеля, выпустила детальное исследование флорентийского художественного рынка пятнадцатого столетия¹⁰. Среди публикаций тридцатых годов стоит отметить книгу Е. Криса и О. Курца о восприятии художников современниками, в основном авторами литературных произведений (1934)¹¹. Работа посвящена не только Возрождению, но эта эпоха занимает в ней значительное место.

В 1947 году был издан труд Ф. Анталя «Флорентийская живопись и ее социальный фон», в основном посвященный влиянию на искусство вкусов различных соци-

альных слоев итальянского общества XIV и первой половины XV века¹². И хотя автор не избежал излишне прямых сопоставлений и жесткого деления общества на классы, исследование содержит немало интересных наблюдений и фактов.

Примечательно, что в эти годы своеобразным испытательным полигоном для социальной истории искусства является главным образом эпоха Возрождения. Она идеально подходит для этого, хорошо документирована письменными источниками и архивными данными, что немаловажно для научных социологических изысканий.

Следующий этап в их развитии занимает вторую половину 1940-х — 1960-е годы. Времена самоутверждения социальной истории ренессансного искусства уже прошли, ее границы и возможности в основном обозначены, разработана методология. В конкретных исследованиях отдельных проблем и явлений накоплен большой фактический материал, требующий осмысления и соединения в единое целое. Создаются благоприятные условия для написания больших обобщающих трудов, возникает потребность в них, и такие труды появляются.

В 1951 году была опубликована капитальная монография А. Хаузера «Социальная история искусства», результат более чем десятилетнего труда автора¹³. С социологической точки зрения в ней последовательно рассмотрено искусство, начиная с каменного века вплоть до XX столетия. По широте охвата эта книга до сих пор остается уникальной, она выдержала несколько переизданий и оказала весьма ощутимое воздействие на дальнейшее развитие интересующего нас научного направления.

Огромные хронологические границы исследования невольно заставляют автора избегать нюансов, порой упрощать или излишне прямолинейно трактовать зависимость искусства от общества, прибегать к жестким сопоставлениям. Но эти недостатки полностью компенсируются общей картиной многовекового развития, возможностью сопоставить и сравнить разные эпохи.

А. Хаузер начинал свою научную карьеру в исследовательском марксистском кружке Д. Лукача, в котором были также Ф. Антал и К. Мангейм. Впоследствии он слушал лекции М. Дворжака, Г. Зиммеля, А. Бергсона, В. Зомбарта и Э. Трельча, но пристрастия молодых лет дали о себе знать в упомянутом труде, причем удачно. Э. Гомбрих, оценивая работу Хаузера, сделал разграничение между «макросоциологией», к которой он относит А. Хаузера и А. фон Мартина, и «микросоциологией», представленной исследователями отдельных проблем. Хотя это разграничение условно и не всегда правомерно, тем не менее оно помогает лучше ориентироваться в обширной научной литературе.

Следует отметить и ряд других интересных и важных публикаций этого периода. В 1955 году появилось двухтомное исследование Г. Барона о «гражданском» гуманизме и республиканской свободе, в 1959 году вышла книга А. Шастеля «Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме», а в 1963-м — книга Л. Мартинеса «Социальный мир флорентийских гуманистов», автора которой П. Барк определил как «Вакернагеля гуманизма»¹⁴.

В 1967 году была издана книга К. Бека о купеческой литературе, содержащая анализ социальной психологии «деловых людей» XV столетия, в 1966 году вышла книга Н. Рубинштейна о Флоренции во времена ранних Медичи, а в 1968-м — двухтомник М. Бекера «Флоренция в переходный период»¹⁵. В 1969, 1971 и 1977 годах вышли три монографии Дж. Бракера о флорентийском обществе времен Ренессанса¹⁶. Эти и многочисленные другие (приведенные нами в примечаниях и библиографии) труды по истории ренессансной культуры и гуманизма только на первый взгляд не имеют прямого отношения к заявленной нами теме, но на самом деле в них содержится масса нужных фактов; также интересен и методологический подход авторов.

В 1961 и 1963 годах были опубликованы работы Р. Виттковера, посвященные вопросам социального статуса ренессансного художника, становлению его индивидуальности¹⁷. Особого внимания заслуживает его книга «Рожденные под Сатурном» (1963), до сих пор часто используемая исследователями ренессансной культуры.

На рубеж 1960—1970-х приходится начало нового, продолжающегося и сейчас этапа развития социальной истории ренессансного искусства. Публикуются новые исследования уже знакомых нам авторов: А. Хаузер выпускает «Социологию искусства» (1974), где более конкретно излагает свои мысли, усиливая симпатии к гегельянству, присутствовавшему и в его предыдущей книге; К. Бек издает работу «Культура и общество во Флоренции эпохи Возрождения» (1981); Л. Мартинес пишет книгу «Власть и воображение: города-государства в ренессансной Италии» (1979)¹⁸.

Появляются и другие обобщающие, серьезные исследования, не столь всеобъемлющие, как хаузеровская «Социальная история», но зато более подробные, аргументированные и насыщенные конкретным материалом. В качестве примера можно назвать тома из серии «Исследования по истории культуры»: Д. Лэрнер «Культура и искусство в Италии, 1290—1420» (1971), П. Барк «Культура и искусство в ренессансной Италии, 1420—1540» (1972), О. Логан «Культура и общество в Венеции, 1470—1490» (1972)¹⁹.

В тех же 1971—1972 годах две книги опубликовал М. Бэксэндалл: «Джотто и ораторы» посвящена гуманистической «художественной критике» другая — «Живопись и общественный опыт в Италии пятнадцатого столетия. Пособие по социальной истории живописного стиля» — имеет прямое отношение к исследованию мира раннеренессансного художника²⁰. Как и работа М. Вакернагеля, она может быть выделена особо.

Существуют и исследования, посвященные разным художественным центрам и патронажу в них, например

сборник статей С. Клоу об Урбино (1981, но в него включены более ранние статьи), или монография В. Гундесхаймера «Феррара: стиль ренессансного деспотизма» (1973)²¹. Вообще, патронажу, заказчикам и заказам на произведения искусства уделяется повышенное внимание, порой даже чрезмерное. Литература на эту тему поистине безбрежна, даже если не брать в расчет исследования строительных заказов²².

Уже в упомянутой нами книге М. Вакернагеля больше половины текста было отдано проблемам патронажа, и они всегда оставались в поле зрения исследователей социальной истории ренессансного искусства. Но с 1970-х годов эти проблемы выходят на первый план. Появляется несколько сборников статей о заказах и заказчиках, а один из томов в новой истории итальянского искусства посвящен теме «художник и публика» (1979)²³. Собственную историографию имеют городские и придворные заказы, патронаж семейный (например, Медичи) и индивидуальный.

Из этого обилия публикаций трудно выделить отдельные работы, потому отсылаем читателя к относительно недавно вышедшему обобщающему труду М. Холлингсворт «Патронаж в ренессансной Италии. От 1400 года до начала шестнадцатого века» (1994)²⁴.

Что касается профессионального бытия художников кватроценти, в историографии можно отметить капитальные исследования А. Дорсна о цеховой системе в Италии (1897, 1908, 1934), обзорную статью Э. Баттисти в энциклопедии мирового искусства (1958), диссертации: Л. Мастери о работе скульпторов при строительной комиссии флорентийского собора (1975), А. Томас об организации работ в мастерских живописцев (1976) и Я. Эвен о сотрудничестве в художественных мастерских кватроценти (1984), книгу С. Росси «От боттег к академиям: социальная реальность и художественные теории во Флоренции от XIV до XVI века» (1980)²⁵.

В целом современный этап изучения социальной истории ренессансного искусства характерен двумя особенностями. Во-первых, возникает устойчивая мода на социологические исследования (особенно посвященные заказам и заказчикам) и, как следствие этого, настоящий вал публикаций самого различного качества, причем нарастающий в последние два десятилетия из-за притока многочисленных американских авторов.

Во-вторых, социальная история искусства дробится и мельчает, преобладают узкие штудии отдельных художников, памятников, маргинальных проблем. Конечно, здесь нет ничего трагического, идет накопление материала, в научный обиход вводится огромное количество новых фактов и суждений. Но в этом потоке как-то отходит на второй план само искусство, социология ради самой социологии пробуждает ностальгические воспоминания о синтезе, о концептуальности предшествующих работ.

Создается впечатление, что количество вскоре должно перерасти в качество, а все ценное, что было найдено в отдельных работах, собрано воедино и вновь осмыслено, что приведет к повторной систематизации, к пересмотру устаревших идей и концепций. Укрупнение исследований неизбежно, хотя время глобальных прогонов по истории искусства уже прошло, либо еще не наступило вновь.

Важно и другое — противостояние соблазнам детерминизма в современной научной литературе, понимание многоплановости, сложности и опосредованности связей между миром социальным и миром искусства. И хотя встречаются исключения, прямолинейный параллелизм сопоставлений уже мало кого привлекает, кажется нарочитым анахронизмом.

Если оценить состояние дел в отечественной социальной истории искусства раннего Возрождения, имея представление о накопленном зарубежной наукой опыте, придется констатировать сильное отставание. Интересные

социологические исследования 1920-х годов практически не затронули ренессансную эпоху, а после жесткой критики «вульгарной социологии» наступил долгий перерыв, последствия которого ощутимы и сейчас.

Конечно, отдельные пассажи и экскурсы можно встретить в трудах известных отечественных ученых, например В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова, В.Н. Гращенкова, И.Е. Даниловой, но авторы не ставили перед собой задачи специального социологического исследования, и их работы, строго говоря, не могут быть отнесены к историографии социальной истории искусства²⁶.

Непосредственно к ней можно причислить всего несколько статей: «Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя» М.Я. Либмана (1979), «Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики» В.Н. Гращенкова (1986), публикация В.Д. Дажиной, посвященные, правда, уже XVI столетию, которое не входит в хронологические границы заявленной нами темы²⁷.

О социальном статусе художников, их связях с гуманистами писали Л.М. Баткин («Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления», 1978) и М.Т. Петров («Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса», 1982). Социальной психологии флорентийского купечества, важной для понимания психологии художников, посвящены труды Л.М. Брагиной (1993) и И.А. Красновой (1995)²⁸.

Если придерживаться строгого отбора и не приводить здесь отечественные исследования раннеренессансного общества, гуманизма, цеховой системы, многие из которых указаны в примечаниях к тексту, то возникает некая диспропорция в этом историографическом очерке, так как именно такие труды некоторых зарубежных ученых были упомянуты. Нас извиняет лишь то, что эти ученые были первыми или уделяли больше внимания искусству, миру художников раннего итальянского Возрождения.

Исходя из всего сказанного, можно сформулировать основную задачу книги — попытаться, хотя бы отчасти, заполнить лакуну в отечественных исследованиях социальной истории искусства и придерживаться комплексного подхода к миру художника кватроченто, не погружаясь в поток мелких и маргинальных проблем.

ГЛАВА 1

ХУДОЖНИК В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОКОВ

РЕМЕСЛО ХУДОЖНИКА

Отношение современников к художнику и его профессии — одна из сторон характеристики социальной и культурной среды его обитания, той атмосферы, в которой создавались произведения искусства. Представить себе итальянского художника XV века глазами его современников — задача увлекательная, но и не простая¹.

Во-первых, сами эти современники не являются какой-то однородной массой людей с единым мнением. Напротив, мы имеем дело с широким спектром мнений о художниках, и в нем точка зрения гуманистов существенно отличалась от той, которой придерживалось, например, большинство ремесленников или настоятелей небольших церквей. Понятно, что есть разница между восприятием художников кватроценти учеными-гуманистами и тем, как они выглядели в обыденном, «среднестатистическом» общественном сознании, где очень долго продолжал сказываться традиционный подход.

Во-вторых, художники XV столетия тоже были разными, даже в ведущих художественных центрах одновременно работали новаторы ренессансного искусства и убежденные традиционалисты. Их персональная оценка современниками далеко не всегда совпадала с представлениями о профессии в целом, ее престижности и социальном статусе.

Исходя из этого, вопрос о реконструкции восприятия итальянского художника XV века современниками можно разделить на несколько связанных между собой со-

ставляющих: оценка его профессии гуманистами и людьми, разделяющими гуманистические воззрения, представление о ней в обыденном сознании, оценка отдельных художников гуманистами и не гуманистами независимо от статуса самой профессии.

Целесообразно начать с более общего, то есть с оценки профессии или, точнее, ремесла художника кватроченто, предварительно обозначив то, что оставляет уходящее Средневековье в качестве традиции. А это прежде всего представление о ремесленном статусе художника, который фиксируется по многим позициям — теоретическим, правовым, практическим.

В иерархии всех родов человеческой деятельности, разделенной на «свободные» и «механические» искусства, профессиональные занятия художников попадают в разряд «механических», поскольку требуют применения ручного труда. Такая классификация начинает складываться во времена каролингов и окончательно оформляется ближе к XII веку, например в сочинениях Радольфа Арденского и Гуго Сен-Викторского. Слова *ars*, *arte* одинаково обозначали ремесло и искусство.

Не стоит модернизировать ситуацию и усматривать что-то обидное в этом восприятии профессии художников. Уже у Фомы Аквинского рассуждения о творческом начале распространяются на все ремесла, а с XIII века происходит частичная реабилитация самого ручного труда, неравенство «свободных» и «механических» искусств в определенной мере сглаживается².

В плане практическом ремесленный статус художников фиксируется включением их в цеховую систему, уровнем доходов и цен на произведения искусства. Здесь художник позднего Средневековья приравнивается к квалифицированному ремесленнику, обретая достаточно почтенное положение в обществе и соответствующее отношение со стороны современников.

Как некоторое исключение могут быть упомянуты архитекторы, занимавшие место *capo maestro* (главного мастера) на строительстве соборов или возглавлявшие строительные дожи. Со времен готики им справедливо

приписывали владение несколькими «свободными» искусствами, в первую очередь геометрией и математикой, то есть науками квадривинума, выделяли из числа прочих мастеров³. В документах времен поздней готики архитекторы иногда назывались «геометрами». Альберт Великий писал о них: «Искусство архитекторов благороднее почти всех искусств. Мы обозначаем этим именем особенно хорошо знающих главные основы искусства и этих художников полагаем учнее остальных»⁴.

И в Италии XIII—XIV веков главные архитекторы соборов пользовались уважением современников и многими привилегиями: гражданство для иногородних, освобождение от налогов, денежные премии и прочие знаки уважения от городского совета. Так, Лоренцо Майтани, будучи главным мастером строительства собора в Орвьето, получил почетное гражданство с правами даже большими, чем у уроженцев города. Его избавили от налогов, других общих и персональных обязанностей по отношению к коммуне, даровали право носить оружие «в любое время и в любом месте»⁵.

Но сразу сделаем оговорку — архитекторы и все проблемы их социального и профессионального бытия не являются предметом нашего исследования, иначе пришлось бы постоянно проводить сопоставление с художниками и устанавливать различия. Фактически это означает разработку параллельной темы, так как положение архитекторов в обществе и искусстве XV века имело свою специфику. Нас интересуют только работавшие в области изобразительного искусства мастера, главным образом живописцы и скульпторы.

Восприятие обществом ремесла художника в преддверии Возрождения сейчас кажется вполне определенным и устоявшимся. Если же рассматривать отношение итальянцев пятнадцатого столетия к профессии художника, то необходимо провести указанное выше разграничение — то есть дифференцировать тех, кто ее оценивает.

По понятным причинам научные исследования этой проблемы в основном сориентированы на мнение гума-

нистов, хорошо документированное и изложенное ренессансными авторами убедительно, аргументированно, со ссылками на античные примеры и прецеденты. Но не следует забывать о том, что здесь мы имеем дело с мнением интеллектуальной элиты, опережающим реальную историко-культурную ситуацию и зачастую не совпадающим с расхожими представлениями о занятиях художественным творчеством в те времена.

Позиция гуманистов по отношению к профессии художника сама претерпевала изменения на протяжении XV столетия и, естественно, не сразу определилась в виде какой-то готовой формулы. В начале века шла своеобразная проба сил и высказывались пожелания. Когда Филиппо Виллани решил включить в жизнеописания знаменитых флорентийцев сведения о Джотто и «других выдающихся художниках», то был вынужден сделать оговорку: «Мне должно быть позволено, по примеру античных писателей...» Автор еще нуждался в оправданиях, и ему хотелось прикрыться авторитетом античности. Виллани не уверен, что его правильно поймут, он хочет подстраховаться и учитывает точку зрения потенциального читателя, его отношение к художникам.

Ссылка на античность, где художники якобы очень высоко ценились и занимали престижное положение в обществе, часто встречается у авторов XV столетия, это распространенный в эпоху Возрождения гуманистический троп. Но насколько он соответствовал исторической реальности? Действительно, художники упоминались древними писателями, некоторым из них отпускаясь комплименты, давались описания их произведений, но отношение к их профессиональным занятиям не было таким, каким его хотели представить гуманисты.

Еще Гомер разделял чистое творчество и ремесло. Платон в «Протагоре», говоря о достойном образовании и перечисляя профессии, среди которых ваяние (с возможностью учиться у Фидия или Поликлета), резюмирует: «Ведь каждому из этих предметов ты учился не как будущему своему мастерству, а лишь ради своего обра-

зования, как это подобает частному лицу и свободному человеку»⁶. Аристотель в «Политике» пишет, что «в государстве, пользующемся прекраснейшим устройством... граждане не должны вести жизнь, какую ведут ремесленники и торговцы (такая жизнь неблагородна и идет вразрез с добродетелью)»⁷.

И в поздней античности к изобразительным искусствам относились главным образом как к занятиям «низким», «общедоступным», «повседневным» — они неизбежно требовали физического труда и потому не могли выйти из круга ремесел⁸. Сенека в «Нравственных письмах к Луцилию» отмечает: «Ведь ты не заставишь меня отнести к свободным искусствам то, чем занимаются живописцы или же ваятели, мраморщики и другие прислужники роскоши»⁹. Сенека и Плутарх, как пишет А. Хаузер, подчеркивали разницу в оценке произведения искусства и его творца, то есть восхищение скульптурами и картинами не обязательно переносить на их создателей. Он же отмечает, что искусство в целом не рассматривалось древними как благородное занятие¹⁰.

Похоже, что ренессансные авторы-гуманисты, исходя из интересов своего времени и пользуясь упоминаниями об античных мастерах и их творениях, распространили высокое мнение об отдельных художниках на саму профессию. Причисляя ее к разряду «свободных» искусств, гуманисты придали ей такой общественный и интеллектуальный статус, которым она не обладала ни в античную эпоху, ни в средние века.

Леон Баттиста Альберти в посвящении к трактату о живописи пишет: «Я часто дивился, да и сокрушался, видя, как столь отменные и божественные искусства и науки, которые, судя по их произведениям и по свидетельствам историков, изобиловали у доблестнейших древних наших предков, ныне пришли в такой упадок и как бы вовсе утрачены: живописцы, зодчие, музыканты, геометры, риторы, авгуры и подобные им благороднейшие и удивительнейшие умы встречаются ныне весьма редко, да и те не заслуживают похвалы»¹¹. Огорчаясь по

поводу упадка «отменных и божественных искусств и наук», Альберти включает в один ряд живопись, архитектуру, музыку, геометрию и риторику, то есть формально признает принадлежность живописи и зодчества к числу «свободных» искусств.

Но когда Альберти пишет, что хотел бы, чтобы живописец был сведущ во всех «свободных» искусствах, то слагательное наклонение выдает истинное состояние дел — современные ему художники как раз в них не очень-то сведущи. Трезво оценивая реальную ситуацию, Альберти тут же корректирует требования: «но прежде всего я желаю, чтобы он узнал геометрию». Даже для архитектора Альберти считает необходимыми рисование и математику, «а там меня мало заботит, чтобы он был ученым-правоведом, и нет мне нужды, хороший ли он астроном».

Забавно, что еще в самом конце XIV века Ченнино Ченнини в трактате о живописи дает художникам такой совет: «Твоя жизнь всегда должна быть распределена так, как если бы ты изучал теологию, или философию, или другие науки, а именно: есть и пить умеренно, по крайней мере два раза в день, употребляя легкие и питательные кушанья и легкие вина»¹².

Скульптор Лоренцо Гиберти, по сравнению с Альберти гораздо менее разбиравшийся в гуманистических науках и художественной теории, в написанных им «Комментариях» настоятельно требует от художника середины XV века поистине энциклопедических знаний. Он перечисляет такой обширный набор разнообразных дисциплин, что его требованиям реально могут соответствовать разве что сам Альберти или Леонардо да Винчи, да и то не во всем. Гиберти упоминает грамматику, геометрию, философию, медицину, астрологию, историю, теорию рисунка, перспективу, анатомию. Здесь он во многом повторяет трактат об архитектуре Витрувия, преследуя благую цель поднять престиж профессии художника, но особо не заботясь о реальности осуществления своих требований. Следуя за Витрувием, наш автор не только ци-

тирует его, но и дополняет список перспективой и анатомией, а упомянутое в оригинале «умение рисовать» замсняет «теорией рисунка», придавая ему несколько иное значение.

Пожелание Альберти художникам водить дружбу с поэтами и риториками для лучшего сочинения «красивой композиции истории» также косвенно свидетельствует о некоторой беспомощности большинства мастеров времен начала Возрождения при отступлении от иконографических образцов, при обращении к новым для них античным сюжетам и темам. Потому Альберти советует прибегнуть к помощи поэтов, риториков и «других подобных людей, искусенных в науках», «у которых много украшений, общих с живописцами, и которые, обладая большим запасом знаний, принесут им большую пользу для красивой композиции истории, ибо главная заслуга в этом деле заключается в вымысле»¹³.

Лоренцо Валла в 1444 году отмечает: «Я не знаю, почему искусства, настолько близкие к свободным искусствам, как живопись, ваение, чеканка, зодчество, находились так долго и глубоко в упадке и почти вымерли вместе с самой литературой; я не знаю также, почему они воскресли и возродились в этом веке и почему сейчас вырос столь богатый урожай как хороших художников, так и хороших писателей»¹⁴. То есть Валла признает, что изобразительное искусство близко смыкается с разрядом «свободных».

Тот факт, что Бартоломео Фацио считает возможным в 1456 году включить в свое сочинение о знаменитых людях главы о живописцах и скульпторах, тоже свидетельствует об изменении отношения к представителям этих профессий. Они поставлены в один ряд с поэтами, ораторами, юристами, медиками и т.п. Фацио пишет о родстве живописи и поэзии, утверждая, что живопись есть не что иное, как поэзия без слов.

Марсилио Фичино в 1492 году уже прямо называет живопись и архитектуру в числе «свободных» искусств: «Наше время — золотой век наш — извел на свет свобод-

ные искусства, прежде почти уничтоженные: грамматику, поэзию, риторiku, живопись, архитектуру, музыку и древнее пение лиры Орфея — все во Флоренции»¹⁵.

В самом конце XV века Леонардо да Винчи резко выступает против глупцов, исключая живопись из числа «свободных» искусств, называя ее «наукой живописи... внучкой природы и родственницей бога». Леонардо вообще склонен к высокой оценке живописи. Выделяя ее среди других искусств, он приводит разные аргументы, в том числе и такой: «...Скульптор производит свои творения с большим телесным трудом, чем живописец, а живописец производит свое творение с большим трудом ума. Доказано, что это так, ибо скульптор при работе над своим произведением силою рук и ударами должен уничтожать лишний мрамор или иной камень, торчащий за пределами фигуры, которая заключена внутри него, посредством самых механических действий, часто сопровождаемых великим потом, смешанным с пылью и превращенным в грязь, с лицом, залепленным этим тестом, и весь, словно мукой, обсыпанный мраморной пылью, скульптор кажется пекарем; и он весь покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом; а жилище запачкано и полно каменных осколков и пыли. Совершенно противоположное этому происходит у живописца, — речь идет о выдающихся живописцах и скульпторах, — ведь живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждой так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом»¹⁶.

Примеры можно умножить, но суть и так понятна, — от пожеланий первой половины столетия гуманисты приходят в конце XV века к констатации принадлежности живописи к «свободным» искусствам, для скульптуры пока оставляя место где-то посредине между искусства-

ми «свободными» и «механическими». Во времена кватроченто тривиум остается как был (грамматика, риторика, диалектика), к квадривиуму (арифметика, геометрия, астрономия, музыка) теперь примыкают архитектура, медицина, живопись, перспектива и так далее.

Для ренессансной эпохи характерно, что вхождение изобразительных искусств в разряд «свободных» не просто декларируется и аргументируется общими рассуждениями, но также подкрепляется конкретными сопоставлениями различных искусств в области формообразования или творческого метода создания образа. Здесь уместно вспомнить довольно хорошо разработанные в научной литературе проблемы гуманистической теории искусства: живопись и риторика, поэзия и живопись, музыка и живопись¹⁷.

Первая из них инспирирована известными пассажами из трактата «Три книги о живописи» Альберти, где он проводит прямые аналогии между схемой построения живописной композиции и лингвистической структурой риторической речи. Другие проблемы связаны с распространёнными со второй половины XV века высказываниями о родстве творческих принципов живописи и поэзии, живописи и музыки. О близости между собой «свободных» искусств гуманисты говорили неоднократно. Например, Гаспарино Барцицца во вступительной речи к лекциям о свободных искусствах, где он удачно и уместно приводит слова Цицерона: «Все искусства, способствующие развитию духовности, связаны между собою некими общими узами и обнимаются известным средством»¹⁸. Для XV столетия примечательно, что в круг этих общих уз и родства попадают занятия, ранее рассматривавшиеся как ремесленные.

Нет необходимости детально излагать суть этих теоретических проблем, нам важен сам факт установления конкретных и детальных связей между несколькими видами искусства, часть из которых традиционно принадлежала к числу «свободных». В сущности, это отражение процесса, который А. Шастель назвал «разрушением

перегородок» в умственной жизни — между различными искусствами и науками, а также один из способов поднять престиж профессии художника.

С этой целью гуманисты используют еще один тактический ход — уподобление занятий художника творению мира Демиургом. Отчасти это могло быть заимствовано у Платона и философов эллинизма, а также перекликается со средневековой идеей *deus artifex*, представлении о Боге-отце как архитекторе и строителе универсума.

В своих произведениях художники создают новую реальность, другой мир, похожий на сотворенный Богом, но все-таки своим рождением обязанный им. В трактате о живописи Альберти пишет, что античный мастер Зевксис «как бы уподобляется божеству, создавая при помощи своей живописи живые существа». Леонардо да Винчи высказывается похоже: «Дух живописца превращается в подобие божественного духа, так как он свободной властью распоряжается рождением разнообразных существей»¹⁹.

В отличие от художников, ремесленники делают вещи, нужные и полезные, без которых в жизни нельзя обойтись, но они никогда не могут претендовать на роль творца, поскольку не воссоздают заново мир, природу и человека, а лишь репродуцируют созданное самим человеком.

Гуманисты, и тут нужно воздать им должное, всеми возможными способами настойчиво стремились к повышению общественного престижа профессии художников, прежде всего живописцев, рассматривая их как союзников и даже партнеров в реализации собственных замыслов преобразования и развития искусств и наук. Как пишет А. Хаузер, гуманисты для художников были гарантами их интеллектуального статуса²⁰. Но не только — они помогали ренессансным мастерам советами в разработке мифологических и исторических сюжетов, рекомендовали их выгодным клиентам, всячески поддерживали в стремлении выйти из традиционного ремесленного окружения.

Естественно, профессии гуманистов и художников оставались самостоятельными, но возникали точки пересечения, обоюдные интересы. В принципе для художников высокая степень гуманистической образованности не столь уж важна, она желательна, но не обязательна. У них есть своя профессия, необходимый для нее круг первостепенных знаний и навыков, в их распоряжении художественный язык изобразительного искусства.

От художников не требовалось становиться гуманистами в полном смысле этого слова или совмещать профессии, хотя некоторые из них сделали это. У художников не было необходимости заниматься литературным трудом (если не брать в расчет трактаты по теории искусства). С гуманистами их сближает не общность занятий, а сходство устремлений — художники средствами живописи и скульптуры возрождали античное прошлое, на своем языке прокламировали новые представления о мире и человеке.

Ренессансные мастера многое воспринимали «со слуха», пользовались советами гуманистов, тянулись к ним и в этом обретали дополнительную возможность отрыва от ремесленной среды. Круг общения художников кватроченто заметно расширяется по сравнению с XIV веком. И не только расширяется, но также качественно меняется. Все чаще можно видеть художников рядом с гуманистами, а не только собратьями по профессии и представителями других ремесел. Современники постепенно привыкали воспринимать их как единую социальную группу.

Л.М. Баткин справедливо отметил: «Своим новым — ренессансным — местом под солнцем они обязаны не происхождению, не социальной и профессионально-цеховой принадлежности, а лишь таланту, силе характера и счастливому случаю. Опять-таки: не группа их создает, а они создают вместе с гуманистами группу по мере того, как их личные судьбы сливаются в коллективную судьбу»²¹.

Обыденное представление о профессии художника не столь возвышенно, как элитарное. Напротив, вплоть до конца XV столетия средневековое определение ее ремесленного статуса давало о себе знать. Стереотип, давно сложившийся в социальной психологии общества, не так легко было разрушить, несмотря на все устремления гуманистов и их сторонников²². Профессия все-таки требовала ручного труда, а не лишённые иронии замечания Леонардо да Винчи о том, что писание пером и фехтование тоже требуют физических усилий, для большинства людей того времени не могли служить аргументом.

Более того, корпоративно-ремесленные традиции в профессии художника того времени действительно были сильны: начиная с практического обучения в мастерской «из-под руки» наставника до привычной организации творческого процесса в его собственной боттеге. Современники это непосредственно наблюдали, по аналогии с собственным ремеслом понимали и потому делали для себя соответствующие выводы. К тому же немалое число мастеров кватроченто (не только «провинциальных», но и работавших в передовых художественных центрах) такому ремесленному статусу продолжало соответствовать. Да и по происхождению большинство из них — плоть от плоти ремесленной среды.

В связи с происхождением итальянских художников Возрождения хотелось бы привести весьма показательные результаты расчетов, сделанных П. Барком²³. Из 136 живописцев, скульпторов и архитекторов, о которых у П. Барка есть сведения, 96 вышли из семей ремесленников, 40 — из нобилей, купцов, медиков, нотариусов, преподавателей и т.д. Для сравнения: из 102 писателей и ученых только семь имели происхождение из ремесленной среды. Университетское образование в те времена стоило довольно дорого, приблизительно 20 флоринов в год плюс проживание и питание.

Если взять упомянутых выше 96 художников и архитекторов, чьи отцы были ремесленниками, и распределить по профессиям, то окажется, что 36 тоже из худож-

ников и архитекторов, 34 из близких профессий (ювелиры, столяры, каменщики), 26 из ремесел, не связанных с искусством. Получается, что процент прямых наследников семейной профессии — 35%, прямых и «косвенных» (то есть из близких и родственных профессий) — 67%. Это очень высокие показатели, кстати, характерные и для других ремесел, где передача дела от отца к сыну была широко распространена. Причем нужно учесть, что П. Барк рассматривает всю эпоху Возрождения, XV век может дать еще более высокие проценты наследования профессии. Вспомним семейства делла Роббиа, Гиберти, Беялини или живописца Нери ди Биччи, у которого отец и дед тоже были художниками. Согласно подсчетам Барка, особенно значительный процент наследственности был у живописцев — 48%, тогда как в других искусствах он составлял не более 27%.

Традиционное для ремесленников понимание своей профессии как семейного бизнеса не редкость для мастеров кватроченто, и, как свидетельствуют приведенные цифры, художники рекрутировались в основном из собственной же среды. Но не только из нее. Происхождение художников можно установить главным образом по их жизнеописаниям и налоговым декларациям, а это источник официальный и потому весьма достоверный.

Отец Мазаччо был нотариусом, отчим — аптекарем, а дед занимался изготовлением мебели. Кастаньо, если верить книге Антонио Билли, происходил из крестьян. Отец Донателло был чесальщиком шерсти, Уччелло — цирюльником (тогда эта профессия была вполне почтенной и доходной), Филиппо Липпи был сыном мясника, Боттичелли — кожевника. Отец братьев Поллайоло торговал домашней птицей, отец Гирландайо держал мастерскую по производству расшитых головных уборов из шелка. Джулиано и Бенедетто да Майано происходили из семьи каменотеса, Пьеро ди Козимо был сыном ювелира, Бальдовинетти — купца. Брунеллески и Леонардо да Винчи были детьми нотариусов. Микеланджело родился в семье нотариуса, занимавшего государственные долж-

ности в разных городах Тосканы, Альберти принадлежал к богатому и знатному флорентийскому роду.

Любопытно, что среди истинных новаторов ренессансного искусства потомственных художников меньше, чем пришедших со стороны. По наследству передавались не только добротные основы мастерства и технические секреты, но также иконографические образцы и художественные приемы, то есть весь груз ремесленной традиции. Пусть это покажется странным, но неофитам в искусстве живописи или скульптуры было легче нарушать каноны, экспериментировать, изобретать нечто новое.

Для понимания статуса профессии художника в Италии XV века немаловажно и то обстоятельство, что если в эту профессию уходили дети из хороших семейств, то они почти всегда испытывали противодействие родителей. Согласно Вазари, когда Брунеллески решил стать ювелиром, его отец был очень расстроен, так как предполагал карьеру нотариуса (подобную его собственной) или аптекаря (этим прибыльным делом занимался дед Брунеллески). Живописец Бальдовинетти происходил из купцов и тоже огорчил отца, не продолжив его бизнес. Отец Микеланджело, занимавший неплохую должность подеста, категорически не приветствовал выбор своего отпрыска — ремесло скульптора.

Обыденное представление о профессии художника, естественно, тоже претерпевало изменения на протяжении XV столетия, хотя этот процесс менее подтвержден письменными источниками и его приходится во многом реконструировать по косвенным данным.

Когда Франческо Датини, богатый купец из Прато и владелец нескольких десятков сукнодельческих мануфактур, инспектирует в 1410 году строительство собственного палаццо, то никак не выделяет в своих записках работу художников. Он рассматривает их в общем ряду привлеченных к делу мастеров, и это показательно. Датини, хотя он человек довольно просвещенный, недоволен излишней, как ему кажется, самостоятельностью худож-

ников и с горечью отмечает, что «художники преисполнены хитрости, они делают как раз то, что им нравится»²⁴.

Папа Николай V в одну стопку складывает счета за работу живописцев, скульпторов, каменщиков, каретников, укладчиков мостовых. Даже у гуманистически образованного Пия II архитектор ест за одним столом с возчиками.

В «Жизнеописаниях» Вазари есть немало рассказов о самоуправстве заказчиков XV века, пренебрежении к художникам, невежественном вмешательстве в их профессиональные дела, плохом содержании и скудном питании. И происходит это не столько из-за дурного характера клиентов, сколько благодаря распространенному убеждению, что с ремесленниками можно поступать именно так²⁵. С другой стороны, Джованни Медичи называет в своих письмах живописца Филиппо Липпи «дражайшим», а Бенедикто Готццолли «моим редчайшим другом». Но это не особенно меняет общую картину и статус. Неаполитанский король тоже называл Симоне Мартини «наш дорогой придворный художник».

На своеволие мастеров жалуется Джованни Руччелли, так как они игнорируют его пожелания. Руччелли психологически еще не готов к тому, что художник имеет право на реализацию замысла по своему усмотрению, и ждет от него просто выполнения порученного заказа без всяких вольностей, как это было принято у ремесленников. И даже в самом конце XV века покровителям молодого Микеланджело не удается растолковать его отцу разницу между скульптором и каменотесом.

Если вспомнить знаменитое, ставшее хрестоматийным высказывание Козимо Медичи, что художники — богом вдохновленные существа, а не ослы с поклажей, то стоит отметить, что эти слова в уста Козимо вложили уже в XVI столетии новеллист Маттео Банделло и автор жизнеописаний Джорджо Вазари²⁶. Потому цитата не может считаться полностью достоверной для ситуации середины предшествующего века, хотя чувствуется более ранний источник, возможно заимствованный из богатой устной традиции анекдотов и забавных историй о худож-

никах. Да и высказался Козимо Медичи в желании оправдать своеволие Филиппо Липпи, с которым он сам, если верить тем же Банделло и Вазари, обходился отнюдь не уважительно, запирая в комнате для скорейшего завершения заказанных произведений.

Существует еще целый комплекс документов, позволяющих более объективно судить об отношении широких слоев общества к художнику, — это контракты на произведения искусства, где обозначены требования и цены. Именно требования и цены могут служить пусть косвенным, но довольно надежным показателем оценки художника современниками, своеобразным барометром «среднестатистического» восприятия его профессии. Однако это особая тема, на которой мы еще подробно остановимся в дальнейшем.

Несмотря на все архаизмы общественного сознания итальянцев XV века в восприятии профессии художника, к концу столетия постепенно утверждается представление о том, что художники есть нечто большее, чем просто ремесленники. Отношение к этой профессии начинает расходиться с традиционными установками и сближаться с гуманистическими. Конечно, точка зрения гуманистов еще не совпадает полностью с мнением большинства, но все-таки происходит заметный перелом в общественном сознании, и художникам Высокого Возрождения уже не составит особого труда окончательно его обозначить и закрепить. Еще раз подчеркнем, что речь идет о мнении широких общественных слоев. Гуманисты гораздо раньше признали за профессией художника право на почетное место среди «свободных» искусств. Но нужно признать, что художественное творчество так и не уравнивалось в своем статусе с гуманистическими занятиями, художникам явно не хватало обязательных атрибутов учености.

Как уже отмечалось, общее представление о профессии могло отличаться от оценки ее отдельных представителей. Это «раздвоение» восприятия художников современниками представляется нам важным, так как оно

сохранялось фактически на всем протяжении XV века. Более того, изменения в двух пластах восприятия шли неравномерно, несмотря на их естественную связанность между собой. Новые представления о профессии внедрялись в общественное сознание заметно медленнее, чем новые оценки отдельных мастеров. Этот процесс наглядно демонстрируют новеллы итальянского Возрождения.

Художники в новеллах ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Авторы ренессансных новелл чаще всего «между строк», но достаточно ясно излагают собственное мнение о профессии и личности художника. Это мнение, особенно в XIV веке, нередко опережает общепринятые в то время взгляды благодаря причастности литераторов к миру гуманистических идей. Вместе с тем новелла отражает и мнение самых разных слоев общества, что для нас не менее ценно. Сам жанр новеллы, опирающийся на традиции устного рассказа, городского анекдота, фаблю, требовал «ориентации на внешне достоверный, хотя бы и полностью вымышленный факт семейной, городской, исторической хроники»¹.

Чтобы заставить читателя поверить в происходящее, авторы стремятся запечатлеть как можно больше узнаваемых примет, погрузиться, по выражению Е.М. Мелетинского, в «стихию обыденности»². Новеллы изобилуют именами, географическими привязками, ссылками на известные события, скрытыми цитатами. Неважно, что новеллы «псевдодокументальны» и факты в них зачастую оказываются вымышленными. Зато они точны в мелочах, в бытовых деталях, в характеристике социума. Даже явные фантазии авторов содержат много житейской правды. «Естественное выражение жизни итальянского Возрождения и составляет как раз то, что больше всего интересует нас в новеллах»³.

Новелла как исторический источник для реконструкции социальной психологии итальянцев эпохи Возрождения предоставляет широкие возможности. Слова и поступки художников, а также окружающих их героев новеллы, картины быта и нравов, авторские ремарки позволяют судить о социальном статусе художника, его правах и обязанностях, об отношении к нему со стороны общества — как к личности и как к представителю определенной профессии.

Следует отметить, что литературный жанр новеллы имеет собственную историю. Расцвет этого жанра приходится на XIV столетие, когда формируются и оттачиваются основные художественные приемы новеллы, главным образом стараниями Джованни Боккаччо и Франко Саккетти. Достижения авторов треченто, особенно Боккаччо, будут многое определять в последующем развитии жанра, придадут ему черты некоторого консерватизма за счет повтора тем, сюжетов, структуры текста. Но этот консерватизм свидетельствует, по удачному выражению П.П. Муратова, «о глубине того психологического слоя, на котором залегла самая эта способность и потребность выражения себя»⁴.

«Триста новелл» Саккетти отличаются драгоценной точностью бытовых деталей, меткостью и сочностью народной речи, заимствованной автором на площадях и улицах Флоренции, в ее лавках и мастерских. В отличие от Саккетти, ориентировавшегося исключительно на реалии XIV века, Боккаччо в «Декамероне» не только бытописует, но и многое предсказывает. То есть некоторые авторские рассуждения и ситуации, в которые попадают художники, не буквально отражают общепринятое и общераспространенное в XIV столетии, а моделируют желаемое.

Эта особенность новелл Боккаччо должна быть специально выделена, поскольку XV век мало проявил себя в данном жанре литературы и не дает достаточного материала для обобщений. Чтобы заполнить лауну в раннеренессансной новеллистике, ряд суждений Боккаччо

можно использовать, с известными оговорками, применительно к культуре и обществу XV столетия. То, к чему стремились в новеллах «Декамерона» отдельные художники, стало реальностью во времена кватроченто.

Обратимся к новеллам, чтобы по ним представить себе, как выглядел художник в общественном мнении эпохи Возрождения. Ради передачи «достоверности» событий почти всегда в новеллах указываются профессия, достаток, социальная принадлежность главных персонажей. Новеллы XIV века недвусмысленно дают понять, что художники — люди бедные и занимают далеко не первые места в общественной иерархии.

У Саккетти их профессия стоит в общем ряду ремесленных занятий, сравнение живописцев и красильщиков тканей вполне допустимо (новелла 136), а один из художников назван автором «человеком низкого положения» (новелла 161)⁵. Похоже оценивается профессия художника и у Боккаччо — во вступительной части новеллы о Джотто говорится о том, как часто случается, что «фортуна среди низких ремесел (*vili arti*) таит иногда величайшие сокровища доблести» (день 6, новелла 5).

В новеллах Боккаччо живописец Каландрино мечтает «наесться властью» и разбогатеть, чтобы ежедневно не расписывать «стены каракулями, точно улитка» (день 8, новелла 3). Потеря украденной приятелями свиньи является для него серьезным хозяйственным уроном (день 8, новелла 6). Другой персонаж Боккаччо, художник Бруно, так оценивает свое благосостояние: «от нашего ремесла и с доходов, которые мы извлекаем из кое-каких имений, нам нечем было бы заплатить даже за воду» (день 8, новелла 9).

Немногочисленные новеллы о художниках, написанные в XV веке, в отличие от произведений треченто не дают отчетливого представления о материальной обеспеченности и социальном статусе художников. В последующем же столетии эта тема редко затрагивается авторами, вероятно, перестав быть актуальной. Но уже в ранних памятниках ренессансной новеллистики отнюдь не все в

жизни художников определяется их достатком и положением.

Казалось бы, общественный статус должен жестко определять образ жизни и социальную психологию, однако нищие живописцы треченто ведут себя парадоксально. Упомянутый Бруно и его закадычный друг Буффальмакко, по словам Боккаччо, «жили беззаботнее всех на свете и проводили время весело» (день 8, новелла 9). И это веселое времяпрепровождение заслуживает самого пристального внимания.

Художники в новеллах Боккаччо и Саккетти упорно не желают подчиняться житейским стереотипам; они экстравагантны в поступках, склонны к шутовским проделкам, розыгрышам и мистификациям. Такое поведение не вызывает протеста и раздражения у остальных персонажей (конечно, за исключением жертв розыгрыша), авторы новелл тоже на стороне художников. С общего согласия за художниками признается право нарушать приличия, их место в общественной иерархии жестко не фиксируется и образ жизни строго не регламентируется.

В новеллах XIV века им даруется особый статус, обусловленный не переоценкой значимости профессии, а признанием личной неординарности. Иными словами, повышается престиж не всей социальной группы художников, но только тех из них, кто способен нарушить традиционный ремесленно-цеховой уклад жизни, чем-то выделиться из безликой толпы. Идет отбор индивидуальностей, и весьма показательно, что художники довольно часто выступают в роли главных героев новелл.

[Разрыв между статусом профессии и личными качествами художника особенно заметен в новеллах об уже тогда знаменитом Джотто! Боккаччо прямо пишет о том, что «фортуна среди низких ремесел таит иногда величайшие сокровища доблести», что Джотто «снова вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное», и что он «лучший живописец в мире» и «может быть назван одним из светочей флорентийской славы» (день 6, новелла 5). Боккаччо превозносит Джотто имен-

но как живописца, отличая его от двух других своих героев — «больших потешников» Бруно и Буффальмакко, о мастерстве которых в «Декамероне» практически ничего не сказано.

Саккетти же в своей новелле о Джотто отмечает не имеющие прямого отношения к его профессии достоинства, причем делает это неаргументированно и несколько неуклюже. Довольно фривольная острота Джотто по поводу грустного Иосифа и непорочного зачатия его жены девы Марии всеми героями новеллы была признана «словами, достойными философа», а сам художник объявлен «не только великим мастером живописи, но к тому же и мастером семи свободных искусств» (новелла 75). Оснований явно недостаточно для столь серьезного вывода; возможно, автор воспользовался каким-то анекдотом о Джотто, дошедшим до него в искаженном виде без одного из логических звеньев. Образ Джотто явно приукрашен, превращен в назидательный пример того, каким интеллектуалом может быть художник и каких высот он может достичь в более престижных занятиях.

Как было отмечено выше, новеллы о художниках в XV столетии крайне немногочисленны, потому кажется уникальной написанная неизвестным автором новелла об инкрустаторе и резчике по дереву Манетто Амманати, прозванном Грассо (в переводе с итальянского — Толстяк)⁶. Фабула новеллы традиционна — это розыгрыш с привлечением подставных лиц, свидетельствующих об очевидности невероятного. Подобные мистификации встречаются и в более ранних литературных источниках.

Например, в «Декамероне» затейники Бруно и Буффальмакко сумели таким способом убедить наивного Каландрино, что он нашел камень-гелиотроп, делающий человека невидимым. В заговор они посвятили только стражей у городских ворот, и проделка осуществилась лишь благодаря тому счастливому обстоятельству, что было время обеда и никто из редких прохожих не заговорил случайно со считающим себя невидимым Каланд-

рино. Шутники не были уверены, что добропорядочные горожане поддержат их и включатся в игру.

В новелле о Грассо, наоборот, почти вся Флоренция участвует в проведении искусной интриги, задуманной художниками во главе с Брунеллески, который характеризуется в новелле как «человек изумительного ума и таланта». Несчастного Грассо заставляют почти поверить в то, что он на сутки превратился совсем в другого человека по имени Маттео. Мистификацию непосредственно организуют не менее двух десятков флорентийцев, еще большее количество людей с благодушным интересом следит за развитием событий.

Шутка героев «Декамерона» выглядит забавной выходкой чудаков-одиночек в сравнении с изощренной затеей персонажей новеллы о Грассо, превращенной в общегородское событие. В состав развлекающейся компании входят городские магистраты, служащие синьории, представители знатных семейств и пополаны, задают же тон художники. Розыгрыш с Грассо лишен шутовской импровизации, он по-ренессансному интеллектуален, рационально продуман в целом и в деталях, психологически разработан. Вполне в духе времени один из героев новеллы утешает Грассо рассказом о чудесных перевоплощениях в «Золотом осле» Апулея и «Одиссее» Гомера.

Новелла о Грассо демонстрирует живой интерес к художникам со стороны общества, жители Флоренции с восторгом наслаждаются поставленным спектаклем. Причем на первый план выступает индивидуальность персонажей, обретающая собственную социальную значимость, независимую от цеховой принадлежности, знатности и богатства. Здесь автор новеллы продолжает традицию литературы треченто, но на качественно ином уровне.

В новеллах XVI столетия образ художника вновь претерпевает изменения, становится возвышенным и даже величественным. Безоговорочно включенные в состав интеллектуальной элиты, художники достигают вершин общественного престижа. Высоко котируются уже не

только личные достоинства мастеров, но и сама профессия художника, создающего «вечные творения искусства». Это новое явление в новеллистике, свидетельствующее о том, что общественное мнение о художнике эпохи Возрождения окончательно сформировалось, пройдя долгий путь эволюции.

В «Вечерних трапезах» Франческо Грацини невежественный аббат заявляет, что Микеланджело «совсем не бог какой-нибудь, сошедший на землю, как утверждают в народе» (вечер 1, новелла 8). Сомнения аббата в данном случае несущественны, важно другое — косвенно признается общераспространенное представление о божественном естестве художника. На комплименты «замечательному человеку» Микеланджело не скупится и Джамбаттиста Джиральдо Чинтио в «Экатоммити». По мнению автора, мастер «свает и пишет картины для вечности», доводит произведения до «совершенства, требуемого высшим мастерством, а потому всегда и стяжает себе за свои труды необычайную хвалу» (декада 7, новелла 10). Маттео Банделло в «Новеллах» заявляет, что «талант уважается даже варварами» (часть 1, новелла 58).

Судя по итальянским новеллам, экстравагантные поступки, нарушение стереотипов поведения, пренебрежение приличиями отнюдь не навязываются художнику обществом. Напротив, скорее сами художники заставляют окружающих примириться с таким стилем существования, признать их право на индивидуальность сначала в обыденной жизни, а затем и в творчестве.

Стиль жизни художников хорошо описан в новеллах. Историк искусства Р. Виттковер так определяет его отличительные черты: абсурдность, необычность, сумасбродство, эксцентричность, причудливость, непостоянство, забавность⁷. Гораздо проще, короче и доходчивей формулирует их жена живописца Мино в новеллах Саккетти (новелла 84): «Все вы чудаки и лунатики, вечно пьяные и бесстыжие» (*Tutti fantastichi e lunatici e sempre andate inebbriando e non vi vergogniate*).

В новеллах итальянского Возрождения художники поступают так, как им хочется, а не как предписывают общепринятые нормы поведения. Они не терпят рутины, работают по вдохновению, позволяют себе прервать унылую череду будней, что немислимо для любого ремесленника. Живописец Филиппо Липпи, как описано в одной из новелл Банделло, «когда находила на него такая блажь... или совсем не рисовал, или рисовал очень мало». Козимо Медичи обнаружил, что живописец «частенько бросает работу и пропадает у женщин», и велел запереть его в комнате. Но Филиппо «ночью взял ножницы, нарезал из простыни полосы и, таким образом вылезши из окна, провел несколько дней в свое удовольствие» (часть 1, новелла 58).

Как мы видим, художники проявляют своеволие не только в жизни, но и в чисто профессиональной сфере деятельности. Джотто в «Декамероне» пренебрегает цеховой иерархией: «Будучи, пока жил, мастером надо всеми и постоянно отказываясь от названия мастера. И этот отверженный им титул тем более блеснул на нем, что с большим желанием и жадностью им злоупотребляли те, что знали менее его, либо его ученики» (день 6, новелла 5).

Недопустимые цеховой традицией вольности по отношению к заказчикам позволяют себе многие художники. Герой новелл Боккаччо живописец Бруно весьма причудливо украсил дом своего клиента — доктора медицины, «более богатого отцовским достоянием, чем наукой». Явно издеваясь над своим заказчиком, он написал «в зале изображение Поста, у входа в комнату — *Agnus dei*, у двери на улицу — ночной горшок, дабы те, которые являлись к нему за советом, сумели отличить его от других, а под большим навесом написал битву мышей с кошками, казавшуюся врачу очень красивой вещью» (день 8, новелла 9).

У автора XV столетия Поджо Браччолини художник никак не может договориться с братьями миноритами, в каком виде должен быть изображен св. Франциск: «Видя глупость братии... он изобразил на картине св. Францис-

ка играющим на флейте, а другие даже говорят — повешенным. А сам ушел» (фацеция 119).

Такое отношение к заказчикам распространяется и на нерадивых «знатоков» искусства, позволяющих себе рассуждать о высоких материях. Уже знакомый нам аббат из «Вечерних трапез» Грацини неуважительно сравнил Микеланджело с каменотесом, а купол флорентийского собора с примитивной постройкой в Норче. За что был спущен с лестницы учеником великого мастера, связан и объявлен сумасшедшим (вечер 1, новелла 8).

В итальянской новелле на протяжении трех столетий меняются социальная психология и стиль жизни художников. «Вечно пьяные и бесстыжие» мастера треченто буйствуют и эпатируют общепринятые нормы и правила, исключение составляет лишь явно идеализированный Джотто. В XV веке художники ведут себя гораздо более пристойно. Шутовство им больше не к лицу, примитивный розыгрыш неинтересен. Даже традиционное застолье цивилизуется: художники собираются вместе не только чтобы выпить, закусить и позубоскалить, но и поговорить о «предметах, имеющих касательство до их... профессии» (новелла о Грассо). В XVI столетии они уже признанные мэтры, хранители высших культурных ценностей, снисходительные к окружающим интеллектуалы, поглощенные творческими замыслами и далекие от жизненной суеты. Им уже не нужно самоутверждаться и утверждать себя и свою профессию в глазах общества.

Одна из новелл Банделло изложена от лица Леонардо да Винчи, дана как рассказ авторитетного и уважаемого мастера. Художник оправдывает получаемое им от миланского герцога большое жалованье ссылкой на пример чтимой в эпоху Возрождения античности. Леонардо говорит, что не будет «касаться почестей, которые всегда оказывались людям, прославившим себя в разных науках и искусствах», и что речь пойдет «лишь о том уважении и почете, которыми окружали живописцев» (часть 1, новелла 58). Далее он приводит в пример Александра Македонского, подарившего художнику Апеллесу свою любимую наложницу.

Конечно, новеллы итальянского Возрождения — не единственный источник, позволяющий реконструировать восприятие ренессансного художника его современниками. Но они весьма полезны с этой точки зрения — в силу непредвзятости, искренности и житейской наблюдательности авторов.

И еще одно немаловажное обстоятельство — авторы новелл мало пишут о самой профессии художника, о художниках вообще и в целом. Прежде всего их внимание привлекают личности, отдельные мастера, сумевшие так или иначе выделиться из ремесленного окружения, сместить или разрушить традиционную и привычную систему социальных связей и координат. Эта ориентация на индивидуальность, столь явно выраженная в новеллах, характерна и для восприятия художников XV века большинством из современников. С другой стороны, описанные в ренессансных новеллах поступки художников и произнесенные ими слова дают пищу для размышлений о самосознании мастеров, их социальной психологии.

ВОСПРИЯТИЕ ХУДОЖНИКА КАК ЛИЧНОСТИ

Как мы имели возможность убедиться, авторы ренессансных новелл уже в XIV веке проявляют явный интерес к художникам и признают за ними право на индивидуальность. В следующем столетии большинство людей пишущих придерживается этой позиции. Художники упоминаются в литературных произведениях, исторических сочинениях, городских хрониках и на страницах трактатов. Более того, им посвящают панегирики, они привлекают внимание авторов весьма распространенного среди гуманистов, из античности заимствованного жанра жизнеописаний. Также продолжает существовать устная традиция анекдотов и занимательных рассказов о художниках, щедро снабжающая биографическую литературу подлинными и вымышленными фактами.

Но, несомненно, для оценки персонального внимания к художникам со стороны современников важнее пане-

гириков, эпитафий и забавных историй то обстоятельство, что в XV веке художники становятся объектом жизнеописаний, хотя интерес именно к ним не стоит преувеличивать. Как дотошно подсчитал немецкий исследователь Э. Цильзель, в биографической литературе Италии XV и первой половины XVI века только 4,5% биографий художников, тогда как 49% писателей-гуманистов, 30% государственных деятелей и военных, 10% служителей церкви, 6,5% медиков¹. Однако нам важен сам факт появления биографий художников, а не только отдельных упоминаний о них, пусть даже и весьма хвалебных.

Интересно также отметить сложение «типовой» ренессансной биографии художника, в которой присутствуют несколько устойчиво повторяющихся позиций, что уже отмечали историки искусства². Во-первых, это еще в детстве проявившиеся способности, некий дар Божий, для занятий обычным ремеслом необязательный, но для карьеры художника существенный. Примером может служить изложенная Вазари история о флорентийском живописце Чимабуе, случайно встретившем юного пастушка Джотто, с удивительным жизнеподобием изображающего осколком камня на скале подопечных ему овец. Во-вторых, быстрое восхождение к вершинам мастерства и, нередко, еще в годы ученичества проявление талантов, превосходящих творческие возможности наставника. В-третьих, признание современников, широкая известность и прочная репутация. И еще одна особенность — такие авторитетные авторы, как Лоренцо Гиберти и Антонио Манетти, фактически превращают свой рассказ о мастерах в некий перечень созданных ими произведений. Этот вариант жизнеописания художника в чистом виде не приживется, но войдет важной составляющей в биографии ренессансных мастеров, что можно видеть на примере классика этого жанра Джорджо Вазари.

«Генеалогическая цепочка» жанра легко прослеживается, и она довольно хорошо изучена: античные жизнеописания, затем ренессансные сочинения о знаменитых людях прошлого и биографии современников, среди которых, хотя и не сразу, но появляются художники. В их

биографиях не только излагается хронологическая канва жизни, но и описываются они сами, их произведения, высказывания и поступки. Создается впечатление, что для художников была по возможности задействована уже созданная «модель» биографии гуманистов, в значительной мере ориентированная на человеческую индивидуальность. Как тут не вспомнить слова Петрарки из знаменитого послания потомству: «И вот, может быть, ты пожелаешь знать, что за человек я был...»³. Авторы биографий художников ищут и стараются показать особенное, необычное в них самих и их произведениях, а особенное — значит неповторимо индивидуальное. Как и в ренессансной новеллистике, в жизнеописаниях уделяется немало внимания различным причудам и странностям в поведении художников.

Один из самых наглядных в этом плане примеров — скульптор Донателло, личность которого вызывала явный интерес со стороны современников. Еще при жизни он фигурирует в нескольких анекдотах, а также введен как действующее лицо в религиозную драму «Навуходоносор, царь вавилонский». Многое из ранних источников и устной традиции переключалось в более поздние сочинения. Вазари пишет, что Донателло совершенно не придавал значения деньгам и хранил их в корзинке, подвешенной к потолку мастерской. Ученики и друзья могли брать оттуда сколько угодно по своему усмотрению (эта история присутствует и в более раннем источнике — трактате о скульптуре Помпонио Гаурико). Вазари также повествует об отказе Донателло от подаренного ему Пьеро Медичи доходного имения близ Флоренции, которое приносило мастеру не столько деньги, сколько массу мелких хозяйственных хлопот, отвлекающих от профессиональных дел. Другое свое имение, если верить Вазари, Донателло завещал не родственникам, а работавшему на этой земле крестьянину-арендатору⁴.

Веспасиано да Бистиччи приводит еще одну историю о Донателло, согласно которой скульптор отослал обратно подаренный его покровителем Козимо Медичи доро-

гой плащ, при этом заявив, что вещь слишком хороша для него. Маттео делья Органи в 1437 году тоже свидетельствует о неприхотливости и скромности Донателло. Эта неприхотливость мастера в быту рассматривается не только как невинная причуда, но и как некое достоинство, отличающее его от окружающих. Хотя тот же Вазари, представитель уже XVI столетия и к тому же придворный мастер герцога тосканского, с таким демократическим стилем жизни не совсем солидарен. С явной симпатией он отмечает живописца Синьорелли, который жил «скорее как господин и почтенный дворянин, чем как художник». Из детских впечатлений Вазари сохранил яркое воспоминание о Синьорелли — «добрый старик, такой весь изящный и чистенький»⁵.

Вазари хвалит Рафаэля за обаяние, скромность, добрый нрав и «душевные добродетели», при этом отмечая, что часть живших до него художников была наделена «своего рода безумием и неистовством», что «сплошь да рядом в них больше проявлялись теневые и мрачные черты пороков, чем сияние и блеск тех добродетелей, которые делают людей причастными к бессмертию»⁶.

Рассказы о «странностях» и экстравагантных поступках художников XV века во множестве встречаются в «Жизнеописаниях» Вазари и, очевидно, заимствованы главным образом из устной традиции, а также из сочинений его предшественников. Донателло здесь не исключение.

Вспомним Паоло Уччелло, фанатично увлеченного перспективой с единой точкой схода, ночи напролет проводившего за рисованием сложнейших ракурсов предметов и пространственных построений. Согласно Вазари, благодаря этим всепоглощающим занятиям он стал «нелюдимым, странным, мрачным и бедным», а также обрек себя «на одиночество и одичание, оставаясь дома недели и месяцы, ни с кем не видясь и никому не показываясь»⁷. Или вспыльчивого и ранимого Андреа Кастаньо, способного на крайности по отношению к окружающим, — когда «его работы порицались за что-нибудь, то

он ударами и другими оскорблениями давал понять своим хулителям, что умеет и всегда готов отомстить любым способом за нанесенное ему оскорбление»⁸. Вазари приписывает ему убийство из зависти Доменико Венециано, порицая Кастаньо за злобу и зависть, «которые он питал к другим живописцам и которые доходили до того, что он похоронил и скрыл сияние своего таланта во мраке греха»⁹. Эта история недостоверна, так как в действительности, судя по сохранившимся документам, Доменико Венециано пережил своего «убийцу» на четыре года.

Еще один пример — жизнеописание Пьеро ди Козимо. Вазари пишет: «Он постоянно жил взаперти, не позволял никому смотреть, как он работает, и вел жизнь скорее скотскую, чем человеческую. Он не позволял подметать в своих комнатах, ел лишь тогда, когда заставлял его голод, не позволял окапывать и подрезать плодовые деревья... Словом, он предпочитал видеть все таким же диким, каким он сам был от природы, заявляя, что вещи, созданные природой, следует оставлять на ее собственное попечение, не изменяя их по-своему... О своих удобствах и не думал и довольствовался тем, что ел одни крутые яйца, а чтобы сберечь топливо, варил их тогда, когда кипятил себе клей, и не по шесть и не по восемь, а до пяти десятков сразу; держал он их в корзине и потреблял постепенно. И подобный образ жизни так ему нравился, что всякий другой по сравнению с ним казался ему рабством. Его раздражал плач детей, кашель людей, звон колоколов, пение монахов, а когда начинался ливень, он любил смотреть, как вода отвесно низвергается с крыш и разливается по земле»¹⁰.

Свою личную жизнь художники XV века тоже порой устраивали неординарно. Монах-кармелит Фра Филиппо Липпи, который стремился, по словам Вазари, «располагать собой и своими склонностями так, как вздумается», умыкнул из монастыря Лукрецию Бути, дочь почтенного флорентийского гражданина. Эта история благополучно закончилась женитьбой, а вот живописец Карло Кри-

вели был оштрафован и посажен на шесть месяцев в тюрьму за похищение жены одного моряка, которую насильно удерживал в своем доме¹¹.

Конечно, Вазари многое приукрасил и пользовался не только достоверными фактами, но многое из рассказанного им о художниках XV столетия проверяемо, в другое же хочется верить — настолько оно выглядит убедительным и для кватроченто характерным. Существует итальянская поговорка, которая в переводе звучит примерно так: «Если это и неправда, то здорово придумано», о ней нередко вспоминаешь при чтении Вазари. Однако, словно перекликаясь с Вазари, автор болонской хроники Фра Джироламо Борселли пишет в 1494 году о лично знакомом ему скульпторе Никколо дель Арка, что тот не хотел иметь учеников или учить кого-либо, был капризным и имел варварские манеры, своей грубостью всех отталкивал от себя, а также, очень часто нуждаясь в самом необходимом, упрямо отказывался от любой помощи¹².

В ренессансных биографиях художников, как некогда в новеллах треченто, индивидуальное и непривычное обнаруживается не только в стиле жизни, бытовом поведении и отношениях с окружающими людьми, но также в сфере сугубо профессиональной. Важно отметить, что художник воспринимается современниками не только как необычный и оригинальный человек, но и как творческая индивидуальность. Не менее важно, что и он сам эту творческую индивидуальность начинает осознавать и декларировать. Речь идет о самосознании художника, которому будет посвящена следующая глава.

Авторы биографий, да не только они, но и большинство писавших о художниках в ту эпоху, приводят утверждение, что личные достоинства художника, мастерство и талант позволяют выделить его из толпы, ремесленного окружения и поставить в один ряд с прочими знаменитыми, учеными и «благородными» людьми. Уже Альберти применял в оценке современных ему художников понятие «ingenium» (то есть дарование, талант), которое ранее относили прежде всего к поэтам.

В первом издании «Жизнеописаний» Вазари предположил биографии Филиппо Липпи похвальную речь таланту: «Если бы люди уделяли внимание более пристальное мысли о том, насколько важно, чтобы настоящие дарования завоевывали себе выдающееся и исключительное положение в избранной ими профессии, они, без сомнения, были бы более ревностны и гораздо более прилежны и усидчивы в тех занятиях, которыми они вынуждены себя утруждать, чтобы чему-нибудь научиться... Стоит им только добиться признания своего мастерства, как уже в кратчайшее время получают они и почет, и славу, и богатства, подчас и чрезмерные, которые я, по крайней мере, ставлю ни во что по сравнению с известностью и уважением, приобретаемыми ими в глазах у людей только за одно то, что их признают мастерами своего дела и видят в них достойных и счастливых обладателей теми науками и искусствами, которыми щедрые небеса наделяют лишь немногих. А сила таланта так велика, что вынуждает людей оказывать милости и внимание, о которых многие таланты и не мечтали и больше которых мастера своего дела и не видывали... А помимо прочих чудесных своих свойств талант превращает алчность сильных мира сего в щедрость, укрощает ненависть в человеческом сердце, зарывает в землю всякую зависть и из мирской юдоли возносит до небес тех, кого слава из смертных превратила в бессмертных...»¹³.

В этих пассажах, особенно когда речь идет о несметных богатствах, беспримерной славе художников и всепобеждающей силе дарующего бессмертия таланта, есть отпечаток воззрений и реалий XVI столетия. К временам кватроченто применимо не все из сказанного Вазари, но интерес к личности художника, высокая оценка его человеческой и творческой индивидуальности там несомненно присутствуют.

Возвращаясь к биографиям ренессансных мастеров, следует уточнить одно обстоятельство. Действительно, жизнеописания художников в эпоху Возрождения — развитый литературный жанр. При типологическом подхо-

де, когда берется вся ренессансная эпоха в целом, а потому ее собственная, «внутренняя» эволюция не столь важна, общая картина существования жанра получается очень богатая и выразительная. Но его расцвет приходится на XVI век, по сравнению с которым предшествующее столетие выглядит скромнее.

Для нас же существенно то, что ни Вазари, ни его непосредственные предшественники (автор рукописи, известной как «Анонимо Гаддиано», Джованни Баттиста Джелли, Паоло Джовио), ни другие биографы XVI столетия не являются, если судить строго, современниками мастеров кватроченто¹⁴. Они представители одной культурно-исторической эпохи, но разных стадий ее развития. И здесь важна не столько достоверность фактов, сколько адекватность оценок художественных явлений и персонажей XV века со стороны людей, пишущих о них спустя многие десятилетия.

Не секрет, что авторы XVI века нередко переносят на раннеренессансных мастеров шкалу эстетических вкусов и критериев оценки, принятую в их время. Потому их суждения о художниках могут расходиться с суждениями реальных современников. Невольно и подсознательно происходит некоторая модернизация. Помимо собственно оценок художников, в жизнеописаниях также встречаются в виде цитат высказывания раннеренессансных мастеров и даны описания их поступков. Но достоверность этих цитат и описаний в более поздних (не относящихся к XV веку) источниках порой тоже вызывает сомнение. Случается, авторы чинквеченто фантазируют, трактуя факты согласно собственным представлениям о художнике и об искусстве, пользуются устными рассказами и анекдотами, в которых искажение оригинала неизбежно в процессе многократного пересказа.

Конечно, в XVI веке используются разнообразные более ранние источники и многое еще живо в людской памяти, но также немало неизбежных искажений. Это не значит, что мы должны игнорировать авторов чинквеченто, нужно лишь взвешенно относиться к их оценкам. Все-

таким они располагали гораздо более обширным материалом, чем мы сейчас имеем в своем распоряжении, не говоря уже о давно прервавшейся, а тогда еще существовавшей ренессансной устной традиции. Историки искусства допускают и возможность существования не сохранившегося до наших дней письменного источника, к которому обращались авторы XVI столетия¹⁵.

Из биографий художников, созданных непосредственно в XV веке, наиболее интересными и подробными являются жизнеописания Брунеллески и Альберти¹⁶. Хотя Филиппо Брунеллески начинал как скульптор, а Леон Баттиста Альберти пробовал силы в скульптуре и живописи, все-таки это в первую очередь биографии архитекторов (которые не являются объектом нашего исследования) и людей ученых, искушенных в различных науках и гуманистических премудростях, что особенно относится к Альберти.

Альберти интересует автора жизнеописания не только как гуманист и архитектор, но и как пример всесторонне развитой личности, близкой идеалу «*Uomo universale*», к которому стремились люди Возрождения. Автор отмечает, что Альберти с детства был обучен «всему, что подобает знать благородному и свободно воспитанному человеку». С восхищением и восторгом он описывает успехи Альберти в военных упражнениях, игре в мяч, метании копья, верховой езде, беге и борьбе, игре на музыкальных инструментах, пении, «всяких изящных искусствах», а также в изучении «самых необычайных и труднейших предметов». К этому добавляются литературные занятия, изучение церковного и гражданского права, физики и математики, увлечение художественной теорией. Альберти предстает перед нами как человек, отмеченный не только знаниями, но и величайшими гражданскими достоинствами, личными добродетелями и житейской мудростью, как человек, сознательно строящий свою жизнь наперекор судьбе. Отметим одну деталь в жизнеописании Альберти, которая порой будет всплывать и в биографиях художников, — «к деньгам и наживе он от-

носился с полнейшим пренебрежением», «свой деньги и добро он давал на сохранение и пользование друзьям»¹⁷.

Однако биографии Альберти и Брунеллески как жизнеописания именно художников нетипичны в те времена и могут использоваться в таком качестве лишь с существенными оговорками. Биографии художников в XV столетии были намного проще и короче, а при сравнении с сочинением Вазари вообще могут быть названы биографическими сведениями или даже отдельными упоминаниями о мастерах.

О признании современниками личных заслуг художников XV века говорят не только биографии и лестные упоминания, но и оказанные им персональные почести: дарованные титулы, предоставленные почетные или доходные должности, награды и другие знаки внимания со стороны государей и коммун.

Скульптор Якопо делла Кверча был возведен в рыцари и одно время являлся одним из церковных старост собора Сиены. Скульптор Лоренцо Гиберти был избран членом синьории — органа городского самоуправления во Флоренции, а Микелоццо получил должность в одном из магистратов. Если верить Вазари, художнику-монаху Фра Анджелико предлагали занять пост епископа Флоренции, но он отказался. Андреа Мантенья стал рыцарем при дворе маркиза Гонзага в Мантуе, Кривелли тоже был возведен в рыцарское достоинство. Джентиле да Фабриано получил от венецианской республики право носить патрицианскую тогу. Синьорелли был одним из приоров городского самоуправления Кортонь, Перуджино занимал подобную должность в Перудже. Пьеро делла Франческа назначили городским советником в его родном Борго Сан Сеполькро. Франческо Франча был избран в Болонье гонфалоньером, то есть главой ополчения городского квартала. Джентиле Беллини, работавший некоторое время при дворе турецкого султана, стал беєм (что на Востоке примерно соответствовало рыцарскому званию).

Все это, несомненно, способствовало поднятию престижа художников. В XVI веке такая практика предо-

ставления им персональных почестей будет продолжена, причем по нарастающей. Достаточно вспомнить графский титул Тициана, обещанную Рафаэлю кардинальскую должность при папском дворе или камергерство живописца Приматиччо у французского короля Франсиска I.

Нельзя не отметить и еще одну из возможных почестей — торжественные похороны, дорогостоящие надгробия и написанные на них хвалебные эпитафии, прославляющие таланты и заслуги мастеров. Вазари пишет, что когда Лоренцо Медичи предпринял попытку перенести в собор Флоренции прах умершего на чужбине в городе Сполето живописца Филиппо Липпи, то «сполетцы ему ответили, что им не доставало достопримечательностей и главным образом выдающихся людей». Жители Сполето просили не трогать могилу Филиппо, «прибавив, что во Флоренции было бесчисленное множество знаменитых людей и даже в избытке»¹⁸. Лоренцо просьбу удовлетворил и даже субсидировал сооружение мраморной гробницы художника с высеченной на ней стихотворной эпитафией, сочиненной Анджело Полициано. В переводе А. Блока эта эпитафия звучит так:

«Здесь я покоюсь, Филипп, живописец, навеки
бессмертный,
Дивная прелесть моей кисти — у всех на устах.
Душу умел я вдохнуть искусными пальцами —
в краски,
Набожных души умел — голосом Бога смутить.
Даже природа сама, на мой заглядевшись создання,
Принуждена меня звать мастером, равным себе.
В мраморном этом гробу меня упокоил Лаврентий
Медичи, прежде чем я в низменный прах обрашусь».

Это не единственный, хотя и очень выразительный пример восхваления художников в надгробных эпитафиях. Вазари также приводит эпитафию на могиле Донателло (цитируем перевод А. Эфроса):

«Мягче никто не касался трепещущей члоты металла.
Правду пою я: взгляни — в мраморе жизнь говорит.
Эллинов смолкни отныне исконная громкая слава,
Узами должно сковать твои изваяния, Родос!
Ибо никто не достойней оплесть их такими цепями,
Нежели мастер, что нам дивные статуи дал».

Донателло здесь поставлен выше скульпторов античной эпохи. Фра Анджелико в посвященной ему эпитафии назван вторым Аппеллесом, Никколо дель Арка уподоблен Проклиту, Фидию и Поликлету. Сравнение ренессансных мастеров с прославленными художниками древности было распространенным у гуманистов и встречается не только в надгробных надписях. Например, Уголино Верино сопоставляет Боттичелли с античным живописцем Аппеллесом, Верроккио с Фидием, Дешидеро да Сеттиньяно с Проклитом и Скопасом, Леонардо да Винчи с Зевкисом¹⁹.

Обратимся теперь к другой стороне вопроса о восприятии художника раннего Возрождения как личности и посмотрим, кого именно из мастеров выделяют современники. Одним из первых, в 1436 году, высказался Альберти. Вспомним его похвалу в адрес Брунеллески, Донателло, Гиберти, Луки делла Роббиа и Мазаччо, которые «не уступают кому бы то ни было из древних»²⁰. Предложенный Альберти список из пяти имен (к которым можно добавить его собственное) не станет строго каноническим, но к нему будут обращаться авторы второй половины XV века, особенно флорентийцы.

Интересно отметить, что Альберти, сам признававший необходимость для художника быть сведущим в словесности и гуманитарных науках (*docto in buone lettere*), включил в свой список нескольких людей, этим условиям полностью или во многом не соответствующих. Да, Брунеллески был человеком образованным, мог на равных беседовать о математике с самим Тосканелли и изобрел законы линейной перспективы с единой точкой схода. Гиберти написал «Комментарии», хотя Вазари

характеризует его как человека, «умеющего рисовать, работать резцом и лить из бронзы лучше, чем плести историю»²¹. Причем нужно учесть, что Гиберти сочинил их в конце жизни, а не в те годы, когда был отмечен Альберти. Аналогично и с Лукой делла Роббиа, который уже в несколько более позднее время сподобился составить на досуге биографию Бартоломео Валори, государственно-го деятеля Флоренции²². Мазаччо и Донателло в литературных или научных занятиях вообще не были замечены.

Вопрос об оценке гуманистами мастеров XV века не столь прост, как кажется на первый взгляд. Логически рассуждая, мы вправе ожидать, что гуманистически образованные люди безошибочно выберут из числа художников наиболее ренессансных, близких по духу. Несомненно, Альберти оправдывает наши ожидания, но многие другие авторы первой половины XV столетия не отличаются такой чистотой и точностью выбора. Это не упрек, а констатация факта.

В целом ряде стихотворных сочинений — Гварино да Верона, Тито Веспасиано Строцци, Базино да Парма, Порчеллино, Леонардо Датти — создается настоящий панегирик живописцу Пизанелло, причем не только за портреты, но и за другие работы, находящиеся, по сегодняшним оценкам историков искусства, на рубеже интернациональной готики и Ренессанса. Пизанелло хвалят за «полноту жизни» в его живописных произведениях, иллюзию реальности, реалистические детали изображения.

Возникает впечатление, что авторы еще «путают», если исходить из наших сегодняшних представлений, позднесредневековый натурализм с ренессансным реализмом либо намеренно не разделяют их. Это подтверждает и пietet перед Джентиле да Фабриано, несомненным представителем интернациональной готики. Его хвалит Бартоломео Фацио и другие, ему заказывает «Поклонение волхвов» для своей фамильной капеллы Палла Строцци — гуманист, коллекционер и меценат. Одно это не позволяет определить вкус гуманистов пер-

вой половины XV века как ориентированный исключительно на произведения в стиле «аль антика».

Глядя на век XV из отдаленного будущего, мы видим больше различий, оттенков и нюансов, чем люди того столетия. Оценивать художественные явления в исторической ретроспективе удобнее и проще. Анализируя и систематизируя, проводя необходимые для исторического исследования границы между старым и новым, мы невольно режем по живому, во многом утрачивая цельность и органичность восприятия, свойственные современникам раннеренессансных мастеров. В переходное время, а именно таким было для европейского искусства XV столетие, старое и новое причудливо переплетаются, сразу и жестко не разделяются, многое заимствуется «в снятом виде», как сказали бы философы-гегельянцы, а в старых мехах обнаруживается новое вино. Вероятно, авторы XV века ближе к исторической истине, и противопоставление позднеготического натурализма ренессансному подражанию природе должно быть смягчено и проведено более деликатно.

Такой же деликатности требуют и справедливые рассуждения о двух путях развития нового искусства в XV столетии: в Италии и странах к северу от Альп. В современной науке, после долгих споров, различия определены, разные художественные установки и истоки нового европейского искусства обозначены²³. Но в этом понятном стремлении к максимально точной дефиниции явлений порой будто распадается нечто целое, уходит из поля зрения определенное сходство конечных художественных результатов. Итальянские гуманисты первой половины XV века, как и в случае с живописцами интернациональной готики, не склонны здесь к противопоставлению. Анджело Дечембрио, Кириако д'Анкаона, Бартоломео Фацио в едином ряду располагают итальянских и северных мастеров, не разделяя на своих и чужих, одинаково восторженно отзываясь об их достижениях. Но примечательно, что Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден

в сочинении Фацио «О знаменитых людях» соседствуют именно с Джентиле да Фабриано и Пизанелло.

Как бы то ни было, восприятие людьми первой половины XV столетия готического натурализма, ренессансного «реализма» и нидерландского «скрытого символизма» было не столь дифференцировано, как в наше время. К их мнению стоит прислушаться хотя бы потому, что оно отражает реалии той конкретно-исторической ситуации, когда некоторые совпадения результатов художественных поисков казались более важными, чем различия исходных установок.

После этого небольшого отступления вновь обратимся к отзывам гуманистов о художниках. Вплоть до середины века преобладали краткие упоминания об отдельных «превосходных талантах» и их произведениях, например, в сочинениях Филиппо Виллани, Джанотто Манетти, Гварино да Верона, Джованни Понтано, Леонардо Бруни. Потом появляются на свет целые списки мастеров, своеобразные рейтинги популярности в гуманистической среде тех или иных художников.

Флавио Биондо в 1450 году отдает предпочтение Джентиле да Фабриано, Пизанелло, Донателло, Гиберти. В главе о живописцах из уже упоминавшегося труда Бартоломео Фацио, написанного в 1456 году при дворе Альфонса Арагонского в Неаполе, названы Джентиле да Фабриано, Ян ван Эйк, Пизанелло и Рогир ван дер Вейден. В главе о скульпторах Фацио отмечает Лоренцо Гиберти, его сына Витторио, а также Донателло²⁴.

В 1472 году Аламанно Ринуччини в посвящении урбинскому герцогу своего перевода Филострата с гордостью отмечает, что рожден в том веке, который произвел на свет множество людей, столь выдающихся в различных искусствах и, по его мнению, не уступающих древним. Он особо выделяет живопись и скульптуру, а также называет наиболее выдающихся мастеров: Мазаччо, Доменико Венециано, Филиппо Липпи, Фра Анджелико, Донателло, Луку деля Роббиа, Гиберти²⁵.

Кристофоро Ландино, во введении к изданию в 1481 году «Божественной комедии» Данте пишущий о замечательных людях Флоренции, включает в их число и художников — от Джотто до мастеров середины XV века. Им упомянуты: Мазаччо, Филиппо Липпи, Кастаньо, Уччелло, Фра Анджелико, Пезелло, Пезеллино, Брунеллески (не только как архитектор, но и скульптор), Донателло, Дезидерио да Сеттиньяно, Гиберти, братья Антонио и Бернардо Росселлино²⁶.

В 1488 году в одном из своих поэтических сочинений Уголино Верино уделяет внимание художникам, причем исключительно флорентийским, как это сделал чуть раньше и Кристофоро Ландино. Оба сознательно ограничиваются мастерами из Флоренции, так как ставят перед собой задачу прославить родной город восхвалением его знаменитых жителей. Потому отсутствие других итальянских художников и, так сказать, «избирательно-патриотический» вкус авторов вполне объяснимы.

Ландино прекращает свой перечень на художниках середины XV века, Уголино Верино больше концентрирует внимание на современных ему мастерах и называет братьев Поллайоло, Верроккио, Донателло, Дезидерио, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Филиппо Липпи²⁷.

Чтобы уравновесить «панфлорентийские» тенденции у Кристофоро Ландино и Уголино Верино, дать общую картину предпочтений гуманистов, их выбора лучших среди художников XV столетия, можно привести стихотворный список урбинца Джованни Санти, отца Рафаэля. В нем упомянуты двадцать семь самых превосходных, на взгляд автора, живописцев. Из них тринадцать работали во Флоренции: Фра Анджелико, Уччелло, Мазаччо, Франческо Пезеллино, Филиппо Липпи, Доменико Венециано, Кастаньо, Гирландайо, братья Антонио и Пьеро Поллайоло, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Филиппино Липпи. Двенадцать же итальянских мастеров, то есть почти половина, не флорентийцы: Пьеро делла Франческа, Мелоццо да Форли, Козимо Тура, Эрколе деи Роберти, Перуджи-

но, Синьорелли, Джентиле да Фабриано, Пизанелло, Мантеня, Антонелло да Мессина, братья Джентиле и Джованни Беллини. Также названы два нидерландских художника — Ян ван Эйк и Рогир ван дер Вейден²⁸.

Предметом отдельного исследования могло бы стать детальное рассмотрение того, за что и какими именно словами гуманисты хвалят выбранных ими мастеров, но это уже особый разговор о вкусовых предпочтениях авторов, критериях оценки и терминах «гуманистической критики» искусства. Ко всему этому нам еще придется обратиться в четвертой главе.

Нужно отметить, что выбор художников в сочинениях гуманистов второй половины века становится все более «безупречным» с точки зрения сегодняшних представлений об искусстве того времени: Перечень имен близко совпадает с оглавлением современных обзорных трудов по истории итальянского искусства XV столетия. Другая важная примета — отсутствие ссылок на авторитет античности при упоминании художников. Во второй половине XV века это уже не нужно, художники занимают свое место в сочинениях гуманистов по праву и общему согласию. Если же появляются имена античных мастеров (например, в сочинениях Уголино Верино), то не для оправдания интереса к художникам, а для сопоставления с живописцами и скульпторами раннего Возрождения, которые ничем не уступают древним.

Антонио Манетти, вновь издавая в 1490-х годах труд Филиппо Виллани «*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*», дополнил его сведениями о четырнадцати выдающихся людях Флоренции. Семеро из них оказались художниками (Донателло, Гиберти, Мазаччо, Фра Анджелико, Филиппо Липпи, Уччелло, Лука делла Роббиа) плюс еще архитектор Брунеллески²⁹. Упоминания о них включены в текст без всяких преамбул, отсылок к античности и оговорок. Благодаря этому дополнению, в котором больше половины персонажей представляют искусство, изменились и общие пропорции. Теперь

из упоминаемых Виллани и Манетти имен около четверти принадлежат художникам.

Таким образом, Антонио Манетти, как и его близкий друг Ландино, останавливает свое внимание на работавших преимущественно в первой половине XV века художниках и, похоже, дает несколько расширенный вариант уже упоминавшегося нами списка Альберти.

Лука Паччоли в трактате «Сумма арифметики» («*Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni et Proportionalita*»), изданном в 1494 году, приводит список искусшенных в математике художников, которые, «выверяя пропорции своих работ с линейкой и циркулем, доводят оные до дивного совершенства»³⁰. Это братья Беллини, Мантенья, Мелоццо да Форли, Лука Синьорелли, Перуджино, Боттичелли, Филиппино Липпи и Доменико Гирландайо. Похоже, что Паччоли берет только мастеров конца XV века, иначе невозможно объяснить отсутствие в списке Пьеро делла Франческа, земляка и давнего наставника Луки Паччоли, автора трактата о живописной перспективе. Хотя Пьеро дожил до 1492 года, заниматься живописью он прекратил раньше из-за сильно ослабевшего зрения.

Нужно сказать, что гуманисты в целом при подборе лучших мастеров продемонстрировали хороший вкус и недюжинное художественное чутье. Их выбор был практически безошибочным и прошел проверку временем. Замечательно, что здесь отличились, если судить по так называемой купеческой литературе XV века, не только гуманисты.

Лука Ландуччи, перечисляя в своем дневнике выдающихся флорентийцев середины XV века, называет Донателло, Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Кастаньо, Доменико Венециано, братьев Поллайоло³¹. Интересно, что этот небогатый торговец и владелец аптеки на Старом рынке, человек из средних слоев флорентийского общества, в данной дневниковой записи конца 1450-х годов среди наиболее достойных «ныне здрав-

ствующих» сограждан выделяет преимущественно художников, даже в большей степени, чем сделал Антонио Манетти при дополнении текста Виллани.

Или другой пример. К «Записной книжке» Джованни Ручеллаи приложен список художников (составленный в 1470-х годах), чьи произведения имеются в его доме: Доменико Венециано, Филиппо Липпи, Джулиано да Майано, Антонио Поллайоло, Мазо Финигуерра, Верроккио, Витторио Гиберти, Кастаньо, Уччелло, Дезидерио да Сеттиньяно, Джованни Бертини³². Ручеллаи называет их «лучшими мастерами не только Флоренции, но и всей Италии». Этот предприниматель, по своим доходам и благосостоянию один из первых в городе, успешно занимавшийся торговлей, производством сукна и банковским делом, с гордостью инвентаризует свою коллекцию произведений искусства, особо выделяя ее из прочего нажитого добра. В целом нужно отдать должное вкусу Джованни Ручеллаи, поскольку подбор художников впечатляет.

И последнее, весьма существенное обстоятельство, оказавшее прямое воздействие на окончательную и кардинальную переоценку художника итальянским обществом на рубеже XV и XVI веков/ Рассмотренные нами раздельно два уровня восприятия художника кватроченто современниками — как представителя определенной профессии и как личности — на исходе XV столетия сближаются, начинают существовать синхронно, сливаясь воедино и этим дают мощный импульс для последующих качественных изменений.³

ГЛАВА 2

САМОСОЗНАНИЕ И СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ХУДОЖНИКА

Художники в поисках индивидуальности

В предыдущей главе шла речь о восприятии художника и его профессии современниками, то есть о том, как он оценивался «со стороны», каким представлялся людям из разных социальных слоев итальянского общества XV века. Интересно было бы дополнить эти суждения анализом самосознания художников, их собственным представлением о себе и своем месте в социальной иерархии.¹

Согласно энциклопедическим словарям, самосознание — это осознание и оценка человеком собственных целей, интересов, достоинств, знаний и возможностей, а также своего места в обществе. То есть речь не идет о мировоззрении художника, его религиозных, философских и жизненных убеждениях, хотя они и оказывают прямое воздействие на самосознание.

Самосознание возможно при наличии присущих не каждой эпохе условий: рефлексии и способности человека выделить себя из окружающего мира, не столько природного, сколько социального и духовного. Этим условиям полностью соответствует эпоха Возрождения с ее индивидуализмом и рефлексирующим (в буквальном переводе — обращенным назад) способом мышления, с ее стремлением к кардинальной переоценке бытия, человеческого опыта и предшествующей культуры.

Если сопоставить самосознание художника XV века с мнением о нем современников, можно обнаружить немало совпадений. Во-первых, художники тоже не едины в

оценке самих себя. Существует определенная дистанция между ренессансной «элитой», не желающей мириться с полуремесленным положением цеховых мастеров, и значительной массой художников, которых это положение еще вполне устраивает, — именно такими цеховыми мастерами они осознают себя. Во-вторых, если брать только «элиту», то ее представители практически во всем солидарны с гуманистами. Эти художники считают свое занятие искусствами делом благородным и интеллектуальным, всячески отстаивают особый социальный статус и право на индивидуальность в жизни и творчестве.

Возвращаясь к начатому в предыдущей главе разговору о неординарном поведении художников, попробуем рассмотреть это явление применительно к самосознанию итальянского художника XV столетия.

Вазари рассказывает о работе братьев Гирландайо в аббатстве Пассиньяно, где с ними обращались как с чернорабочими. Давид Гирландайо попросил улучшить условия, даже «не из-за себя, а из-за заслуг и доблести» своего брата Доменико, тогда уже известного живописца. Настоятель монастыря ничего не предпринял, продолжая кормить художников, как нищих. Тогда Давид учинил настоящий скандал — вылил суп на подававшего еду монаха и швырнул в него буханку хлеба, причинив серьезную травму. Прибежавшему на шум аббату разъяренный Давид заявил, «чтобы он убирался вон и что талант Доменико стоит больше, чем все аббаты, какие только когда-либо были в этом монастыре, такие же свиньи, как и он»¹.

Несомненно, своеволие мастеров кватроценти и стремление выйти за границы социально обусловленного образа жизни свидетельствуют об изменениях в их самосознании. Но в этом плане для нас более примечательны не экстравагантность бытового поведения и стремление добиться уважительного отношения к себе, а независимая и личностная позиция в сфере собственно профессиональных занятий.

Вспомним, что вытворяли художники со своими клиентами в новеллах треченто, отчасти из-за склонности к розыгрышам и нестандартной «поведенческой реакции», отчасти в знак протеста против вмешательства в их творческие дела. В XV столетии будет меньше того, что может быть квалифицировано как мелкое хулиганство, но усилится стремление по возможности оградить творческий процесс создания произведений искусства и их оценку от непрофессионального или просто невежественного вторжения заказчиков, «знатоков» и советчиков.

Вазари приводит историю о Донателло и генуэзском купце, заказавшем у скульптора бронзовую голову. Когда вещь уже была выполнена, купец посчитал, что мастер запрашивает за нее лишнее, так как «Дonato работал немногим более месяца и ему причитается не более полфлорина в день». Посредничество Козимо Медичи, устроившего этот заказ, было безуспешным. Генуэзец, привыкший платить ремесленникам за материал и затраченное время, упорно настаивал на своем. Тогда Донателло выбросил голову на улицу, где она разбилась на куски (очевидно, скульптура была полой внутри), уничтоживительно добавив, что «купец, по всему видно, привык торговать бобами, а не покупать статуи»².

Поняв, что он излишне переиграл при торге, купец предложил двойную цену за повторение произведения, его просьбу поддержал Козимо, но Донателло категорически отказался.

Эта история весьма примечательна, поскольку только на первый взгляд в ней идет речь о скаредном купце и капризном художнике. В сущности, здесь столкновение двух разных менталитетов. Купец не был бы купцом, если бы не попытался торговаться о цене, художнику эта обыденная ситуация кажется оскорбительной. При покупке другого товара, тех же бобов, торг естественен, в случае с произведением искусства — неуместен. Донателло это понимает и на этом настаивает, а генуэзский купец, похоже, не осознает специфики. Привычная для него связ-

ка «затраченное время — деньги», доходчивый аргумент для любого ремесленника того времени, не производит впечатления на Донателло.

Кстати, тот же Вазари неоднократно приводит примеры нерационального (с точки зрения ремесленников) расходования времени художниками, когда те подолгу тянут с исполнением заказа, обдумывая замысел или ожидая вдохновения. Для ремесленника такой подход к делу неприемлем, ибо он ведет к потере заработка. Для художника неритмичность работы допустима — тщательная продуманность замысла нередко компенсирует временные затраты на заключительном этапе создания произведения. Например, если верить новелле Банделло, Леонардо да Винчи при создании знаменитой фрески «Тайная вечеря» в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане порой подолгу не притрагивался к кисти, обдумывая работу. Затем наступало время, когда мастер непрерывно трудился с утра до вечера и почти через весь город прибегал в трапезную, чтобы добавить несколько мазков.

Эту тему продолжает Вазари в жизнеописании Леонардо, где рассказывает о недовольстве настоятеля монастыря, видевшего, как мастер «иной раз полдня проводил в размышлениях, отвлекаясь от работы». Настоятелю хотелось, чтобы художник «никогда не выпускал кисти из рук, как он это требовал от тех, кто колот у него в саду». Когда настоятель пожаловался миланскому герцогу, Леонардо удалось убедить обоих, что «возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражаются руками, воспроизводящими то, что однажды уже было рождено в уме».

Поступок Донателло, уничтожившего готовую работу, для ремесленника вовсе должен казаться нонсенсом, полным противоречием здравому смыслу. Купец, привыкший иметь дело с ремесленниками и соответствующим образом строить с ними отношения, при общении с Донател-

ло оказывается в непривычной для него ситуации и не совсем понимает, чего от него хочет скульптор.

О высокой самооценке Донателло свидетельствуют и другие авторы. Например, Анджело Полициано приводит услышанный им рассказ о том, как мастер ответил отказом на неоднократные предложения патриарха явиться к нему, заявив при этом: «Передайте патриарху, что я не хочу к нему идти и что я в моем деле даже больший патриарх, чем он в своем»³. Если Донателло действительно произнес эти слова, то их можно считать одним из самых ярких примеров нового, ренессансного самосознания художника.

Среди художников XV века Донателло не одинок в такой оценке своего мастерства и желании получить достойную плату за созданные им произведения. Так, живописец Франческо Косса в письме к герцогу феррарскому Борсо д'Эсте, датированном 25 марта 1470 года, довольно настойчиво просит увеличить плату за росписи в палатце Скифаноя. Он аргументирует это тем, что не только выполнил самую значительную часть фресок, но также имеет имя и прочную репутацию, в отличие от других задействованных в работе мастеров. Герцог же изначально ввел единую для всех таксу оплаты за каждый квадратный фут росписи и, кстати, не пожелал удовлетворить просьбу Коссы. Его резолюция на письме художника — пусть довольствуется назначенным гонораром, который был установлен именно для мастеров, делавших наиболее важные части росписи⁴. Как тут не вспомнить фразу, якобы адресованную художником Граффионе властителю Флоренции и покровителю искусств Лоренцо Медичи: «Эх, Лоренцо, не деньги делают мастеров, а мастера — деньги»⁵.

Гаурико в сочинении «О скульптуре» рассказывает анекдотическую историю об «абаке Донателло». К скульптору настойчиво приставал один любопытный падуанец, желавший узнать о некоем тайном орудии, с помощью которого мастер создает свои произведения. Донателло

привел его в мастерскую, показал все инструменты, среди которых не обнаружилось ничего необычного, и под конец заявил, что главное орудие — его голова⁶. То есть не руки и инструменты, а разум и художественная интуиция, создающие замысел произведения искусства и подсказывающие наилучший путь его воплощения.

С этой историей перекликаются пассажи из жизнеописания художника Пьеро ди Козимо. Вазари пишет: «Он порой так погружался в работу, что если при этом, как это бывает, с кем-либо беседовал, то в конце беседы приходилось рассказывать ему обо всем сначала, так как мысли его были уже увлечены какой-нибудь новой его фантазией... Иногда он долго рассматривал стенку, в течение продолжительного времени заплывающую больными, и извлекал оттуда конные сражения и невиданные фантастические города и обширные пейзажи; подобным же образом разглядывал он и облака на небесах»⁷.

Для самосознания художника XV века характерны не только стремление к независимости по отношению к заказчикам и подчеркивание специфики творческого труда, но также поиск индивидуальной манеры исполнения произведений, собственных средств художественного выражения, своего «почерка» в искусстве живописи или скульптуры.

Косвенно об этом говорил Ченнино Ченнини в трактате о живописи. Он советовал продуманно выбирать образец для подражания, так как это способствует выработке хорошей собственной манеры (*pigliare buona maniera propria per te*). Ченнини пишет: «Если природа тебя хоть немного одарила фантазией, ты разработаешь собственную манеру, и она может быть только хорошей, так как разум и рука твоя, привыкнув срывать цветы, не сорвут тернии»⁸.

У Альберти мысль о разнообразии творческих манер художников уже выражена явственно и определенно, напоминая сходные суждения Квинтилиана и Цицерона об ораторах. Ему вторят Лоренцо Гиберти и Филарете, да и подавляющее большинство гуманистов, писавших в

XV столетии об искусстве и художниках, демонстрируют чуткое восприятие индивидуального в произведениях. Шастель, размышляя о неповторимости творческой личности раннеренессансных мастеров, цитирует приписываемое Козимо Медичи и распространенное во Флоренции выражение: «Каждый живописец пишет сам себя»⁹.

Во времена кватроченто, в период сложения, становления и совершенствования ренессансного стиля, причем в разных его вариантах, понятен особый интерес к формальным особенностям произведений искусства. Основной водораздел между старым и новым проходит здесь, а не только в появлении новых тем и сюжетов, которые еще долго будут соседствовать с традиционными иконографическими образцами, по численности даже уступая им.

Иными словами, важно не только то, что изображается, но и как изображается, какими художественными средствами пользуется мастер. Новая художественная трактовка традиционной религиозной иконографии может оказаться более ренессансной по духу, нежели интерпретация античного сюжета архаизирующим живописцем, взявшимся за него по воле заказчика или в погоне за новой модой. Р. Виттковер справедливо отметил, что эпоха Возрождения осознает индивидуальный стиль как важную проблему, со свободой выбора, сопровождающегося свободой изменения сложившихся канонов¹⁰.

Формально-художественные качества произведений искусства выходят на первый план. Вазари рассказывает курьезную историю о Нанни Гроссо, ученике Верроккио: «Когда он умирал, опять-таки в больнице, ему дали прилечь к деревянному распятию, сделанному очень плохо и грубо; тогда он попросил, чтобы его от него убрали и поднесли ему одно из распятий Донато, заявив, что, если его не уберут, он умрет в отчаянии — настолько не выносил он плохо сделанных произведений своего искусства»¹¹. Для таинства последнего причастия художественные достоинства распятия абсолютно несущественны, это всего лишь предмет религиозного культа, но Гроссо и на смертном одре остается художником.

О возрастании самосознания итальянских мастеров также свидетельствуют авторские надписи на произведениях. Во времена раннего Возрождения их появляется заметно больше, чем в средневековую эпоху. Да и характер их меняется, преобладают не донаторские, посвятельные надписи и не торговые фирменные знаки, а подписи-сигнатуры. Их главное предназначение заключается в том, чтобы сохранить имя автора в памяти потомков и прославить художника.

Жажда славы у художников XV столетия не столь ярко выражена, как у гуманистов, но она тоже присутствует и является немаловажной приметой нового времени, неотъемлемой частью их самосознания. Уже Филиппо Виллани писал о Джотто как о человеке, больше заинтересованном в славе, чем богатстве. Здесь просматривается идущая от Петрарки гуманистическая традиция. Кстати, сам Петрарка в сонетах восхваляет живописца Симоне Мартини и сравнивает его с античными мастерами, «которые прославились в этом искусстве». Конечно, далеко не всякий итальянский художник XV столетия был полностью согласен разделить позицию Петрарки, но похожие мысли занимали многих мастеров. Как афористично заметил Э. Гомбрих, ренессансный художник должен был думать не только о комиссии (то есть заказах, доходах), но и о своей миссии¹².

Заинтересованность художников в общественном внимании к ним, похвале современников, известности начинается сказываться в XV столетии. Все это поднимает престиж раннеренессансных мастеров, соответствует их новому самосознанию и, что тоже немаловажно, постепенно влияет на размер гонораров.

Обычно историки искусства, чтобы продемонстрировать высокий уровень самосознания художника XV века, цитируют слова Альберти из его трактата о живописи: «В нашей власти достигнуть всяческой похвалы в какой бы то ни было доблести при помощи собственного нашего рвения и умения, а не только по милости природы и времен... Имена наши заслуживают тем большего признания,

что мы без всяких наставников и всяких образцов создаем искусство и науки неслыханные и невиданные»¹³. Действительно, слова Альберти — подлинный манифест нового искусства, но возникает вопрос, был ли готов каждый художник кватроченто подписаться под этим манифестом?

Историческая реконструкция самосознания художника, если она действительно претендует на строгую историчность, должна учитывать не только мнение представителей ренессансной «элиты», опережающие реальность теоретические пассажи из художественных трактатов, но и самосознание рядовых мастеров. И хотя деклараций и прямых высказываний на этот счет у них практически нет, все-таки существует возможность создать представление об их позиции по запискам и деловым дневникам художников, которые образуют целый корпус достоверных источников.

Деловые записки — не редкость для художников в Италии XV столетия. Сохранились записки ювелиров Одериги ди Андреа ди Креди (1405—1425) и Бернардо Ченнини (ок. 1450), живописцев Нери ди Биччи (1452—1475), Марко дель Буоно и Алессиньо Бальдовинетти (вторая половина XV века), скульпторов Лоренцо, Витторнио и Буонаккорсо Гиберти (1441—1492), Мазо ди Бартоломео (1447—1453). Фрагментарно, в цитатах и ссылках, дошли до нас записки живописцев Скварчоне и Доменико Гирландайо¹⁴.

Обычно они именуются *ricordi* (то есть заметки для памяти), реже — *memorie* (памятки), *zibaldone* (тетрадь записей). У отца и сына Гиберти записки названы «Un libro di ricordi e di spese» («Книга заметок для памяти и записей расходов»), у Нери ди Биччи — «Ricordanze» (в буквальном переводе — воспоминания, но это скорее — для воспоминания, для памяти).

Как литературный жанр записки художников жестко не структурированы, они часто совмещают разнохарактерные фрагменты, допускают перемещение акцентов от финансовых и деловых заметок до автобиографических

фактов и фрагментов семейной хроники. Но именно эта жанровая неопределенность позволяет найти ближайшую, родственную аналогию в так называемой купеческой литературе XIV—XV веков.

Купеческая литература Италии всесторонне и довольно скрупулезно изучена¹⁵. Помимо комментированных публикаций памятников есть более десятка обобщающих трудов, тогда как о записках художников раннего Возрождения не написано ни одной сводной работы — по непонятной традиции каждый из авторов имеет свою собственную историографию. Более того, исследование купеческой литературы уже прошло суммирующий, типологический этап и сейчас сосредоточено на дифференциации, на выявлении различий и оттенков в социальном статусе, менталитете, политической ориентации, самооценке и интеллектуальном уровне пишущего купечества. Богатый опыт исследователей-историков культуры для историков искусства может быть чрезвычайно важен и полезен при исследовании записок художников.

Систематизируя источники в купеческой литературе, И.А. Краснова распределяет их по группам¹⁶. В первую попадают хозяйственные записи в счетных книгах и тетрадях, куда включены также сведения домашней хроники и упоминания о событиях, чем-то особо памятных авторам. В качестве примеров приводятся «Книга» торговца зерном Доменико Ленци, записки ювелира Одериги ди Креди, «Книга памятных заметок» нотариуса Бернардо Макьявелли (отца знаменитого Никколо), «Книга о делах собственных» предпринимателя Лапо де Никколини ди Сиригатти и «Секретная книга» купца и изготовителя шелковых тканей Грегорио Дати.

Ко второй группе источников относятся сочинения морально-назидательного характера, нередко адресованные наследникам с педагогической целью научить их управлять делами и семьей. Это «Книга о добрых нравах» торговца зерном Паоло да Чертальядо, «Воспоминания» известного политического деятеля Джино ди Нери Каппони

и «Записная книжка» Джованни Ручеллаи — купца, банкира, производителя сукна.

В третью группу входят сочинения, которые прежде всего можно определить как дневники и домашние хроники, хотя они часто включают в себя также хозяйственные заметки, описания политических событий, автобиографические фрагменты, назидательные вставки и другие записи. Как пример можно привести «Домашнюю хронику» купца Донато Веллутти, «Воспоминания» купца и банкира Джованни Морелли, «Хронику» купца Бонаккорсо Питти, мемуарные заметки Луки да Панцано, «Дневник» торговца Луки Ландуччи.

Записки художников могут быть органично включены в первую из названных групп источников, которая считается наиболее характерным образцом купеческой литературы. Действительно, эти записки прежде всего имеют отношение к практической стороне деятельности художественных мастерских и финансовым вопросам, не содержат того богатства суждений, автобиографических сведений и описаний событий текущей жизни, которым отличается купеческая литература в целом.

По сравнению со второй и третьей группами памятников купеческой литературы записки художников более «приземленные», они гораздо более ограничены в тематике и круге интересов авторов. Тем не менее сравнение записок купцов и художников явственно осознается и кажется вполне правомерным. Последние явно обнаруживают параллели и точки пересечения с тем, что писали авторы, принадлежавшие к средней, пополанской, торгово-ремесленной прослойке итальянского общества.

Основное, что объединяет художников и купцов, — корпоративность мышления, кажущаяся архаической черта, являющаяся при этом исторической реальностью для средних и, следовательно, наиболее массовых слоев общества. Еще в сочинении «О достоинстве» Дино Компаньи, современника Данте, были изложены идеальные нормы поведения, суть которых сводится к служению

профессиональному, то есть сословно-корпоративному, долгу. Предпочтительным было не перемещение вверх по ступеням социальной иерархии, а завоевание прочного места в своей среде, приложение максимума усилий в своем деле.

Из этой среды уходят и возвышаются над повседневным одиночки, люди риска и удачи, флибустьеры рынка и банковских операций. Либо, наоборот, избравшие себе иное поприще и пристрастившиеся к интеллектуальным занятиям гуманисты или окончательно оставшие на путь поиска и эксперимента некоторые раннеренессансные художники. Остальные дорожат корпоративными традициями, семейными и клановыми связями.

Человек этого круга осознает и оценивает себя не только как личность, но и как представителя вполне почетного сословия. В жизни он руководствуется принципом, выраженным итальянским словом *gagione*, — то есть благоразумием, с неизбежными для него предусмотрительностью, бережливостью, основательностью и добросовестностью в делах. Именно такими людьми выглядят многие художники XV века, если судить по их деловым запискам.

Записки художников XV столетия позволяют усомниться в том, что ученый-гуманист Альберти может представлять за всех мастеров кватроченто — именно в силу своей принадлежности к интеллектуальной элите. Гордая декларация Альберти опережает свое время. Его точка зрения верна и несомненна для эпохи Возрождения в целом, но не для XV века в отдельности. Здесь все зависит от масштаба обобщений и приближенности к культурно-исторической ситуации на разных этапах развития ренессансного искусства.

Альберти, способный зарабатывать на жизнь не руками, а своим умом и немалыми знаниями, обладал совсем иными социальным статусом, менталитетом и самосознанием, чем полуремесленный художник-практик уровня Нери ди Биччи. Последнему явно было не до упомяну-

тых Альберти «наук несслыханных и невиданных». Нужно было выживать, трудиться и зарабатывать деньги, как это делали представители других профессий из средних слоев итальянского общества того времени. Ему понятней и ближе не призыв Альберти поднять искусство живописи на небывалую высоту, а слова Ченнино Ченнини, который сочинил свой трактат «на пользу, на благо и для заработка всех тех, кто захочет преуспеть в этом искусстве»¹⁷.

Тем не менее, не стоит излишне преувеличивать силу корпоративного мышления в самосознании художников XV века. В их записках, как и в деловых «книгах» флорентийских купцов, явственно ощутимо чувство уважения к самим себе, некое индивидуальное начало.

Еще один существенный момент, общий для записок художников и представителей купеческого сословия, — широкий круг делового общения. Одно из самых ярких впечатлений от «Хроники» Бонаккорсо Питти заключается именно в перечислении разных людей, с которыми автора сталкивала судьба, и в том внутреннем достоинстве, с которым Питти общается с ними, невзирая на их родовитость, богатство или высокое общественное положение.

В начале XV столетия купец Джованни Морелли советовал: «Делай благо для людей всех сортов, не оскорбляя никого ни словами, ни делами. Будь хорош со всеми... Стой в середине и води дружбу со всеми»¹⁸. Когда читаешь, например, в записках Нери ди Биччи имена его многочисленных заказчиков, то создается впечатление, что художник внял этому совету. С одной стороны, здесь представители патрицианских семейств Даванцати, Ридольфи, Ручеллаи, Сальвиати, Содерини, Джинори, Спини, а также епископ Кортонь и настоятели известных монастырей. С другой стороны — ремесленники, перечень чьих профессий составляет почти полный набор цеховых специальностей того времени, священники из небогатых приходов и так далее.

Другой совпадающий момент в записках художников и купцов, а точнее и правильное — «деловых людей» XV столетия, заключается в стремлении авторов заработать деньги вне своей основной профессии. Ювелир Одериго ди Креди о профессиональных делах пишет меньше, чем о доходах и расходах по управлению принадлежащей ему и сданной в аренду земельной собственностью. Записки живописца Нери ди Биччи тоже содержат немало пассажей о расчетах с арендатором и полученных от него продуктах, покупке и продаже домов.

И все-таки возникает вопрос, на что нам следует ориентироваться при реконструкции самосознания итальянского художника XV века — на декларацию из трактата Альберти и адресованные патриарху слова Донателло или на записки Нери ди Биччи и подобных ему авторов? Кто из них более точно отражает реалии эпохи и возможно ли вообще отдать предпочтение кому-либо из них? Очевидно, что нужно принять во внимание, как достоверные, мнения всех. Но дальше есть два пути. Либо констатировать наличие достаточно широкого спектра самосознания художников XV века, характеризовать его по принципу приведения мнений всех сторон и не проводить обобщений, что и было нами сделано. Либо поставить более отвлеченную от конкретно-исторического контекста задачу условной реконструкции самосознания «среднестатистического» художника раннего Возрождения. Тогда придется скорректировать и уравновесить точку зрения устремленного в будущее теоретика Альберти мнением приверженца традиций и практика Нери ди Биччи. При чем нужно понимать, что в действительности такого «среднестатистического» художника не существовало, это фигура нереальная.

Если воспользоваться опытом современных исследователей купеческой литературы, то следует разделить самосознание приобщенных к гуманизму художников-интеллектуалов и мастеров, сохранявших прочные связи с ремесленно-цеховой средой. Расхождение их позиций объясняется самым переходным характером культуры

XV столетия, наличием в ней нескольких пластов, исторической ситуацией становления ренессансного искусства и вполне понятным сосуществованием черт старого и нового.

От мастеров XV столетия до нас дошли не только их деловые записки, но и художественные трактаты, письма, другие сочинения. Например, «Комментарии» Лоренцо Гиберти содержат краткую историю искусства, автобиографию самого скульптора и материалы к трактату по оптике и перспективе. Если присовокупить эти источники к запискам художников, кажушиеся труднопреодолимыми различия в самосознании художников кватроченто могут быть смягчены. Когда Гиберти выступает одновременно как автор «Комментариев» и записок о чисто деловой и финансовой стороне деятельности руководимой им мастерской, контраст снижается с учетом разных побудительных мотивов сочинения этих текстов.

Эти побудительные мотивы нужно учитывать, но тем не менее записки художников XV века дают право, хотя бы исходя из их количества в общем объеме всего написанного самими мастерами живописи и скульптуры, сделать вывод об их самосознании как о раннеренессансном, но отнюдь не столь последовательно новаторском, как демонстрируют упомянутые примеры с высказываниями Альберти и Донателло.

Как уже отмечалось, деловые записки художников кватроченто, в силу специфики жанра, не содержат четко сформулированных самооценок и прямых высказываний, относящихся к самосознанию авторов. Но его можно реконструировать в общих чертах, исходя из особенностей текста, отдельных деталей, единого перечня больших и малых дел, занимавших художников, их круга общения.

С другой стороны, записки мастеров кватроченто дают богатый материал для суждений о социальной психологии авторов, то есть о закономерностях их поведения и деятельности, обусловленных принадлежностью к определенному социальному слою итальянского общества XV столетия. В отличие от самосознания, это область

неосознанной реакции художников на действительность, а также того, что психологи именуют подсознанием. Самосознание формируется самим художником — в рамках заданного социумом, но иногда и вопреки ему. Социальная же психология зависит в основном не от индивида, но от окружающей его реальности, установившихся общественных связей и норм. Потому анализировать ее лучше не на примере представителей ренессансной художественной элиты, которые эти связи и нормы постоянно нарушают, а на примере мастеров уровня Нери ди Биччи, запискам которого и будет посвящен следующий раздел этой главы.

Записки Нери ди Биччи

«Ricordanze» Нери ди Биччи, начатые 10 марта 1453 года и законченные 24 апреля 1475-го, едва ли не самые обширные, подробные и типичные среди раннеренессансных сочинений такого рода¹. Название рукописи можно считать авторским, так как в самом тексте встречаются слова «quale libro si chiamo ricordanze». Записки долгое время хранились в архиве семейства Строцци под другим, приписанным рукой Карло Строцци названием — «Книга заметок для памяти, должников и кредиторов Нери ди Биччи» («Libro di ricordi e debitori e creditori di Neri di Bicci»).

189 листов заполнены с обеих сторон разнообразными пометками — здесь сведения о выполненных произведениях и условия заказов на новые, записи денежных поступлений и затрат, перечни продуктов, доставленных от арендатора земельного имения Нери, упоминания о тех, кому должен живописец, и о тех, кто должен ему. Записи о рождении детей соседствуют с подсчетами цен на краски, рамы и доски для картин. В записках есть вкрапления домашней хроники, что часто встречается и в купеческой литературе. Автор отмечает дни рождения

детей и дату свадьбы дочери, фиксирует существенные, а порой и мелкие траты на жизнь, на плату служанкам, покупку одежды и т.п. Финансовый акцент в этих «семейных» фрагментах несомненен — нет никаких сантиментов, а потому даже мелкий должок шурина должен быть отмечен на соответствующей странице.

«Ricordanze» Нери ди Биччи — это и кассовая книга мастерской, и сборник контрактов, и, отчасти, домашняя хроника. Последняя запись в рукописи — о приобретении за 4 флорина шести локтей темно-красной материи, чтобы сшить кафтан сыну по имени Биччи. Тон записок не меняется от того, идет ли речь о покупке земли и дома, золочении канделябра или создании картин и фресок. Автор всегда по-бухгалтерски точен в денежных суммах и деталях.

Записки Нери дают представление о повседневной жизни раннеренессансной мастерской — боттеги, ее структуре, сменяемости учеников и ассистентов, изготавливаемой в ней продукции. Они также позволяют судить о ценах на произведения искусства, круге заказчиков и предъявляемых в контрактах требованиях к художнику.

Большая часть записок Нери представляет собой деловую хронику работы мастерской живописца: тексты контрактов, расчеты с субподрядчиками, изготавливавшими рамы и деревянные части алтарей, с поставщиками красок и досок, условия приема в боттегу учеников и помощников. Деятельность мастерской прослеживается на протяжении более чем двадцати лет, причем нет особых спадов и подъёмов — отражена постоянная и напряженная работа. Жизнь Нери ди Биччи типична для квалифицированного ремесленника средней руки, с ее повседневной рутинной и массой мелких дел и забот.

С ремесленниками Нери ди Биччи сближает не только стиль жизни, но и характер продукции, выходящей из его мастерской. В технике фрески он работал мало, за большие циклы росписей не брался, специализируясь в основном на алтарных образах, но не только на них. Если

пролистать записки художника, то мы обнаружим великое множество разнообразных мелких и почти ремесленных по характеру работ.

Нери раскрывал под камень карнизы и архитектурные детали интерьеров, расписывал статуи и рельефы. Для живописцев позднего Средневековья это было привычным занятием, так как полихромная скульптура готики требовала их участия, более того, именно живописцы нередко делали подготовительные рисунки для будущих скульптур. В доме уже знакомого нам Джованни Ручеллаи мастер расписал под мрамор пять арок и раскрасил три фамильных герба — всего на сумму 20 лир (то есть около 5 флоринов). Для Содерини он выполнил шесть гербов. Через мастерскую Нери ди Биччи прошли десятки недорогих гипсовых и стукowych рельефов, которые он вставлял в рамы и покрывал живописью.

Много и охотно Нери ди Биччи занимался позолотой рам, гирлянд, реликвариев, канделябров, архитектурных и орнаментальных деталей. К нему часто обращались с такого рода заказами, причем даже коллеги-художники. Так, Филиппо Липпи доверил ему золочение фона и рамы своего живописного алтаря. Похоже, Нери ди Биччи был настоящим мастером этого дела, унаследовав технические секреты от отца и деда.

В середине XV века, в связи с распространением новых вкусов, появилась мода менять старые готические обрамления алтарных образов на ренессансные, выполненные в «античном» стиле. Нери ди Биччи неплохо на этом заработал, скооперировавшись с резчиками по дереву Джулиано да Майано, Дзаноби ди Доменико и Лукой ди Паоло Мануччи. При этом он не только брал на себя позолоту рам, но и порой по желанию заказчика реставрировал или дописывал старую живопись алтарей.

Нери также занимался росписью вывесок для лавок и мастерских, штандартов, тканых пологов и балдахин, шитов, прикладов арбалетов. Поступали заказы на украшение живописью круглых или овальных досок (*desco da parto*), которые принято было дарить женщинам по слу-

чаю рождения ребенка, или подарочных тарелок ко дню конфирмации (то есть обряда принятия в церковную общину подростков, достигших определенного возраста). Еще он расписывал мебель, деревянную обшивку стен и свадебные сундуки-кассони для хранения приданого.

Нери ди Биччи не отказывается от любых заказов и не испытывает неудовлетворения от чисто ремесленной работы. Он фиксирует в записках крупные и мелкие заказы с одинаковой тщательностью. В своей профессиональной деятельности он осознает себя квалифицированным ремесленником и не испытывает от этого никакого дискомфорта, что вполне естественно для XV века, когда быть профессионалом во Флоренции почетнее и выгоднее, чем нищим грандом где-нибудь на юге Италии.

Мастерская Нери ди Биччи работает как хорошо налаженный механизм, выдавая разнообразную и качественную продукцию в точно оговоренные сроки. Бок о бок с ним постоянно трудятся несколько ассистентов и учеников, процесс создания произведений организован традиционно, с ярко выраженным коллективным началом. Нери ди Биччи мало заботят творческая самореализация и поиск собственной манеры. Для него важнее точное соблюдение условий заказа и добротность его исполнения. Он заботится не о славе, а о прочной репутации исполнительного, надежного и высококвалифицированного мастера. И это сближает Нери с авторами «купеческой литературы», для которых доброе имя — тоже капитал и залог финансового успеха. Здесь можно вспомнить и слова Альберти из трактата «О семье»: «Если авансировать средства, но потерять расположение, это значит не наживаться, а разоряться, и пусть никто не выходит из вашей боттеги обманутым или разозленным»².

В течение двадцати лет в разное время в боттеге Нери ди Биччи работали 22 помощника. Одни уходили достаточно быстро, получив уроки мастерства, другие задерживались еще на пять-шесть лет уже в качестве не учеников, а ассистентов-подмастерьев. Из заметных впоследствии художников можно назвать только трех: Козимо Росселли,

Джусто д'Андреа и Франческо Боттичини, но они недолго пробыли рядом с Нери. Боттега нуждалась в квалифицированных исполнителях, а не в ренессансных художниках, желающих экспериментировать и искать новое. Нери ди Биччи практически ничего не меняет в традиционной организации своей боттеги, и это определенным образом характеризует его социальную психологию как психологично типичного цехового мастера.

При этом он не лишен чувства собственного достоинства и не заискивает перед влиятельными клиентами. Неукоснительно соблюдая условия и сроки грошового контракта с каким-нибудь сапожником или красильщиком, Нери ди Биччи позволяет себе подать в суд на влиятельного Николао Даванцати за нарушение соглашения об аренде. Выросший в республиканской Флоренции, потомственный живописец, Нери ди Биччи с должным уважением относится к себе и своей профессии. Однако не следует переоценивать демократическую ориентацию Нери в отношениях с клиентами. Ремесленники из «младших» цехов делают у него единичные и недорогие заказы. Художник не отказывается от них, но в основном работает на равных по положению и тех, кто стоит выше по богатству и социальному статусу. Подобным образом поступали квалифицированные ремесленники и среднее купечество XV столетия.

Другой общий мотив, сближающий Нери да Биччи с авторами произведений купеческой литературы, — деньги и стремление к накопительству. Примечательно, что Нери ди Биччи зарабатывает не только своим профессиональным трудом. Он приобретает земельные участки близ Флоренции, сдает их арендаторам и получает с них натурой вино, оливковое масло, зерно, фрукты и овощи, доски для картин. Излишки же продает или расплавляется ими с поставщиками красок и субподрядчиками заказов, главным образом резчиками по дереву.

Этот архаический натуральный обмен сам по себе тоже показателен. В середине XV века Нери оплачивает изготовленные Лукой Мануччи резные рамы вином с

принадлежащих ему виноградников в Гангаланди, а также сам берет с клиента плату зерном.

Заботы по управлению имением занимают немало места в записках Нери ди Биччи. Расчеты с арендатором, покупка и продажа земельных участков, доставка собранного урожая в город, реализация того, что не нужно для пропитания собственной семьи, — все это требует времени и отвлекает от профессиональных дел. Вспомним, как Донателло отказался от подаренного ему доходного земельного надела. Нери такая мысль даже в голову не могла прийти.

Немного разбогатев, к середине 1460-х годов он покупает один за другим четыре дома, правда, весьма недорогих. То есть Нери продолжает вкладывать деньги в недвижимость. Два из этих домов вскоре сдает в аренду, один продает не без выгоды для себя. Чуть позже Нери ди Биччи вкладывает деньги, причем немалые, в банковский оборот под проценты. В середине 1470-х он распродает часть принадлежавших ему земель, то ли уже не нуждаясь в них, то ли дождавшись роста цен. Проще говоря, художник активно и довольно успешно занимается спекуляцией недвижимостью. Все эти финансовые операции сближают его с «деловыми людьми» средней руки во Флоренции XV века. У них сходная социальная психология и жизненные установки.

Нери ди Биччи непосредственно о себе ничего не пишет, не рассуждает о профессии художника, да и сам жанр сугубо деловых заметок не располагает к этому. Местоимение «я», столь любимое художниками в XVI веке, используется им лишь в одном контексте: я должен, мне должны. Но записки Нери — точное и правдивое отражение реальной жизни, они органичны и естественны. Такими же представляются нам самосознание и социальная психология художника, который не стремится к самовыражению, но упорно реализует свои возможности внутри привычной социальной среды и утверждает, действуя по ее законам. Живопись для него — не занятие одним из свободных искусств, как того хотели

гуманисты, а способ существовать и зарабатывать на жизнь.

Нери ди Биччи не испытывает мук творчества, всегда трезво оценивает свои способности. Для него не существует дистанции между желаемым и действительным, так как его скромные желания реализуются, а потому в жизни художник ощущает себя уверенно. Конечно, как художник Нери ди Биччи довольно архаичен для своего времени, но сколько таких полуремесленников окружало ренессансных интеллектуалов и новаторов. Они тоже плоть от плоти раннего Возрождения: трезво и рационально мыслящие, прагматичные, пусть приземленные, но зато работающие, энергичные и мастеровитые.

В поисках заработка эти художники вынуждены жестко ориентироваться на вкусы клиентов, хотя и с некоторым запозданием, но неизбежно следовать за их изменением. Они не новаторы, однако им поневоле приходится в меру способностей адаптировать ренессансные новшества к своему творчеству. Их произведения — своеобразный барометр, точно показывающий состояние атмосферы итальянского искусства XV века, широту распространения ренессансных открытий. Когда эти открытия, новые идеи и художественные приемы становятся в той или иной форме достоянием мастеров уровня Нери ди Биччи, можно говорить об окончательном становлении ренессансного стиля, что и происходит ближе к середине XV столетия. Усилиями ренессансной художественной «элиты» этот стиль возникает и развивается, стараниями малых мастеров повсеместно утверждается и цементируется.

АВТОБИОГРАФИЯ ЛОРЕНЦО ГИБЕРТИ

Появление автобиографий итальянских художников несомненно свидетельствует о становлении их ренессансного самосознания¹. Естественно, литературными памятниками такого рода более богато XVI столетие: «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини,

флорентинца, написанная им самим во Флоренции», автобиографические записки Лоренцо Лотто и Пармиджанино, «Памятная записка» Баччо Бандинелли, «Завещание» Рафаэля да Монтелупо, автобиография Джорджо Вазари, помещенная во втором издании «Жизнеописаний».

XV век в основном представлен автобиографией Лоренцо Гиберти. Вопрос об авторстве жизнеописания Альберти, как мы уже отмечали, остается спорным, и до его окончательного решения было бы справедливым не включать данный текст в разряд автобиографий. В записках же художников этого времени автобиографические фрагменты крайне незначительны, здесь художники явно уступают не только гуманистам, но и представителям «купческой» литературы.

В памятных записках купцов и предпринимателей, на страницах имевших давнюю традицию домашних хроник рассказ о себе занимает гораздо больше места, чем в «риккорди» и «риккорданце» художников. Правда, «автобиографии» деловых людей Италии XV века жанрово не выделены — это концевые вставки или фрагментарные включения в контекст истории семьи, рода, города, нации. Авторы ощущают себя неотъемлемой частью семейного, кланового и социального целого, они часто путают местоимения «я» и «мы», неожиданно переходят от разговора о себе на повествование о предках и родственниках.

Рассказывая о событиях жизни, авторы не анализируют их и не объясняют мотивов своих действий, а в собственный внутренний мир не вникают. Они четко не прописывают индивидуальных качеств, мы осознаем и реконструируем их, исходя из описания поступков этих людей. Немаловажен и адресат таких сочинений — они предназначены для семейного пользования, для прочтения и возможного продолжения сыновьями и внуками².

Необходимо сделать несколько замечаний по поводу употребления самого термина «автобиография». Так, Ю.П. Зарецкий пишет: «В точном смысле слова автоби-

ографией принято называть те произведения, которые стали появляться гораздо позднее XIV—XV вв., начиная с “Исповеди” Ж.-Ж. Руссо, и составили самостоятельный литературный жанр. При таком подходе, однако, возникает, как кажется, неразрешимая проблема нахождения какого-то иного общего названия для довольно многочисленных сочинений, в которых их авторы рассказывают о своей жизни, время от времени появлявшихся в античной и особенно средневековой и ренессансной литературах. Как иначе обозначить тот ряд произведений, который составляют “Исповедь” св.Августина, “История моих бедствий” Абеляра, “Письмо к потомкам” Петрарки и “Жизнь” Челлини?

И дело не только в терминах, но и в разных побудительных мотивах появления произведений «исповедальной» литературы, автобиографических пассажей семейных хроник, автобиографий гуманистов, сочинения Челлини, напоминающего авантюрный роман, автобиографий последующих эпох вплоть до нашего времени. Даже если ограничить хронологические рамки собственно эпохой Возрождения, то автобиографические тексты Петрарки, Лоренцо Гиберти, Джованни Конверсини из Равенны, Энея Сильвия Пикколомини и упомянутых выше авторов XVI столетия тоже неоднородны. Их сближают стремление оставить след в памяти потомков, ренессансная жажда славы, но проявляются они с разной силой. Варьируются также жанровая принадлежность, литературная форма и структура построения этих сочинений.

Автобиография Лоренцо Гиберти не является самостоятельным литературным произведением, она «встроена» в текст более обширных «Комментариев», на которых нужно остановиться особо⁴. Рукопись самого Гиберти не сохранилась, известна лишь аккуратная и разборчивая, но содержащая немало ошибок писарская копия XV века, ныне хранящаяся в Национальной библиотеке Флоренции.

Само заглавие сочинения Гиберти заслуживает внимания. Термин «commentarii» (записки, памятки) не про-

исходит от итальянского слова «commento» (примечание, комментарий), а заимствуется из античной словесности. Гиберти намеренно выбирает латинизированную форму, отказываясь от привычного и распространенного названия «ricordi», которое в те времена закрепилось за деловыми записками художников. Такие записки, как мы знаем, вел и сам скульптор.

«Комментарии» были написаны в середине века, предположительно между 1447 и 1452 годами, скульптор тогда уже был в возрасте 69—74 лет. Они состоят из трех самостоятельных частей. Первая посвящена истории античного изобразительного искусства, и в ней автор активно использует цитатный материал или пересказывает своими словами сочинения Атеней старшего, Витрувия и Плиния.

Переводов этих текстов на итальянский тогда еще не существовало, и не обладавший гуманистической выучкой Лоренцо Гиберти, чьи познания в латинском языке вызывают большие сомнения, вероятно, воспользовался помощью кого-то из флорентийских гуманистов. Записывая со слуха или пользуясь «черновым» переводом, он в определенной мере дистанцировался от первоисточников. Пересказывая их, Гиберти нередко домысливал, дополнял и адаптировал древних авторов согласно запросам своего времени. Как отмечает А. Губер, скульптор брал из античных источников то, «что совпадало с его художественными взглядами, и не стеснялся добавлять то, чего, по его мнению, там недоставало»⁵.

Когда Лоренцо Гиберти не хватало запаса античных терминов, он использовал современный язык. Не случайно Ю. фон Шлоссер обратил на это внимание и даже составил по тексту «Комментариев» своеобразный «терминологический словарь» Гиберти. Тем не менее консультанты у него были людьми знающими — по мнению Шлоссера, перевод Плиния почти всегда соответствует латинскому оригиналу, причем нужно учесть вероятные неточности того списка, которым располагал Гиберти.

Заканчивается эта часть сочинения Гиберти забавным утверждением, что античное искусство смогло достичь совершенства во многом благодаря тому, что все находки и достижения фиксировались в «томах и комментариях, и начертаниях и правилах»⁶. Древние художники якобы «писали заметки и бесконечные тома книг, которые бросали величайший свет для тех, кто приходил позднее»⁷. Таким образом, Гиберти сооружает мостик между античностью и своим временем, когда входили в моду художественные трактаты, а также косвенно аргументирует причины собственного сочинительства, объясняет желание в письменной форме обобщить и передать другим знания. Примечательно, что Гиберти обращается не столько к искусству скульптуры, где он действительно обладал богатым опытом и обширными практическими навыками, но к истории искусства вообще.

Потом, словно соревнуясь с Альберти, он берется за художественные проблемы — третья часть «Комментариев» представляет собой подборку материалов для трактата о живописной перспективе, анатомии и пропорциях. Здесь в основном собраны цитаты из работ Витрувия, Альхазена, Авиценны, Аверроэса, Вителло, Пекгама, Бекона. Античные авторы соседствуют со средневековыми, основной интерес сконцентрирован на средневековой оптике, из которой Гиберти старается извлечь полезное для построения пространства в изобразительном искусстве. Эти выдержки из чужих сочинений не сложились в законченный трактат, да и не имеют отношения к рассматриваемой нами теме⁸.

Во второй части «Комментариев» Гиберти наиболее интересен и самостоятелен в подборе материала и суждениях. Здесь он продолжает изложение истории искусства, игнорируя при этом практически все Средневековье и весьма скептически отзываясь о «греческой манере» ориентировавшихся на Византию средневековых мастеров, а также работавших в Италии византийских художников. Гиберти начинает второй комментарий с искусст-

ва Джотто и заканчивает рассказом о своих собственных произведениях.

«Автобиография» Лоренцо Гиберти присоединена к истории итальянского искусства и органически связана с ней. Она занимает больше трети текста второго комментария, Гиберти не обделил себя вниманием, но все-таки она встроена в историю искусства. В сущности, автор четко не отделяет себя от социума, не гражданско-го или фамильно-родового, а профессионального. Конечно, скульптор не затерялся в толпе коллег и скорее выглядит как один из центральных персонажей группового портрета.

Отчасти Гиберти использует структуру построения семейных хроник (точнее, прием «концевой вставки» автобиографии в историю семьи и рода), но вместо предков у него упоминаются предшественники на ниве искусства, и это существенно меняет жанр и смысл текста. Есть и другое отличие — хроники составлялись для ограниченного круга людей, для семейного чтения. «Комментарии» Гиберти, представляющие собой историю искусства плюс художественный трактат о перспективе и пропорциях, изначально были задуманы как сочинение иного рода и предназначались для интересующейся публики.

В отличие от авторов семейных и городских хроник, Гиберти приводит мало дат, причем счет сначала ведется по олимпиадам (как было в первом комментарии), и только в автобиографической части он переходит на летоисчисление от Рождества Христа. Характерной чертой гибертиевской истории искусства во втором комментарии является внешнее отсутствие аналитического подхода, непрясненность причин и следствий художественных явлений. В хронологической последовательности, более или менее точно, автор называет имена художников и дает перечни их произведений. История итальянского искусства представляет собой набор сведений о художниках, биографий их творчества, напоминает популярные в те времена сборники жизнеописаний.

Гиберти не только повествует и перечисляет, но и оценивает художников XIII—XIV веков, их произведения. Его характеристики очень кратки и лаконичны, одни и те же эпитеты нередко повторяются по отношению к разным мастерам. Например, многие художники — «благороднейшие», «достойнейшие», «опытные в искусстве», «кученые». А их произведения исполнены «превосходно», «с величайшим искусством», «с величайшим мастерством», «с удивительным искусством», «весьма совершенно» или «с большим совершенством». Однако эти неизбежные в кратком тексте повторы с дихвой компенсируются довольно частым вкраплением оригинальных, образных и очень тонких оценок.

Джотто «принес новое искусство, отошел от грубости греков», «был изобретателем и открывателем», «принес естественное искусство», «стал велик в искусстве живописи», ему «следует воздать наивысшую хвалу». Мазо «очень сократил искусство живописи», то есть разумно упростил, обобщил композиционные решения и стиль исполнения⁹. Бонамико «очень свежо писал красками». Фигуры у Каваллини исполнены «очень рельефно», хотя он «немного придерживался старой манеры, т.е. греческой». Мраморный табernакль Орканьи «вещь превосходная и необыкновенная, сделанная с величайшим прилежанием». Амброджо Лоренцетти «благороднейший компоновщик и рисовальщик», «чрезвычайно опытен в теории»¹⁰. Произведения Симоне Мартини были «исполнены чрезвычайно тщательно, очень тонко заканчивались». Некий мастер Гусмин, немецкий скульптор из Кельна, работавший при дворе герцога Анжуйского, «был наравне с античными греческими скульпторами, удивительно хорошо делал головы и все обнаженные части», «у него не было другого недостатка, кроме того, что статуи его немного коротки».

В.Н. Лазарев пишет о втором комментарии Гиберти: «Здесь он исподражает. Его сведения точны и лаконичны, он великолепно разбирается в искусстве, дает тонкие характеристики... Гиберти прекрасно знал тречентистское

искусство Тосканы и очень его ценил. Особенно ему нравился Амброджо Лоренцетти, которого он ставил выше Симоне Мартини. Его совершенно не привлекают анекдоты, столь обильные в "Жизнеописаниях" Вазари. Некоторые его характеристики поражают, при всей их краткости, своей меткостью»¹¹.

Мы не случайно уделили столько внимания сочиненной Гиберти истории итальянского искусства треченто — его автобиография продолжает эту историю. Будет интересно сравнить похвалы Гиберти чужих работ с характеристикой его собственных. И еще один связующий момент. Говоря о предшественниках, Гиберти невольно выделяет тех, чьи достижения могли пригодиться для собственного творчества, в первую очередь для работы над вратами баптистерия.

Амброджо Лоренцетти привлекает умением составлять большие многофигурные композиции, склонностью к развернутому повествованию в трактовке сюжета, «ученностью» в пространственных построениях. Мастер Гусмини, единственный упомянутый Гиберти иностранец, интересен не только как скульптор, но также как рисовальщик и ювелир, доведивший свои произведения «до высокого совершенства со всем старанием и знанием». Все эти качества можно обнаружить в компромиссном искусстве самого Гиберти, сохранявшем немало тречентистских черт, разбавленных ренессансными новшествами.

Показательно, что Гиберти даже не упоминает имен своих современников, художников первой половины XV века: Донателло, Луки делла Роббиа, Мазаччо, Уччелло, Кастаньо, Фра Анджелико, Филиппо Липпи и других. Назван только Брунеллески в связи со строительством купола флорентийского собора. Гиберти словно объявляет себя наследником мастеров XIV века, опасается конкуренции и не желает затенять собственные заслуги упоминанием о достижениях ренессансных художников его поколения.

В автобиографии Гиберти ничего не говорит о своих предках, лишь приносит «величайшую и бесконечную

благодарность родителям за то, что, одобряя законы афинян, они озаботились научить меня науке (искусству — arte), и притом такой, которой нельзя заниматься не будучи грамотным и не преодолев все дисциплины». И далее отмечает, что он «не для того, чтобы повиноваться деньгам, отдался изучению искусства и следовал этому всегда с великим прилежанием»¹². Вполне ренессансное восприятие своей профессии, такой же была и самооценка, восприятие себя и свершенных дел.

Повествуя о победе в конкурсе 1401 года на рельефы дверей флорентийского баптистерия, Гиберти пишет: «Все без исключения воздали мне славу. Всем казалось, что я превзошел всех без исключения своих современников, в соответствии с решением совета и с заключением сведущих людей»¹³. Затем, как бы для подтверждения своих слов, Гиберти указывает, что экспертов было 34, и это «люди весьма опытные среди живописцев и скульпторов», и что с ними были солидарны попечители баптистерия, консулы финансировавшего цеха и даже участники конкурса.

Работа в Пезаро принесла ему, по собственным словам, «славу и пользу». Слава, как мы видим, стоит на первом месте. О разных своих произведениях он говорит, что они выполнены «весьма обдуманно и умело», «с великим прилежанием», «с величайшим прилежанием и величайшей любовью», «величайшей тщательностью и умением», «со всевозможным искусством и талантом». Гиберти не называет себя «благороднейшим» и «достоинейшим», но не стесняется хвалебно отзываться о своих работах, а в конце автобиографии суммирует — «лишь немного значительных вещей, сделанных на нашей земле, не были нарисованы и установлены моей рукой». Под «нашей землей» он подразумевает Флоренцию и подчиненную ей часть Тосканы, но все равно эти слова звучат исключительно уверенно и гордо, хотя и не соответствующим действительности. Впрочем, в ренессансную эпоху желаемое нередко казалось реальным, и это приносило свои плоды.

Автобиография Гиберти полностью лишена религиозно-благочестивых, исповедальных и покаянных мотивов. Он пишет только о том, что создал за долгую жизнь, присоединяя свои произведения к работам тех мастеров, которые способствовали «возвышению искусства в Этрурии» (это древнее название Тосканы). Гиберти прямо не указывает, что делал все это не только ради собственной славы и посмертной жизни в памяти потомков, но и ради славы родного города. Тем не менее, становясь в один строй с предшественниками, он создает такое впечатление у читателя.

Концентрация внимания на произведениях, а не личности создателя, кстати, присутствовавшая и в созданных в XV веке жизнеописаниях художников, вполне объяснима. По этому поводу В.Д. Дажина пишет: «Слава художника имела вполне конкретное материальное воплощение — в построенных по его проекту соборах, крепостях, палаццо, в написанных алтарных картинах, во фресках, украшавших храмы и общественные здания. Поэтому не случайно в ранних автобиографиях, как, например, у Гиберти, художник не столько рассказывает о своей частной жизни, сколько повествует о своих успехах на поприще искусства. Именно созданные им произведения, общественное внимание к ним, многотрудность их исполнения как подтверждение затраченных усилий суть воплощенная в бронзе или мраморе его земная слава, делающая его достойным бессмертия»¹⁴.

Автобиография Гиберти невольно вызывает ассоциации с автопортретами XV столетия, тоже следствием нового восприятия художником себя как личности и ярким проявлением ренессансного самосознания¹⁵. Вероятно, прямые параллели здесь не совсем уместны, но зато совпадений немало, да и основная причина появления едина. Как тут не вспомнить о «скрытых» автопортретах художников кватроченто в церковных фресках, алтарных картинах, светских композициях.

Конечно, многие из них связаны с религиозными идеями приобщения к божественному миру изображенных

рядом с художниками святых, благочестивого предстояния, заботой о спасении души. Просматривается и связь со средневековыми донаторскими изображениями, с иконографической традицией надгробий и эпитафий. Но есть в этих автопортретах и другое — ренессансное желание сохранить себя для истории, запечатлеть свой образ для потомков, продлить память о себе, свою мирскую славу.

{ В этой и предшествующей главах шла речь о том, как выглядели художники в глазах современников, какими они казались себе самим и насколько притязания соответствовали действительности. То есть мы главным образом имели дело с общественным статусом художника, но существует и сильно влияющий на него статус экономический — к нему и обратимся для полноты картины. }

ГЛАВА 3

ЭКОНОМИЧЕСКИЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА

ЦЕНЫ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Социальный статус итальянского художника XV века напрямую зависел от статуса экономического, и это относится не только к мастерам искусства, но и к представителям других профессий, разных слоев раннеренессансного общества. Богатство во многом определяло место в социальной иерархии и престижное, в представлении современников, положение.

Доходы художника складывались главным образом от реализации выполненных им произведений, и потому интерес к ценам на них — отнюдь не проявление праздного любопытства. Выплаченные мастерам суммы косвенно свидетельствуют об отношении заказчиков к художникам и тому, чем они занимаются. Для самих художников они определяли уровень повседневной жизни и в конечном счете возможность заниматься творческими поисками или необходимость непрестанно зарабатывать на любых заказах. Цены также дают представление о кредитоспособности заказчиков из разных социальных слоев, что непосредственно влияло на количество и масштаб создаваемых произведений искусства.

Анализ финансовых аспектов деятельности итальянских мастеров XV века облегчается тем, что существовал некий средний уровень цен на художественную продукцию разного рода, установившийся еще в предшествующие времена и ставший традиционным. На него ориентировались заказчики, с ним вольно или невольно примирялись художники. Разница гонораров ведущих и

второстепенных мастеров была незначительной, исключения из правил единичны и появляются главным образом ближе к концу столетия.

Средневековые представления о так называемой справедливой цене еще не были изжиты. Эта цена основывалась на стоимости использованных материалов, количестве затраченного на работу времени и прецедентах оплаты аналогичных произведений. Естественно, люди XV века руководствовались традиционным пониманием «справедливой цены» не только в своих отношениях с художниками, но и с ремесленниками вообще, так как не отделяли, как мы уже имели возможность убедиться, одних от других. Развитие новых, раннекапиталистических принципов экономики постепенно разрушало саму возможность существования «справедливой цены». Ренессансные художники и поддерживавшие их гуманисты, со своей стороны, ускоряли этот процесс, стремясь к выделению художественного творчества из круга ремесленных занятий, где изменение ценообразования шло довольно медленно.

XV столетие в целом демонстрирует стабильность цен на произведения искусства, что позволяет вычислить среднестатистические цены — не с точностью до последнего флорина, но оставляя допуски и устанавливая определенный «створ». Опуская чисто техническую процедуру математических расчетов, сразу приведем итоговые результаты, хотя прежде нужно сделать отступление, необходимое для дальнейшего разговора о ценах.

В Италии XV века не существовало единой денежной системы, разные города и существовавшие на ее территории государства выпускали свои деньги и, естественно, ими расплачивались с работавшими там художниками. Чтобы сравнивать цены на произведения искусства, необходимо сначала выяснить соотношение курсов различных денежных единиц.

Это соотношение в XV столетии не было четко зафиксированным, и потому мы можем установить его лишь приблизительно. Флорентийский флорин практически

равен венецианскому дукату; римский чуть дешевле флорина, по сведениям середины века, 1 флорин = 5 лир и 7 сольди, 1 римский дукат = 5 лир и 5 сольди, хотя через некоторое время можно встретить иное соотношение: 1 римский дукат = 5 лир и 6 сольди, 1 флорин = 5 лир и 5 сольди, то есть в целом они примерно равны. Неаполитанский дукат дороже флорина на треть, миланский дукат также дороже (соответствует 7,3 лиры). Нужно учесть, что эти цифры относительные, на протяжении столетия соотношение курсов менялось, да и сам флорин колебался по отношению к лире — от 4 лир в начале века до почти 6 лир в конце. По кадастру 1427 года 1 флорин = 4 лиры = 80 «малых» сольди, а 1 лира = 20 сольди = 240 «малых» денариев. Это официально установленный Флорентийской республикой курс, которым мы и будем пользоваться, для простоты картины, при переводе лир и сольди во флорины.

Дополнительные трудности вносит одновременное наличие в денежном обращении полновесного флорина (*fiorino largo*) и «малого» флорина (*fiorino piccolo*) с меньшим содержанием золота. Их соотношение между собой также менялось, поскольку «малые» флорины разных годов выпуска могли отличаться друг от друга по весу и эквиваленту по отношению к лире. В источниках же не всегда точно указывается, какой именно флорин имеется в виду. Для расчетов нередко использовался и *fiorino di suggello* (*fiorino suggellato*) — взвешенная и проверенная на качество золота монета, помещенная в закрытый бумажный конверт или мешочек с печатью монетного двора. *Suggellato* в буквальном переводе значит «опечатанный» или «запечатанный».

Но вернемся к ценам на произведения искусства в Италии XV века и начнем со скульптуры¹. Статуя из мрамора, в натуральную величину или чуть больше, стоила 100—120 флоринов. На престижных общественных заказах цена могла несколько возрасть. Так, если судить по документам строительной комиссии флорентийского собора, в 1415 году Никколо Ламберти получил за статую

евангелиста Марка 130 флоринов, а Донателло за своего «Евангелиста Иоанна» даже 160. Бронзовая статуя апостола Матфея, выполненная Лоренцо Гиберти для церкви Ор Сан Микеле, обошлась заказчикам в 1039 флоринов, включая 93 за архитектурное оформление ниши (значит, сама статуя — 946 флоринов).

Небольшой мраморный рельеф можно было заказать за 30—50 флоринов, позолоченный бронзовый стоил 180—200 (например, рельефы купели сиенского баптистерия). Рельеф из гипса или стука, вставленный в раму и раскрашенный, оценивался в 5—8 флоринов, о чем свидетельствуют записки Нери ди Биччи. Причем сам рельеф стоил чуть больше двух флоринов, изготовление деревянной рамы обходилось в сумму около одного флорина, за золочение и роспись Нери брал от 2 до 5 флоринов, в зависимости от стоимости материалов и тщательности живописи. В конце 1450-х годов Нери ди Биччи продал несколько таких рельефов с изображением Мадонны по «твердой» цене 30 лир каждый, то есть по 7,5 флоринов.

Знаменитая скульптурная группа «Пьета» Микеланджело была оценена в 150 римских дукатов. Луке делла Роббиа за надгробие Федериги заплатили 200 флоринов. Якопо делла Кверча за скульптурный ансамбль «Фонте Гайя» на центральной площади Сиены получил 2000 флоринов при первоначальной оценке 1500—1600. Донателло за конный памятник кондотьеру Гаттамелате в Падуе заплатили 1650 венецианских дукатов. Гиберти упоминает в своих «Комментариях», что его первые двери для флорентийского баптистерия стоили вместе с украшениями вокруг около 22 000 флоринов. Только материал для других, «Райских дверей» обошелся в 1135 флоринов плюс работа Гиберти и его мастерской в течение многих лет.

О стоимости продукции живописной мастерской XV века довольно полное представление дают записки Нери ди Биччи. Суммы у него часто указаны в лирах, для удобства сопоставлений мы перевели их во флорины, не учитывая неизбежной погрешности из-за измене-

ний валютного курса. Здесь важен порядок цен, а не точные цифры до сотых долей флорина. Итак, посмотрим цены у Нери ди Биччи, следуя хронологии записей и, конечно, выборочно².

За роспись занавеса получено 1,25 флорина, за небольшой алтарный образ «Мадонна со святыми» вместе с рамой (Нери называет его *tabernacolo*) — 36,8 флорина, за «труд и краски» при росписи балдахина (или полога) — 25 флоринов, за изображение Иоанна Крестителя — 14 флоринов, за алтарный образ для семейства Спини (*tavola d'altare*) — 120 флоринов, за алтарный образ для Орманозо ди Гвидо — 25 *fiorini di suggello*, за «Мадонну» для Джери Бартоли — 30 флоринов, за «Мадонну со святыми» для братства св. Николая в Поджибонси — 65 флоринов, за роспись каменного рельефа для Джованни Сперандио — 1 флорин, за «Вознесение Марии» для церкви Санта Мария а Уги во Флоренции — 68 флоринов. Это перечисление можно продолжить, но интереснее сравнить указанные Нери ди Биччи цены со стоимостью произведений других мастеров.

Цены на небольшие алтарные доски колебались от 20 до 40 флоринов. Среднего размера живописный алтарь обходился заказчику в 40—70 флоринов. Основания для такого суждения: «Успение Богоматери» Андреа дель Кастаньо — 24 флорина, «Алтарь Барбадори» Филиппо Липпи — 40 флоринов, разные алтари Нери ди Биччи — от 37 до 68 флоринов, алтарь Бенотто Гоццолли (сейчас в Национальной галерее, Лондон) — 75 флоринов. Разброс цен возникает не столько благодаря разнице размеров произведений, сколько из-за сложности живописной работы (многофигурность композиций, наличие пределлы — то есть дополнительных изображений в нижней части алтаря) и, в еще большей степени, из-за стоимости используемых при работе материалов. Особенно это относится к золоту и привозному натуральному ультрамарину, который ценился во много раз дороже голубой краски «verde azuro». Сопоставление произведений с приблизительно одинаковым расходом материалов показывает близкое совпадение общей стоимости вещей.

Большой или многостворчатый алтарь в среднем оценивался в 150—180 флоринов. Например, «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано (1423 год) — 150 флоринов, выполненное для семейства Спини в 1454 году «Вознесение Марии» Нери ди Биччи — 120, за «Мадонну делла Мизерикордиа» Пьеро делла Франческа получил в 1462 году 150 флоринов, «Поклонение волхвов» Доменико Гирландайо для Оспедале дельи Инноченти стоило в 1488 году 115 флоринов. Как видим, подлинные шедевры интернациональной готики и раннего Возрождения стоили почти столько же, что и ничем не примечательные по художественному качеству произведения.]

Еще примеры: «Коронование Богоматери» Боттичелли — 100 флоринов, «Алтарь Линайуоли» Фра Анджелико — 190, «Коронование Богоматери» Филиппо Липпи, «Видение св. Бернарда» Филиппино Липпи — по 240, «Поклонение волхвов» Филиппино Липпи, «Мученичество святого Себастьяна» Антонио Поллайоло — по 300.

Среднего размера фреска стоила 15—30 флоринов, например изображение кондотьера Джованни Акучо работы Паоло Уччелло — 15 флоринов, аналогичная фреска Андреа дель Кастаньо, на которой представлен кондотьер Никколо да Толентино, была оценена в 24 флорина, «Рождество» Алессандро Бальдовинетти в церкви Сантиссима Аннунциата — 20 флоринов, фреска Нери ди Биччи в Сан Панкратио — 37 флоринов.

Мазолино за роспись капеллы в Эмполи получил 74 флорина при окончательном расчете, хотя неизвестно, были ли выплаты ранее. Филиппино Липпи за фрески в капелле Строцци церкви Санта Мария Новелла назначено 300 флоринов, но при условии, что законченную работу примут два приглашенных Строцци цеховых мастера, а если они ее не одобряют, то цена будет снижена. С другой стороны, в папском Риме конца XV века за каждую фреску на стенах Сикстинской капеллы в 1483 году мастерам заплатили по 250 флоринов, независимо от авторства. Но все эти мастера люди известные (Боттичелли, Козимо Росселли, Перуджино, Пинтуриккио, Синь-

орелли, Гирландайо), они специально приглашены в Рим, заказ престижный и для самого папы важный, а деньгами он располагал весьма солидными. В целом роспись стен обошлась Сиксту IV в три тысячи и, благодаря одновременному участию нескольких живописцев, была сделана за два года.

Цены на большие фресковые циклы легче поддаются унификации. Пинтуриккио за роспись библиотеки в Сиене получил около 1000 флоринов, Бальдовинетти за фрески в церкви Санта Тринита — 1000. Первоначально Бальдовинетти подрядился за 200 флоринов, потом объем работ увеличился, и в конечном счете комиссия в составе Перуджино, Беночцо Гоццолли, Филиппино Липпи и Козимо Росселли присудила тысячу. Гирландайо за капеллу Торнабуони в церкви Санта Мария Новелла заплатили 1100 флоринов. Согласно Вазари, заказчик обещал Гирландайо 1200 «больших золотых дукатов, а в том случае, если работа понравится, — на двести дукатов больше»¹. Беночцо Гоццолли за росписи в пизанском Кампо Санта, а это 18 больших фресок, заплатили 1200 флоринов. Филиппино Липпи за росписи в римской церкви Санта Мария sopra Минерва получил 2000 римских дукатов, что на общем фоне выглядит как явная переплата. Или заказчик росписи кардинал Карафа плохо ориентировался в ценах, или, что более вероятно, сказался недостаток в Риме того времени достойных мастеров фресковой живописи и поневоле пришлось заплатить больше обычного.

Как и в алтарной живописи, расхождение цен на фрески редко встречается, исключения чрезвычайно редки, относятся к концу XV века и связаны не с признанием экстраординарности художника, а с особой престижностью заказа или причудами заказчика. Так, Микеланджело за одну фреску «Битва при Кашине» для Палаццо делла Синьория должен был получить 3 тысячи флоринов — практически столько же стоила потом роспись потолка Сикстинской капеллы.

Нужно сказать, что у заказчиков времен кватроченто имелась возможность поторговаться в рамках установившихся «средних» цен, сместиться от их верхней планки к нижней, сбить цену в условиях конкурентной борьбы художников за выгодные заказы. В 1474 году герцог миланский решил украсить фресками свод капеллы в собственном замке. Его доверенное лицо, некий Бартоломео Гадио, получил инструкции подобрать исполнителей, встретиться с ними и выбрать тех, кто согласится с наиболее подходящими для заказчика условиями. Герцог также известил его, что уже поступали предварительные предложения выполнить работу за 200, 150 и 100 миланских дукатов, то есть обозначил для своего агента примерный уровень цен.

Сохранилось ответное письмо Бартоломео Гадио к герцогу, где он сообщает, что согласных выполнить заказ за 100 дукатов не нашел и что все известные ему мастера отказываются даже обсуждать столь низкую цену⁴. Бартоломео ведет переговоры с двумя бригадами живописцев. Одну из них составляют Иоханн Пьетро да Корте, Мельхиор да Лампуньяно, Стефано де Фидели, Готтардо де Скотти, Пьетро да Маркези, и они просят 175 дукатов. Другая бригада — Бонифацио Бембо да Кремона, Дзанетто де Бугатти и Винченцо Фоппа — подражается за 160 дукатов.

После обсуждения условий заказа агент герцога уговаривает первую группу мастеров снизить цену до 150, получает с них два рисунка с вариантами композиции фресок и хитроумно обязует художников за эти же деньги еще и отремонтировать лепнину свода, раскрасить деревянное обрамление алтаря, а также соорудить леса и подмости, необходимые для росписи свода. Отсылая герцогу рисунки, Бартоломео добавляет, что цена может быть снижена еще, если упростить композицию и что-либо исключить из предложенных эскизов. Он также пишет, что не нашел больше никого, кто согласился бы сделать роспись за меньшие деньги, и советует герцогу остановиться на выбранных им мастерах.

Разница в окончательных гонорарах для двух бригад художников составляет всего 10 дукатов, причем обе гарантируют добротность исполнения. Сражаясь за эти мизерные для миланского герцога деньги, Бартоломео Гаджо совершает, с сегодняшней точки зрения, очень крупную ошибку. Из всех названных мастеров только Винченцо Фоппа станет известным ренессансным художником, а как раз от услуг той бригады, в которую входил этот художник, Бартоломео советует своему патрону отказать из соображений незначительной экономии.

Приведенные выше цифры останутся для нас просто цифрами, если не сопоставить цены на произведения искусства с прожиточным минимумом в Италии XV века, ценами на продовольствие, товары и услуги.

Обычный дом стоил 100—200 флоринов, «улучшенной планировки» — от 300 до 400. Конечно, это не роскошное палаццо, а втиснутая в плотную городскую застройку каменная коробка, но при этом вполне пригодная для жилья и имеющая, как правило, три этажа. Донателло платил за аренду дома 14—15 флоринов в год, но можно было снять жилье на любой вкус за сумму от 6 до 35 флоринов. Аренда помещения для мастерской, согласно запискам Нери ди Биччи, обходилась от 8 до 20 флоринов ежегодно, в зависимости от площади и местоположения. Стайора земли (43,6 кв.м) оценивалась в 3—4 флорина, то есть привычная для нас «сотка» доставалась покупателю за 7—9 флоринов⁵. Пара рабочих волов продавалась за 25—27 флоринов, дойная корова за 15—20, хорошая верховая лошадь за 70—85 флоринов.

Стоимость минимального набора основных продуктов питания (хлеб, мясо, оливковое масло, вино, овощи и фрукты) для семьи из четырех человек в первой четверти XV века составляла около 30 флоринов в год⁶. Приходящую служанку для помощи по хозяйству можно было нанять за 7—8 флоринов в год. Приличная верхняя одежда приобреталась за 4—7 флоринов, но богатые одевались дороже. В «Хронике» Бонаккорсо Питти упомянуты: кафтан за 100 флоринов — из рисунчатого бархата и

подбитый беличьими спинками, кафтан из розовой материи на подкладке из зернистой тафты — за 45 флоринов, кафтаны из бархата стоимостью 20 и 10 флоринов, а также женское платье крапчатого бархата ценой 75 флоринов и три серебряных пояса ценой 31 флорин⁷.

Таким образом, скульптурная группа «Пьета» Микеланджело и «Мадонна делла Мизерикордиа» Пьеро делла Франческа, шедевры мирового искусства, достались заказчикам за суммы, примерно соответствующие стоимости двух лошадей! Алтарный образ «Коронование Богоматери» Боттичелли по цене был равен роскошному кафтану, но зато эти деньги могли обеспечить во Флоренции XV века годовой прожиточный минимум для трех небогатых семей.

Подводя некоторые итоги, на основании достоверных фактов и точных цифр можно сделать вывод, что цены на произведения искусства во времена кватроченто примерно соответствовали ценам на работы высококвалифицированных ремесленников других специальностей. Имелся в виду не массовая продукция для повседневного обихода, а вещи, сделанные по специальному заказу. Хотя нужно иметь в виду, что «ширпотреб» в современном смысле слова тогда не существовало, искусство и бытовая жизнь были ближе друг к другу, нежели сейчас. Граница между «ремесленным» и «художественным» не была жестко проведена, что также отражалось в ценообразовании.

Несколько упрощая ситуацию, можно констатировать, что итальянцы XV века платили художникам адекватно тому, как воспринимали их самих и их профессию. То есть данные финансовые выкладки подтверждают приведенные в первой главе размышления о статусе художника в глазах современников, и, в свою очередь, этот статус во многом определял порядок цен. В сущности, одно неотделимо от другого.

Мы не обнаруживаем существенного увеличения цен на протяжении столетия, скорее следует говорить о некоторой тенденции их роста. Если сопоставить эту тенден-

цию с изложенными ранее представлениями о художнике, то становится заметной, особенно к концу XV века, своеобразная диспропорция — в теории труд художника ценится выше, чем на практике. Иначе говоря, комплиментов отпускается гораздо больше, чем денег. В Италии XV столетия умели и любили считать деньги, причем не только купцы и банкиры. Похвалить художника и объявить его знатоком «свободных» искусств — это одно дело, а вот заплатить ему больше, чем платит сосед, — совсем другое. Судя по усредненным ценам, художественное мастерство (а не добротность исполнения) еще не имело, за редким исключением, подходящего денежного эквивалента.

ЗАРАБОТКИ, ПРИРАБОТКИ И ДОХОДЫ

Как мы имели возможность убедиться, цены на произведения искусства в Италии XV века нельзя назвать ни высокими, ни чрезмерно низкими, они средние и вполне сопоставимы с ценами на «несерийные» изделия мастеров некоторых других ремесел — мебельщиков, резчиков по дереву, ювелиров, оружейников, портных и т.п. Но было бы ошибкой полагать, что уплаченные за произведения искусства суммы равны реальным заработкам художников.

Цена включала в себя стоимость материалов, которая в мраморных вещах составляла треть, а в бронзовых — около половины от всего выплаченного заказчиком. Например, бронзовый «Святой Матфей» Гиберти был оценен в 946 флоринов, мастер же получил за свои труды 500. В небольших и недорогих живописных произведениях гонорар за работу составлял примерно половину общей цены, но и суммы были невелики. На больших, многофигурных и дорогостоящих вещах мастер зарабатывал только треть от их стоимости.

Но и эти деньги не даром и не сразу даются. Во-первых, тратится время. Мраморная статуя делалась в срок

от 6 месяцев до 2 лет, обычно около года. Пристенное надгробие — от 1,5 до 2 лет. Живописный алтарь — от 6 месяцев до 1,5 лет, в зависимости от размера и сложности заказа. Фресковая роспись капеллы занимала 2—4 года, и это в среднем. Во-вторых, заказчики нередко безбожно затягивали оплату. Чтобы застраховать себя, многие художники не начинали работу без аванса и не отдавали законченное произведение, не получив всех причитающихся денег. Некий Никколо Гроссо, мастер по металлу, возвел эту практику в принцип, за что и получил прозвище Капарра, которое переводится как «задаток» или «давай задаток». Дополнительно нужно учесть затраты на аренду мастерской, инструменты, на содержание ассистентов и учеников. Если сделать все необходимые вычеты, то чистого дохода остается не так уж и много. Сиенский живописец Бенвенуто ди Джованни отмечает в 1488 году, что заработки в его профессии ограниченные и приносят мало дохода¹.

Большинство итальянских художников XV века трудились не при дворах государей или в монастырях, а в городе. Они держали так называемую *bottega pubblica* (то есть «общедоступную», «открытую для публики» мастерскую), зарабатывали на разовых контрактах, и здесь неизбежно вступает в силу субъективный фактор. Хорошо, когда заказов достаточно и они постоянно перекрывают друг друга, обеспечивая непрерывность работы и поступления денег. Но даже у крупных мастеров бывали сбои в поступлении заказов, когда приходилось жить за счет накоплений. Потому считались выгодными долговременные контракты с фиксированной месячной или годовой зарплатой.

Гиберти, выполнявший «конкурсные» двери флорентийского баптистерия, получал 200 флоринов в год. Расписывавший капеллу папы Николая V в Ватикане Фра Анджелико — 192 римских дуката ежегодно, с ежемесячной выплатой в 16 дукатов. Винченцо Фоппа в Брешии получал от коммуны 50 миланских дукатов ежегодно за то, что учил молодых художников и украшал обществен-

ные постройки. Для сравнения можно указать, что заведующий канцелярией флорентийской синьории имел годовую зарплату 600 флоринов (правда, с обязательством содержать четырех писарей). Университетские профессора в те времена получали, в зависимости от квалификации и знания древних языков, от 500 до 2000 флоринов в год. Зато ученик в мастерской художника или молодой подмастерье довольствовался 6—12 флоринами годового дохода.

Существовал и другой вариант обретения материальной стабильности — поступить на службу к государю, стать придворным мастером. Когда Мантенья перебрался из Падуи к Лодовико Гонзага, ему установили жалование 50 дукатов ежемесячно (то есть 600 в год), дали помещение для жилья, обеспечили зерном и дровами. И это не считая премиальных и дорогих подарков, самым бесполезным из которых было возведение в рыцарское достоинство. Условия более чем достойные, у Мантеньи появились средства для строительства дома по собственному проекту, покупки земли и коллекционирования антиков.

Когда Леонардо да Винчи в 1482 году уехал в Милан, ему обещали выплачивать 2000 дукатов в год, однако это уже ситуация конца XV века плюс высокая репутация Леонардо и щедрость герцога Лодовико Моро, вполне возможная при его годовом доходе в 650 тысяч миланских дукатов. Да и приглашали Леонардо не только в качестве художника, но и военного инженера широкого профиля. К тому же неизвестно, получил ли он обещанную сумму.

Конечно, далеко не каждый итальянский художник XV столетия сумел столь выгодно пристроиться. Подавляющее большинство зависело от наличия заказов в условиях конкуренции, постоянства клиентов и благосклонности Фортуны. В ведущих художественных центрах, несмотря на «экспорт» художественных произведений для заказчиков из других городов и традиционную, но все менее успешную регуляцию со стороны цеха, конкурен-

ция была довольно жесткой, а число мастеров порой превышало потребность в них.

Вазари в «Жизнеописаниях» неоднократно высказывается о пользе соревнования между художниками, одобряет практику объявления конкурсов на крупные и престижные заказы. Он считает конкуренцию важным стимулом развития искусства и средством установления справедливых отношений среди мастеров. В принципе Вазари прав, но такое общее суждение не учитывает того, чего это стоило самим участникам конкурентной борьбы, особенно тем из них, кто проигрывал.

Во Флоренции начала 1470-х годов, согласно хронике Бенедетто Деи, было 270 мастерских по производству шерстяных тканей и 83 — шелковых тканей, 33 банка, 84 мастерских для различных работ по дереву, инкрустации и резьбы, 54 мастерских специалистов по обработке камня, изготовлению статуй, рельефов и резного декора, 70 лавок мясников и 8 лавок торговцев домашней птицей, 39 мастерских золотой гравировки, серебряной филигранны и изготовления восковых фигур, 44 мастерских ювелиров².

Живописцы не упомянуты, но и без них видно, как насыщен город мастерами, занимающимися художественными работами. Когда скульпторов, резчиков и ювелиров почти в три раза больше, нежели мясников, это говорит о многом. Спрос рождает предложение, раз мастерские функционировали, значит, имели заказы, но за наиболее выгодные и прибыльные приходилось бороться.

Тот же Бенедетто Деи в написанных в 1470 году «Memorie Istoriche» приводит перечень живописцев, правда, не только работавших в то время во Флоренции, но и уже умерших или временно находящихся в городе³. Этот список для статистических выкладок о конкуренции не совсем подходит, но сам по себе интересен. Деи называет имена или прозвища художников: Фра Филиппо из ордена кармелитов, Мазаччо, Фра Анджелико, Мазолино, Поллайоло, Биччи, Андреа Верроккио, Беноччо дель Селлайо, Нери ди Биччи, Алессио Бальдовинетти, Сан-

дро Боттичелли, Доменико ди Микелино, Джованни ди Франческо, Антонио ди Больдро, Якопо ди Форцере, Апполонио, Лоренцо ди Пиньяро, Скеджа, Марко дель Буоно, Массайо, Антонио Дзоппо, Липпо, Джованни да Сан Стефано, Росселло, Диаманте, Пьеро дель Массайо, Риккардо делле Ностре Донне, Пьеро (указано, что он сын мастера Франческо), Козимо (сын мастера Бьяджо), Лессандро да Пистойя. В списке Бенедетто Деи и известные живописцы, и мастера второго плана, например родной брат Мазаччо — Джованни ди Сер Джованни ди Симоне дельи Кассаи по прозвищу Скеджа, и совсем неведомые нам художники. Но все они работали во Флоренции XV века, получали заказы, в разное время конкурировали между собой.

Далее Бенедетто Деи перечисляет флорентийских скульпторов и мастеров интарсии. Из скульпторов им упомянуты: Филиппо ди Сер Брунеллески, Донателло, Лоренцо Гиберти, Лука делла Роббиа, Микелоццо, Агостино, Андреа Верроккио, Бернардо Чуффаньо, Витторио Гиберти, Оттавиано, Антонио (указано, что он сын госпожи Аполонии), Паньи («который сделал "Аннунциату"», уточняет Деи), Андреа делла Роббиа, Алессандро, о котором Деи пишет, что тот живет на площади Фрескобальди, и называет еще восьмерых скульпторов по местам их жительства, так как имен не помнит. Список четырнадцати специалистов по интарсии Бенедетто Деи начинает с Антонио Манетти и Джулиано да Майано.

При таком обилии художников, при конкуренции и «усредненных» ценах на произведения искусства хорошо зарабатывать было непросто, а рассчитывать лишь на крупные заказы — неразумно и экономически невыгодно. Неудивительно, что даже крупные мастера не гнушались мелкими заработками, активно занимаясь полуремесленной, на наш сегодняшний взгляд, деятельностью⁴.

Сейчас многие склонны ошибочно рассматривать ее как неизбежный в тех экономических условиях приработок, необходимый художникам, но отвлекающий от подлинного творчества и создания шедевров. Однако он ина-

че воспринимался художниками XV века и их заказчиками. Например, записки Нери ди Биччи демонстрируют, что не было четкого разделения больших и малых профессиональных дел, заказов «творческих» и «ремесленных», не звучало даже нотки пренебрежения по отношению к последним. Казалось бы, можно возразить, что это позиция второстепенных мастеров, но ведь ее разделяли, в той или иной степени, практически все художники кватроченто. Считать иначе — значит модернизировать ситуацию, сложившуюся в художественной жизни того столетия.

Вазари, опуская финансовую сторону жизни мастеров XV века и акцентируя ее творческую составляющую, пишет о Доменико Гирландайо: «И такова была его любовь к работе и к тому, чтобы угодить каждому, что он велел своим подмастерьям принимать любой заказ, с которым приходили в мастерскую, говоря, что пускай это даже будут гирлянды для женских корзиночек и что, если они не захотят их делать, он будет расписывать их сам, так, чтобы никто не уходил из его мастерской недовольным. Очень ему докучали домашние заботы, и потому он возложил все художественные обязательства на своего брата Давида, говоря ему: "Предоставь работу мне, а ты хлопочи, ибо теперь, когда я начал понимать толк в этом искусстве, мне жалко, что я не получал заказа расписать историями сплошь все стены, опоясывающие город Флоренцию", — обнаруживая при этом непреклоннейшую волю и решительность в каждом своем действии»⁵.

Гирландайо с гирляндами для корзиночек — не исключение среди ведущих раннеренессансных мастеров. Мазаччо и Бенотто Гоццолли, да и не только они, украшали живописью подарочные доски — в те времена традиционный и массовый заказ. Причем это не упрощенная декоративная роспись, а многофигурные композиции, чаще всего на мифологические сюжеты или с аллегорическими сценами триумфа. По желанию клиента могли быть реализованы и его фантазии: Так, на приписываемой Бартоло ди Джованни доске изображена женщина на

родильном ложе, и ее приветствует целая делегация от флорентийской синьории.

Козимо Тура, находясь на службе в Ферраре у герцога Борсо д'Эсте, занимался проектированием и росписью мебели, раскраской конской упряжи, золотил шкатулки и выполнял массу других мелких работ. Пьеро делла Франческа в 1466 году расписал для религиозного братства хоругвь, которую выносили во время процессий члены братства, и получил за это 32 флорина. Похожую работу — цеховой штандарт — выполнил в 1405 году Пезелло за 50 флоринов. Кстати, такие заказы считались в XV веке ответственными и престижными, о чем свидетельствуют и выплаченные за работу суммы. Росписью хоругвей и штандартов также занимались Фра Анджелико, Бенотцо Гоццолли, Боттичелли.

Антонио Поллайоло делал рисунки для шпалер и алтарного покрывала, преподнесенного папой Сикстом IV в церковь Сан Франческо в Ассизи. Рисунки для таких покрывал пару раз предоставлял и Филиппо Липпи в «комплекте» с исполненными им живописными алтарями. Вазари упоминает о портьере, выполненной по рисунку молодого Леонардо да Винчи, которую он видел в доме одного из Медичи. По рисунку этого же мастера, возможно, был сделан алтарный покров с «Воскресением Христа» на одной стороне и с пеликаном в окружении виноградных лоз на другой. Его передал в церковь Санта Мария делле Грацие миланский герцог Лодовико Моро вскоре после смерти жены.

Художников часто приглашали для росписи деревянных настенных панелей, а также монтировавшихся в них и над ними живописных вставок. Как убедительно доказал М. Вакернагель, многие произведения, которые сейчас экспонируются в музеях как картины, изначально были лишь частью единого комплекса украшения интерьера⁶. В их числе работы Уччелло, Доменико Венециано, Гирландайо, Боттичелли, Пьеро ди Козимо, Антонио Поллайоло. Изображения Марса и Венеры горизонтально вытянутого формата, как правило, предназначались

для спинки супружеской кровати, и это также относится к известным картинам с данным сюжетом (ныне хранятся в Лондоне и Берлине), исполненным Боттичелли и Пьеро ди Козимо.

Есть сведения, что Боттичелли, Доменико Гирландайо, Филиппино Липпи, Пьеро ди Козимо, Пезеллино украшали живописью скамьи с ящиком внутри (которые назывались *cassarapca*) и свадебные сундуки-кассони. Два таких сундука для Катерины Строцци расписал в 1447 году Доменико Венециано за 50 флоринов. В записках Алессіо Бальдовинетти упомянуто, что он украсил гербами и девизами четыре дорожных сундука.

Правда, у этих художников известны только единичные заказы на роспись кассони, поскольку во Флоренции были специализирующиеся на этом деле мастера, к которым обращались в первую очередь. Например, Марко дель Буоно, судя по его запискам, вместе с партнером Аполлоніо ди Джованни за семнадцать лет — с 1446 по 1463 год — выполнили 170 заказов, часто на парные сундуки, каждый из которых стоил около 30 флоринов. Во Флоренции XV века работало еще с десяток боттег такого рода, причем не менее продуктивно⁷.

Сохранились только отрывочные и разрозненные сведения о мелких и «ремесленных» работах известных мастеров кватроченто, но есть все основания полагать, что их было значительно больше. Вспомним продукцию мастерской Нери ди Биччи: роспись скульптуры и мебели, реликвариев, гербов, вывесок, штандартов, занавесей, пологов и балдахин, подарочных досок и кассони. Добавим сюда такую мелочь, как живопись на коробочках для сладостей в подарок невесте, или нечто более солидное — работы живописцев по художественному оформлению празднеств, карнавалов, торжественных въездов, пышных бракосочетаний, разного рода религиозных и светских театральных представлений. Тогда диапазон возможностей для «приработка» живописцев обозначится более явственно, а по доходности он еще больше приблизится к основным заработкам.

У скульпторов тоже были свои пути получения денег на мелких заказах. Резные алтарные преграды, престолы, табernакли, чаши в церквях для омовения рук, небольшие скульптурки для интерьеров (изображения Богоматери, святых покровителей, аллегорий изобилия и т.п.), гербы и рельефы для украшения фасадов домов, скульптурные детали интерьеров, проповеднических кафедр и фонтанов, церковные подсвечники для пасхальных свечей, мелкая пластика из бронзы, чернильницы с рельефами и фигурами, дверные молотки, бронзовые отливки с маленьких моделей уже исполненных скульптур — это далеко не полный перечень. Особо хотелось бы остановиться на специфической для XV века массовой продукции скульптурных мастерских, а именно на рельефах из недорогих материалов.¹

В Италии XV века, главным образом во Флоренции, получила широкое распространение практика изготовления копий (слепков) и вариаций с мраморных и бронзовых рельефов². Выполнялись они из стука, гипса и терракоты, что позволяло повторять оригинал путем снятия с него формы, которая могла использоваться неоднократно. Порой для копий применялись и более экзотические, но тоже дешевые (по сравнению с мрамором или бронзой) материалы — папье-маше, стекло³.

Рельефы из стука и гипса практически всегда раскрашивались. Сплошная темно-коричневая тонировка или простейшая раскраска в два-три цвета могла осуществляться в скульптурной мастерской. Для более тонкой доработки рельефы передавали живописцам, которые покрывали их добротной многокрасочной росписью, золотили фоны и нимбы. Нередко по дополнительно нанесенному грунту специальными штампами делался тисненый орнамент, изменялись и дополнялись детали композиции.

Несмотря на массовое производство и относительно низкие цены, такого рода произведения не были ремесленными поделками. Напротив, их изготовлением занимались мастерские ведущих скульпторов XV века, те самые, из которых выходили шедевры ренессансной пластики.

Во Флоренции традиция копирования рельефов в стуке и гипсе восходит к концу XIV века¹⁰. В мастерских Гиберти и Донателло она находит широкое применение. Гиберти специализировался на полуфигурах Христа и Богоматери, а также на воспроизведении небольших фрагментов с моделей для «Райских врат» флорентийского баптистерия. Донателло находит самую популярную тему для копийных рельефов — изображение Мадонны с младенцем. Его примеру последуют многие скульпторы XV века: Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Доменико Росселли, Франческо ди Симоне, Бенедетто да Майано, Верроккио.

Своеобразный пик производства копийных рельефов из стука, гипса и терракоты приходится на 1450—1470-е годы, к концу столетия оно резко пойдет на спад и в XVI веке практически прекратится. Такие хронологические границы и динамика развития практики копирования рельефов, конечно, не случайны. Они свидетельствуют о наличии устойчивого спроса, а также о том, что именно в XV столетии крупнейшие мастера скульптуры считали возможным и выгодным тратить время на «репродуцирование» своих работ в дешевых материалах.

В поисках дополнительного заработка они обнаружили незаполненную нишу на зарождающемся художественном рынке, открыли для себя целый слой заказчиков со средними доходами и сумели удовлетворить их качественными и доступными произведениями искусства. Несомненно, серийное производство копий и вариаций рельефов было рассчитано на определенный круг покупателей, не имевших средств на приобретение скульптур из мрамора или бронзы.

Чаще всего эти вещи предназначались для жилых помещений (Нери ди Биччи называет их *colto da camera* или *tabernacolo da camera*), встречаются в старых описях домашнего имущества. Так, в инвентаре имущества младшей ветви семьи Медичи упомянут молитвенный образ в комнате служанок — стукový рельеф «Мадонна с младенцем». Это характерное указание и на социальный

статус владельца, и на типичное место размещения, хотя подобные рельефы попадали также в небогатые церкви и семейные капеллы.

Такие произведения были достаточно дешевыми, чтобы их могли приобрести люди среднего достатка, с другой стороны, достаточно дорогими, чтобы приносить какой-то доход мастерам. В XV веке установился определенный баланс взаимных интересов заказчиков и исполнителей, спроса и предложения, цен. Когда в конце столетия этот баланс был нарушен, когда художники обрели иной статус и более прочное материальное положение, а «средний слой» заказчиков времен республиканской Флоренции тоже изменился, прервалась традиция копирования рельефов.

Как уже отмечалось, наиболее интенсивно стукковые и гипсовые рельефы изготавливались в 1450—1470-е годы. Тогда возникают даже своеобразные «производственные цепочки» на основе долговременного партнерства скульпторов и живописцев. Антонио Росселлино прибегает к помощи живописца, известного под именем Псевдо-Пьерфранческо Фьорентино. Дезидерио да Сеттиньяно сотрудничает с Нери ди Биччи, который заказывает рамы у резчика по дереву Джулиано да Майано, а потом еще у двух мастеров — Дзаноби ди Доменико и Луки ди Паоло Мануччи.

Записи Нери позволяют составить точное представление о количестве прошедших через его мастерскую рельефов с изображением Мадонны. В 1454—1457 годах поступают одиночные заказы на роспись и позолоту таких рельефов. В 1458-м — два оптовых заказа на роспись (вместе с рамами) сначала четырех, а затем еще трех произведений. В том же году он продает полностью готовый рельеф, то есть не дорабатывает уже купленную заказчиком вещь, а сам оплачивает рельеф, раму и краски, надеясь на потенциального покупателя. В 1459 году Нери расписывает три рельефа и пять продает. Вероятно, его продукция пользуется спросом, становится выгодным без особого риска выкупать рельефы у скульптора, за

свой счет доводить их до готовности и потом реализовывать, причем иной раз мелкими партиями по две-три штуки. В 1460—1464 годах он расписывает пять рельефов, продает четыре. В 1468 году подряжает Луку Мануччи на изготовление двенадцати рам для рельефов с Мадонной. Итого: сорок рельефов на протяжении пятнадцати лет.

Традиция изготовления рельефов из недорогих материалов возникла во Флоренции и преимущественно в ней существовала. Здесь сформировался широкий круг заказчиков, были привлечены авторитетные мастера, налажено производство. Из других художественных центров можно указать только Сиену, где, не без влияния флорентийской школы, с такими работами были связаны мастерские Якопо делла Кверча и Нероччо деи Ланди¹¹.

При всех заработках и «приработках» художников XV века сама профессия материально обеспечивала средне. Отсюда и желание заработать деньги вне своих профессиональных занятий. Один из вариантов — покупка земли с последующей сдачей ее крестьянину-арендатору. Это дело было прибыльным, но требовало наличия свободных средств и постоянного контроля.

Другой вариант — вложение накопленных денег в недвижимость, главным образом дома и помещения для мастерских, которые отдавались в аренду и перепродавались при благоприятном изменении цен. Еще вариант — помещение денег в банк под процент. Но все эти операции были нерегулярными и незначительными по объему вложенных средств, они кардинально не меняли экономический и социальный статус художников, хотя и приносили доход.

Наиболее распространенным среди художников вариантом была покупка земли, некоторым она доставалась по наследству. Вообще во Флоренции многие горожане активно занимались земельной собственностью, покупали и продавали участки, по возможности сводили их в единый массив — так называемый подере. Сами они землю не обрабатывали, а сдавали ее в аренду, всей семьей

кормились продуктами с подере и продавали в городе излишки урожая.

Владение землей приносило пусть и небольшой, но зато надежный и постоянный доход. С подере получали 8—15% годовой прибыли, от торгово-производственной деятельности — 17,4%, сопряженная с риском внешняя торговля приносила 65—69% прибыли (в отдельных же случаях — до 200—300%)¹².

В денежном выражении доходы с подере зависели от площади и плодородности земли. 30% от общего числа земельных владений флорентийцев давали продуктов на 10—20 флоринов, 24% приносили владельцам 21—25 флоринов, 24,3% — от 26 до 30 флоринов. Речь идет о небольших и среднего размера участках, а именно такими располагали художники.

Нери ди Биччи в 1457 году получил от двух арендаторов принадлежащих ему земель зерна на 10 лир и 7 сольди, проса на 10 лир, сорго на 2 лиры и 2 сольди, белого вина на 20 лир, древесины (для изготовления картинных досок и рам) на 13 лир, хвороста для отопления на 10 лир, фруктов на 7 лир и 29 сольди, оливкового масла на 14 лир и 5 сольди. Всего же на 86 лир и 43 сольди, то есть около 22 флоринов, что соответствует стоимости маленького живописного алтаря или гонорару Нери за изготовление двух таких произведений¹³. Таким образом, доходы с подере не решали денежных проблем Нери ди Биччи, это лишь подспорье. Почти аналогичная картина и у другого землевладельца — ювелира Одериги ди Креди, чьи записки большей частью посвящены, как уже отмечалось, управлению земельной собственностью.

У художников была еще одна возможность заработка — мобильность, перемещение в поисках выгодных заказов и новых клиентов, и они такую возможность использовали. Этим художники отличаются от большинства ремесленников, привязанных к своим мастерским, налаженным каналам поставок сырья и сбыта готовой продукции. Здесь они ближе к легким на подъем гуманистам, все орудия производства которых — книги, бумага и

перо. Конечно, гуманистам проще странствовать, на новом месте им не нужны помощники, мастерская, инструменты и дорогостоящие материалы. Да и вообще их меньше в Италии XV века, чем художников, их общественный статус выше, а известность шире. География перемещений гуманистов впечатляет. Например, Франческо Филельфо успел побывать в Падуе, Венеции, Виченце, Болонье, Сиене, Милане, Павии, Флоренции, Риме, а также Германии, Венгрии, Польше, Константинополе.

Но и художники XV века не сидят на одном месте. Донателло, помимо Флоренции, работал в Сиене, Прато, Риме, а также почти десять лет подряд в Падуе. Гиберти, несмотря на постоянные заказы по украшению флорентийского баптистерия, побывал в Сиене, Венеции и Риме. Якопо делла Кверча работал не только в родной Сиене, но также во Флоренции, Болонье, Лукке, Ферраре. Верроккио довольно долго пробыл в Венеции, куда до него навевались Андреа дель Кастаньо и Паоло Уччелло, с остановкой в Падуе.

Пьеро делла Франческа, кроме Борго Сан Сеполькро и Урбино, работал в Римини, Арещо, Ферраре, Риме. Перуджино — в Перудже и малых городах Умбрин, Риме, Флоренции, Венеции, Сиене, Фано. Доменико Гирландайо побывал в Сан Джиминьяно, Риме, Пизе, Пистое. Уроженец города Кортоня живописец Лука Синьорелли работал еще во Флоренции, Вольтерре, Орвьето, Риме, Лорето, Арещо, Читта ди Каstellо, Перудже. Мазолино добрался до далекой и беспокойной в те времена Венгрии, а Джентиле Беллини некоторое время потрудился при дворе турецкого султана. И этот перечень можно легко продолжить, расширить географически и хронологически, поскольку в XVI столетии странствующих художников будет еще больше.

Наивно полагать, что всех их гнала в дорогу тяга к перемене мест или удачное совпадение заказа с творческими поисками и устремлениями, хотя такое и бывало. Причины прежде всего экономические — недостаток

хороших заказов в родном городе, конкуренция, более выгодные предложения со стороны, надежда на получение в дальнейшем новых заказов от «перспективного» клиента, возможность постоянного заработка.

В зависимости от порученной работы уезжали на месяцы или несколько лет, одни потом возвращались домой, другие на время откладывали возвращение и перемещались дальше, некоторые оставались навсегда. Так, Мантенья сменил место жительства и предпочел Падуе город Мانتую, где проработал более тридцати лет, до самой смерти. Мелоццо да Форли перебрался из родных мест в Рим. Рафаэль еще молодым покинул Урбино и недолго задержался в Перудже, его ждали Флоренция и Рим, который с конца XV столетия притягивал мастеров со всей Италии не только масштабностью заказов, но и блеском золотых папских дукатов.

Благосостояние художников

Теперь, когда понятен общий уровень доходов от занятий своим ремеслом и поступлений из дополнительных источников, интересно оценить конечные результаты, то есть благосостояние художников кватроченто. Письменных источников для этого достаточно: инвентари имущества, завещания, налоговые декларации, записки художников с указанием доходов и расходов, отдельные упоминания в эпистолярном наследии.

Если цены на произведения искусства можно, с определенными оговорками, привести к единому знаменателю, то с накоплениями ренессансных мастеров проделать это несколько сложнее. Слишком многое зависело от случая и удачи, одним доставалось больше выгодных заказов, другим меньше. Прочная репутация, известность или слава тоже приносили свои дивиденды, все-таки во времена раннего Возрождения начали ценить творческую индивидуальность и талант, хотя не сразу и не везде.

Нужно также учесть разный склад характеров художников: одни умели сохранить, выгодно поместить, приумножить заработанное и даже находили в этом удовольствие, другим такое не было дано, или материальная сторона повседневной жизни их меньше интересовала.

Среди мастеров XV столетия были люди довольно зажиточные, например Гиберти. Согласно налоговой декларации 1427 года, у него собственный дом во Флоренции, приличный кусок земли в Сан Донаго ди Фронзано, счет в банке на 714 флоринов, а также ему должны 185 флоринов за уже выполненные работы¹.

Для сравнения возьмем декларацию о доходах Донателло, поданную в этом же году. В наличии у него 1 флорин с небольшим, жилье он арендует за 15 флоринов в год, собственности не имеет, за исключением вещей для домашнего пользования. Совместно с партнером Микелоццо владеет инструментами стоимостью 30 флоринов. Заказчики должны ему 210 флоринов, при этом сам он задолжал разным людям 203, то есть положительное сальдо всего 7 флоринов. В декларации также отмечено, что на иждивении Донателло престарелая мать, сестра-вдова и ее нетрудоспособный сын². Брать налоги практически не с чего, в пору самой синьории оказать скульптору социальную помощь.

Правда, этот документ составлял хитроумный Микелоццо, возможно, несколько подтасовавший баланс. В переписке с налоговой инспекцией и государством было принято приbedняться и хитрить, достаточно вспомнить сложную бухгалтерию и «секретные книги» доходов итальянских купцов, а также чистосердечные советы купца Джованни Морелли по поводу сокрытия доходов от налогообложения. Но сильно отклоняться от действительного состояния дел было невозможно — в республиканской Флоренции того времени все были на виду.

П. Барк приводит сведения о выплате налогов жителями Флоренции в середине XV века, из расчета 0,5% с дохода³. Всех их можно разделить на четыре группы. Первая платит 10 флоринов и более налога с доходов,

которые соответственно превышают 2000 флоринов, но таких всего 2% из общего числа жителей. Вторая платит от 2 до 10 флоринов (то есть доход составляет от 400 до 2000), их во Флоренции 16%. Третья, наиболее многочисленная группа (54% горожан) платит от 5 сольди до 1 флорина с доходов от 80 до 200 флоринов в год. Четвертая, а это 28% граждан Флоренции, вообще не платит налогов, так как не имеет достаточных доходов.

Большинство художников, несомненно, попадает в последние две группы людей со средним достатком и ниже. Некоторые мастера в год получения денег за большие заказы могли перемещаться выше, во вторую группу налогоплательщиков, но никто не был в ней постоянно. Например, скульптор Гиберти, ежегодно и постоянно получая свои 200 флоринов за двери баптистерия, приплюсовав к ним доход в 500 флоринов за бронзовую статую и еще деньги от мелких заказов, попадал в число людей чуть выше среднего достатка. Но если заказов не было или он не мог оторваться от основной работы, то неизбежно перемещался вниз на более привычную для художников позицию, где доходы составляли 80—200 флоринов.

Недвижимостью владел не только зажиточный Гиберти, но и многие другие мастера XV века. Собственный дом приобрели Мино да Фьезоле и Дезидерио да Сеттиньяно. У Филиппо Липпи, Верроккио, Козимо Росселли и Перуджино было по два дома. Нери ди Биччи одно время располагал четырьмя домами. Конечно, по своей стоимости дома художников не могли сравниться с палаццо Медичи, Питти или Строцци — за них уплачено в среднем по 100—200 флоринов.

Художник-домовладелец — это звучит гордо, но Мино да Фьезоле купил дом за 100 флоринов, да и то в рассрочку. Дезидерио приобрел жилье за 65 флоринов, Нери ди Биччи за 60 и 32. Последнее приобретение он даже постеснялся назвать домом (*casa*), в записках обозначив его как *casetta*, то есть домик, домишко.

Сдаваемые в аренду земельные участки были у Бенедетто да Майано, Нери ди Биччи, Мантеньи, братьев Поллайоло, Гирландайо, Боттичелли. Но все они не были крупными земельными собственниками, а доходы с небольшого подере нам уже известны на примере Нери ди Биччи. Да и сама стоимость таких земельных владений относительно невелика. Согласно статистическим подсчетам Э. Конти, в 1498 году самые мелкие земельные участки флорентийцев оценивались от 1 до 80 флоринов, мелкие — от 80 до 250, «низшие средние» — от 250 до 750, «высшие средние» — от 750 до 1500, крупные — свыше 1500 флоринов⁴. Точными сведениями о размерах земельных угодий художников мы не располагаем, но, судя по косвенным данным, в основном это были мелкие владения или, в лучшем случае, не самые дорогие из «низших средних».

Кстати, определение Э. Конти — «низшие средние» или «низшие из средних» — точно определяет экономический статус большинства художников кватроченто, если не брать во внимание, по законам статистики, крайние показатели — то есть относительно богатых и совсем бедных мастеров.

Для сравнения приведем примеры годовых доходов представителей разных профессий в Италии второй половины XV века. Эти цифры не среднестатистические, а выборочные и к тому же относительные, поскольку пересчет во флорины дан нами без учета колебаний по отношению к лире и другим денежным единицам, по курсу 1427 года. Тем не менее они полезны для общего сравнения с доходами художников.

Венецианский купец указал доход в 19 250 флоринов, видно, год был удачным и пришли его корабли с Востока. Священник высокого ранга получил за год чуть меньше, 18 375 флоринов. Годовое содержание дожа обошлось венецианцам в 5250 флоринов, а своего посла — 3125. Профессор в Венеции заработал за год 625 флоринов, секретарь канцелярии — 225, инженер — 175. Управляющий филиалом банка Медичи получил за год службы 150 флоринов, опытный клерк — 75, начинаю-

ший клерк — 50. Придворный трубач миланского герцога заработал 65 флоринов. Рядовой солдат на венецианской службе служил за 38 флоринов в год. Каменщик и плотник на строительстве в Милане получили по 30, а наемный работник в Венеции — 19 флоринов⁵.

Нери ди Биччи вкладывает в банк накопленные в течение почти всей жизни 1360 флоринов, что для художников составляет солидную сумму. А его соотечественник купец Бонаккорсо Питти в 1411 году только за семь месяцев, уехав с семьей из Флоренции из-за эпидемии чумы, потратил на жизнь 1300 флоринов. Приданого дочери он дал на 450 флоринов, племяннице на 600, его сын взял жену с приданым 1600 флоринов. Перед собственной свадьбой Бонаккорсо потратил на дом и обзаведение 2000 флоринов. Ему ничего не стоило проиграть в азартные игры 2000 флоринов в Брюсселе. Деньги есть, да и он выиграет почти столько же золотых франков в Париже, а еще около 1200 флоринов в Буда. А если не повезет в игре, то еще заработает — внешняя торговля была делом хоть и рискованным, но чрезвычайно прибыльным. Понятно, что доходы и финансовые возможности купцов и банкиров намного отличались от того, на что могли рассчитывать художники.

Инвентари имущества и завещания художников XV века не менее, чем налоговые декларации, интересны для определения их благосостояния⁶. У живописца Якобелло дель Фьоре, судя по инвентарю распродажи его имущества в 1439 году, среди обычного домашнего скарба попадаются предметы роскоши, а у Бенедетто да Майано имеется хорошо подобранная и дорогостоящая библиотека. В составленном после смерти Козимо Росселли инвентаре упомянуты: участок земли с постройками, городской дом с обстановкой и мастерской на первом этаже, сданный в аренду второй дом, еще строящийся третий дом, 809 флоринов наличными (хранящиеся, как отмечено в описи, в трех сумках), вклады в банк на имя детей и приданое невесток на общую сумму 1268 флоринов, вторая мастерская с инструментами и произведениями искусства, в том числе несколькими работами Леонардо да Винчи.

Но не все художники жили столь благополучно. Не случайно Р. Виттковер одну главу своей известной книги «Рожденные под Сатурном» называет «Между голодом и славой». Мазаччо и Кастаньо умерли в бедности, обремененные долгами. Брат Мазаччо даже отказался от его наследства, состоящего из долгов, а один из кредиторов умершего художника сомневается в возможности возврата денег и отмечает, что ему неизвестно, имел ли Мазаччо что-нибудь из имущества. Если бы он заглянул в налоговую декларацию художника в 1427 году, то убедился бы, что Мазаччо очень скромно живет с матерью в арендованном помещении на Виа деи Серви и даже не в состоянии держать собственную мастерскую.

Уччелло жаловался, что на старости лет не имеет ничего, уже не может работать и на руках у него больная жена. Вазари пишет о Боттичелли: «Зарабатывал он много, но все у него шло прахом, так как хозяйничал он плохо и был беспечным. В конце концов он стал дряхлым и нетрудоспособным и ходил, опираясь на две палки, ибо выпрямиться уже не мог, и умер немощным калекой...»⁷.

Доменико Венециано из Перуджи пишет Пьеро Медичи в 1438 году, собираясь приехать во Флоренцию и подготавливая для этого почву. Он сообщает адресату, что слышал о желании его отца Козимо Медичи заказать большой живописный алтарь, и просит посодействовать получению этого заказа, обещая выполнить его наилучшим образом и переделать по желанию клиента все, что тому может не понравиться. Доменико хорошо представляет себе ситуацию во Флоренции, так как отмечает в письме, что такую работу могут сделать Филиппо Липпи или Фра Анджелико, но они сейчас загружены другими заказами. А если Козимо решит поручить алтарь нескольким мастерам, добавляет Доменико Венециано, то он надеется получить хотя бы малую часть⁸.

У Верроккио, согласно налоговой декларации 1457 года, долги и нет заказов. Правда, это временные трудности или обычные хитрости с налогами. По завещанию мастера его брату Томмазо достались два дома и немалая сумма, хотя ее часть надлежало еще получить с должников.

Если не было накоплений, художников очень беспокоила приближающаяся старость. Думая о ней, мастера кватроченто пытаются заручиться поддержкой постоянных заказчиков или вкладывают деньги в монастырские приюты, которые будут обязаны позаботиться о них в последние годы жизни. Так, Бальдовинетти перечисляет деньги Оспедале ди Сан Паоло, Лоренцо ди Креди — госпиталю при Санта Мария Нуово.

В 1439 году Филиппо Липпи пишет Пьеро Медичи: «Я, как хорошо известно, один из беднейших монахов Флоренции. Бог оставил меня с шестью племянницами, которых нужно выдавать замуж, они нездоровы и никуда не годны, а я для них единственная, хотя и недостаточная опора. Если бы Вы позволили получать в долг из Вашего дома немного зерна и вина, это было бы величайшей поддержкой для меня. Я умоляю Вас со слезами на глазах, когда я умру, дать это и бедным детям»⁹. Потом судьба была более благосклонна к художнику; после его смерти в 1469 году жена унаследовала дом в Прато, а сын получил довольно дорогой (300 флоринов) дом во Флоренции.

Нестабильность материального положения художников характерна для XV века, не все и не всегда благополучно даже у мастеров, нашедших постоянное место работы при дворе. В письмах Мантеньи, а их сохранилось двадцать пять, денежные проблемы занимают немало места. Незадолго до смерти он пишет Изабелле д'Эсте, что несколько месяцев не получал от нее денег и находится в затруднительном положении. За купленный в рассрочку дом ценой 340 дукатов пришлось время платить очередной взнос, есть и другие долги. Денег у художника нет, и он вынужден продать мраморную голову Фаустины, лучшую вещь из своей античной коллекции, которую и предлагает Изабелле за 100 дукатов¹⁰.

Тем не менее не будем сгущать краски. Постоянная нищета среди итальянских художников XV века — явление редкое и связанное, как правило, с потерей трудоспособности или фатальным неумением скопить деньги на старость. В целом профессия обеспечивала жизнь масте-

ров, пусть средние или даже несколько ниже среднего уровня, но обеспечивала. Как показал У. Прокаччи на примере флорентийских художников первой половины XV столетия, безработных среди них практически не было и нужды в самом необходимом для жизни они не испытывали¹¹.

Другое дело, что с современной точки зрения нам кажутся до обидного малыми цены на шедевры раннеренессансного искусства, а также доходы знаменитых мастеров. В системе же реально существовавших тогда экономических отношений они просто не могли быть другими. Хотя предпринимались попытки изменить традиционно сложившуюся ситуацию с оплатой труда художника, общество в целом к этому еще не было готово, и только на исходе XV столетия начнут проявляться первые положительные результаты.

Экономический статус художника, как уже отмечалось, даже несколько отставал от его оценки обществом и вступал в противоречие с восприятием гуманистами ренессансных мастеров и, нередко, их самосознанием. Но хотелось бы особо отметить одну черту, несомненную примету нового времени — пренебрежение некоторых художников к деньгам и «рациональной» трате времени, внутреннюю, духовную независимость их творчества от материальных условий повседневной жизни.

ГЛАВА 4

ХУДОЖНИК И ЗАКАЗЧИКИ

КРУГ ЗАКАЗЧИКОВ

Художник и заказчики — тема обширная, многогранная и в настоящее время весьма популярная среди исследователей ренессансной культуры и искусства¹. Далеко не все в ней имеет прямое и непосредственное отношение к интересующему нас миру художника раннего итальянского Возрождения, хотя многое сопрягается с ним. Причины инвестиций в искусство, их масштаб, вкусы заказчиков, а также влияющие на их изменение факторы, формы и индивидуальные особенности патронажа — это в большей степени касается самих заказчиков, а не художников. Участие заказчиков в обсуждении создания замысла, поправки и дополнения, контроль во время работы неизбежно сказываются на конечном результате и потому прежде всего важны для наших суждений о произведениях. Этот конечный результат — произведение искусства — главное и основное, что соединяет художников и заказчиков.

Некоторых комментариев требует и сам термин «патронаж» («patrocinio»), используемый не только в сфере искусства, но и сфере социально-политической, более широкой и глобальной. В. Гундесхаймер определяет патронаж в целом как действия патрона по поддержке, покровительству, поощрению отдельных лиц, общественных институтов, работ, искусства и т.д., выражающие собой одну из ведущих форм социальных отношений в доиндустриальной Европе². Эти отношения, как правило, юридически не оформленные, во многом неформальные,

некорпоративные, долговременные и более сложные, нежели простая протекция. Построенные на базе не только экономической и социальной, но и этической, моральной, они нередко приобретали личностный характер и существовали параллельно с политическими, деловыми, профессионально-цеховыми и клановыми связями¹. Патронажная система, пронизывающая общество сверху до низу, отражалась и в области искусства, устанавливая более тесные и индивидуальные взаимосвязи между заказчиком и художником. Конечно, патронаж в искусстве (*mecenatismo*) имел свои особенности, отличающие его от патронажа в политике и экономике (*clientelismo*), но они имели общие основы и традиции, схожие модели выстраивания человеческих отношений. Потому патрон для художника в раннеренессансной Италии — не только постоянный покупатель или работодатель, но почти всегда и нечто большее.

Из всего конгломерата исследовательских проблем, кроющегося за формулировкой «художник и заказчики», выберем три: круг заказчиков, контракты на произведения искусства, критерии оценки. И заказчики будут нас интересовать не сами по себе, а как вполне определенная и существенная часть мира художников. Определив, кем были заказчики, их социальный статус и финансовые возможности, мы одновременно обозначим круг делового общения художников кватроченто, о широте и разнообразии которого уже неоднократно говорилось выше. Контракты продемонстрируют, как осуществлялось и юридически оформлялось это общение, что в первую очередь хотели заказчики от художников, а сами требования могут быть конкретизированы и дополнены рассмотрением тех критериев, которыми руководствовались люди XV столетия, заказывая произведения искусства и оценивая их качество.

У художников кватроченто были две основные возможности найти работу — завести мастерскую в городе или пристроиться при дворе. Количественно преобладал первый вариант, да и вообще дворы, как отметил П. Барк,

в определенной мере «паразитировали» за счет городских мастеров, приглашая под конкретный заказ или перема-нивая к себе тех из них, кто уже получил известность. Художники учились, формировались и завоевывали славу в городах, государи пользовались уже готовым и «снимали сливки»⁴. Наверное, стоит смягчить категоричность этого утверждения, так как работа при дворе, с точки зрения самих художников, была выгодной, престижной и нередко даже весьма привлекательной. Но все-таки преимущественно в городе художники находили своих новых заказчиков. Как пишет А. Хаузер, именно «городские условия жизни вытесняли человека из статичного мира обычая и традиции в более динамичную действительность, в мир постоянно меняющихся людей и ситуаций»⁵.

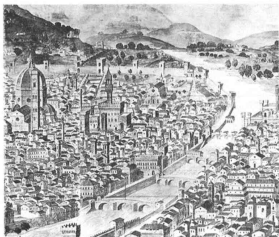
Едва ли не весь спектр возможных заказов и заказчиков демонстрирует нам Флоренция XV века. Здесь одновременно существовали заказы общественные, церковные и частные, а их соотношение между собой, «удельный вес» каждого менялись на протяжении столетия⁶. В его первой половине преобладали общественные заказы, осуществлявшиеся на средства и под контролем городской коммуны и цехов. Среди наиболее значимых, масштабных и дорогостоящих можно назвать украшение собора Санта Мария дель Фьоре и его колокольни, баптистерия Сан Джованни, церкви Ор Сан Микеле (Сан Микеле ин Орто), Палаццо делла Синьория.

По традиции и согласно постановлениям коммуны богатые цехи отвечали за строительство, реконструкцию, украшение и поддержание в порядке наиболее значимых флорентийских церквей. Так, цех производителей шерстяных тканей (Лана) с 1337 года курировал работы в соборе, цех торговцев шерстяными тканями (Калимала) еще раньше взял шефство над баптистерием, а потом церквями Сан Миньято аль Монте и Санта Кроче. Цех изготовителей и продавцов шелковых тканей (Сета) опекал монастырь Сан Марко и строительство детского приюта Оспedale дельи Инноченти, которое, по подсчетам 1444 года, обошлось в 30 тысяч флоринов (часть из них заплатила синьория).

Один из характерных примеров «спонсорства» цехов — скульптуры в нишах на фасадах церкви Ор Сан Микеле. Когда-то это была лоджия для торговли зерном, превращенная в XIV столетии в церковное здание: надстроили стены, закрыли сквозные аркады, а в столбах прежней лоджии сделали четырнадцать ниш для статуй покровителей главных флорентийских цехов, распределенные указом синьории от 1340 года. Но только к концу века установили первые три статуи, и обеспокоенная медлительностью цехов синьория специальным декретом в 1406 году потребовала закончить работы к 1416 году, пригрозив лишить права на нишу те цехи, которые не выполнят требование. Хотя установленные сроки были нарушены, благодаря настойчивости республиканского правительства и цеховым финансам церковь украсилась произведениями Донателло, Гиберти, Нанни ди Банко и других мастеров⁷.

Как пример коммунального заказа, исходившего непосредственно от синьории и ею оплаченного, можно вспомнить несохранившуюся аллегория Изобилия («Dovizia»), сделанную из местного камня скульптором Донателло около 1430 года и установленную на колонне посреди Старого рынка. Иконографической основой для статуи послужила Абунданция — древнеримская персонификация изобилия. Но мастер не повторил ее буквально, допуская более свободные ассоциации, так как ее атрибут (рог изобилия) встречается также в изображениях Фортуны (богиня счастья, случая и удачи), Фелицитас (персонификация счастья и успеха), «гения места» (покровитель города).

«Dovizia» Донателло (то есть «изобилие», «процветание», «богатство») была задумана как аллегория счастливой судьбы города Флоренции, чье название переводится очень схоже — «цветущая», «процветающая». Скульптура создавалась по заказу республики, канцлером которой тогда был гуманист Леонардо Бруни. В его сочинениях неоднократно высказывалась мысль о том, что богатство необходимо городу, как кровь человеческому организму, но это богатство важно не само по себе, а в



1

*художники зависели от наличия заказов..., постоянства
клиентов и благосклонности Фортуны...*

”



невозможно точно установить время возникновения
объединявших художников цехов...



*в теории труд художника ценился выше, чем в реальной жизни,
иначе говоря, комплиментов отпущалось гораздо больше,
чем золотых флоринов...*

”



термин "бонтега" использовался не только применительно к художественным мастерским...



в иерархии всех видов человеческой деятельности, разделенной на "свободные" и "механические" искусства, профессиональные занятия художников попадают во второй разряд, так как требуют ручного труда...



Лоренцо Медичи подсчитал, что было потрачено более 663 тысяч флоринов на украшение Флоренции...



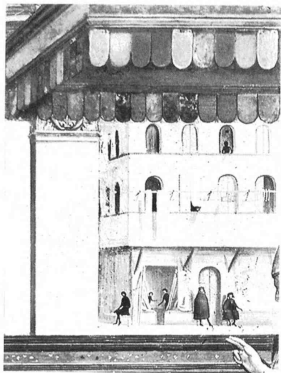
7

*патрон для художника в те времена - не просто постоянный
покупатель и работодатель...*

”



*Корсо дель Адимари во Флоренции была местом сосредоточения
мастерских художников...*



*мастерская работала как хорошо отлаженный механизм, выдавая
качественную продукцию...*



*традиционный коллективизм охватывал все профессиональное
бытие художников...*



II

*ремесленники делают вещи нужные и полезные, но они никогда не
могут претендовать на роль творца...*

”



сила ренессансного универсализма заключалась в сочетании гуманитарных и научных познаний с крепкой и разнообразной ремесленной выучкой в мастерских...



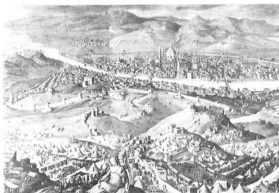
*сотрудничество заказчиков и художников существенно отличалось
от сейчас нам привычного...*

”



*животписец с большим удобством сидит перед своим
произведением, и движет легчайшую кисть...*

“



*городские условия жизни вытеснили человека из статичного мира
обычая и традиции...*

”

сочетании с милосердием, любовью к ближним. Общественное богатство города позволяет проявить заботу о его гражданах. Как раз в это время флорентийская коммуна явела подоходный налог, и данный факт указывает еще на одно, более конкретное значение аллегории, а также на цель пропаганды нового денежного побора, которую явно преследовали заказчики⁸.

В связи с церковным заказом нужно сделать одно уточнение. Если трактовать его как заказ, непосредственно исходящий от служителей церкви, то можно привести немало примеров — в XV веке монастыри, монашеские ордена, священники постоянно являются активными заказчиками произведений искусства. От церкви, даже не говоря о римских папах, художникам нередко доставались очень выгодные заказы. Но были и мелкие провинциальные заказчики. Так, августинцы из Борго Сан Сеполькро подрядили в 1454 году Пьеро делла Франческа для написания алтарного образа, в финансировании участвовал и донатор, пожертвовавший 100 флоринов. Окончательно расплатились с художником только в 1473 году, долго собирая обещанную сумму. Или еще один пример, когда францисканцы в Прато попросили денег у коммуны, чтобы расплатиться в 1490 году с Гирландайо за живописный алтарь. Нужно было доплатить 35 флоринов, монахи располагали только 20. Не хватало 15 флоринов, францисканцы пообещали нарисовать на алтаре герб города, и просьба была удовлетворена.

Есть и другая возможность трактовки понятия «церковный заказ» — как заказ на строительство и украшение церквей, соборов, монастырей. И тогда основным спонсором окажется не церковь, а заботящиеся об украшении родного города синьория и цехи. Не случайно на стене флорентийского собора помещены гербы коммуны и цеха Лана в знак признания их вклада и заслуг. Постоянной заботой синьории было изыскание денег на эти нужды, немалые суммы отпускались из городского бюджета, иной раз предпринимались и экстраординарные меры, например специальный налог на реконструкцию пострадавшей от пожара в 1471 году церкви Санто Спирито.

Не стоит забывать и о вкладе отдельных семейств и частных лиц, оплачивавших капеллы, алтари, приносимые в дар произведения искусства, церковную утварь. Хотя в первой половине XV века личное «спонсорство» особо не афишировалось, а вклады нередко осуществлялись через цехи, причем не столько на конкретные художественные проекты, сколько на строительство и украшение церкви в целом. Так поступали, например, Феличе Бранкаччи, Джованни Медичи, Томмазо Спинелли, Андреа Пацци, Пьеро Кваратези и другие представители богатых семейств Флоренции. По формам это скорее религиозная благотворительность, нежели патронаж и меценатство. С этого же начинал и Козимо Медичи⁹.

В 1420-х годах он дает деньги на монастырь Сан Франческо а Боско в Муджелло, затем, когда папа римский перечисляет монастырю Сан Марко 10 тысяч флоринов через его банк, добавляет 40 тысяч из собственных средств. Когда цех менял (Камбио), в котором состоял Козимо Медичи, заказал Гиберти для Ор Сан Микеле статую святого Матфея, Козимо стал одним из трех курирующих это дело представителей цеха. Он лично внес немалую сумму, но выступал исключительно от лица корпорации. Более того, при решении финансовых вопросов к трем делегатам цеха подключались его консулы и еще двенадцать старейших мастеров.

С 1440-х годов, укрепив свои позиции во Флоренции, Козимо отчасти утратил анонимность в связи со строительством дома и виллы, их украшением, с особой заботой о семейной капелле в церкви Сан Лоренцо (на нее было потрачено около 18 тысяч флоринов). Однако, памятуя о демократических традициях Флоренции, старался особенно не выделяться. До конца жизни он продолжал практику церковных вкладов, заботился о Сан Марко и Сан Лоренцо, давал деньги на церковь Санта Кроче и Бадию во Фьезоле.

Веспасиано да Бистиччи в биографии Козимо приблизительно прикинул сумму основных затрат Козимо: 40 тысяч флоринов на Сан Марко, более 8 тысяч на Санта Кроче, более 60 тысяч на Сан Лоренцо, 70 тысяч на

Бадию, более 60 тысяч на строительство и убранство дома, 15 тысяч на виллу в Кареджи¹⁰. Деньги действительно огромные, особенно если сопоставить их с доходами художников. Конечно, львиную долю забирало строительство, обустройство, приобретение книг для монастырских библиотек (только в библиотеку монастыря Сан Марко вложено 20 тысяч флоринов), но интересующим нас скульпторам и живописцам тоже оставалось немало.

М. Вакернагель в качестве причин осуществления этих инвестиций называет религиозное благочестие, заботу о спасении души, некое чувство вины за «несправедное» происхождение денег, в основном заработанных ростовщицеством, политические цели, общественный престиж, ренессансную жажду славы и стремление Козимо сохранить память о себе¹¹. Правда, степень богобоязненности Козимо Медичи несколько принижают многие его дела и поступки, но ведь не согрешив — не покаешься. Согласно одному старинному анекдоту, Козимо как-то заявил, что должен обозначить себя в расходных книгах должником Господа, и если тот потерпит, то воздаст ему сторицей.

Как уже отмечалось, в первой половине XV века преобладали общественные заказы и коллективные, почти анонимные формы патронажа. Но преобладали — не значит безраздельно господствовали. Одновременно существовал и постепенно увеличивался частный заказ в области искусства. Собственные дома и их убранство были пока еще довольно скромные, о чем может свидетельствовать, например, составленная в 1425 году опись имущества Анджело да Уццано. Интереснее фамильные капеллы, где заказчик выделялся из коллектива попечителей и донаторов, а его индивидуальность ярче проявлялась в выборе художественной программы и мастеров. Порой те же люди, что участвовали в общественных заказах, параллельно финансировали и заказы частные.

Никколо да Уццано заказал роспись семейной капеллы в церкви Санта Лючия художнику Биччи ди Лоренцо, Джерардо дельи Альберти завещал 800 флоринов на

отделку капеллы в церкви Санта Мария дельи Анджели и живописный алтарь для нее работы Лоренцо Монако. Феличе Бранкаччи привлек Мазолино и Мазаччо для исполнения знаменитых фресок своей капеллы в церкви Санта Мария дель Кармине. Джованни и Козимо Медичи финансировали строительство и декорацию Старой сакристии церкви Сан Лоренцо (архитектор Брунеллески, скульптурная декорация Донателло). Гуманист Палла Строцци поместил интарсии, надгробие отца и алтарный образ «Поклонение волхвов» Джентиле да Фабриано в фамильную капеллу в церкви Санта Тринита¹². Во второй половине XV столетия эта традиция продолжалась: капеллы семейства Ручеллаи в церкви Сан Панкратио, Сассетти в Санта Тринита, Строцци в Санта Мария Новелла и другие.

С середины века акцент перемещается на частные заказы, религиозные и светские. В республиканской Флоренции постепенно перестают стесняться личного богатства, находя ему и оправдание, и достойное применение во благо не только себе, но и сограждан. Как пишет Р. Голдсуэйт, «в центре гуманистического оправдания социальной значимости богатства была концепция «великолепия», зримого выражения присущего человеку богатства, снискавшего ему уважение, дружбу и авторитет»¹³.

Джованни Ручеллаи указывает в своих записках, что его затраты на украшение фасада церкви Санта Мария Новелла служат прославлению Господа, чести города и памяти о нем самом. Здесь он переключается с Альберти, который писал в трактате об архитектуре: «Если ты возвел великолепнейшую стену или портик, или изукрасил у себя двери, колонны и крыши, то добродетельные мужи восхваляют и твою и свою участь, радуясь и за тебя и за себя, главным образом потому, что понимают, как много красы и достоинства ты прибавил этими плодами своего богатства себе, семье, потомкам и городу»¹⁴. Расходы на искусство приносят Ручеллаи удовольствие и удовлетворение (*grandissimo contentamento e grandissima dolcezza*). Он отмечает, что пятьдесят лет занимался только тем, что зарабатывал и тратил деньги, и сейчас ему

стало ясно, что тратить деньги приносит больше удовольствия, чем зарабатывать их (*ed accorgomi che ancora sia maggior dolcezza lo spendere che il guadagnare*)¹⁵.

Частный заказ в изобразительном искусстве, естественно, не ограничивался семейными капеллами. Это также живописные и скульптурные алтари, кафедры, табernакли, канделябры, чаши для святой воды, моленные образы в интерьеры жилых домов и многое другое. Плюс интенсивно возводимые во второй половине века палаццо, которые нужно было украшать и наполнять произведениями искусства. И, конечно, надгробия с заложенными в них ренессансными идеями прославления личности, обретения бессмертия благодаря земным деяниям, жизни в памяти потомков. Пьеро дель Товалья в 1471 году отмечает в письме к Лодовико Гонзага по поводу заказанного надгробия: «Если я потратил две тысячи флоринов на мой дом, мое земное жилище, то пятьсот флоринов, вложенных в резиденцию для посмертной жизни, кажутся мне удачно потраченными деньгами»¹⁶.

Лоренцо Медичи, подводя баланс расходам на городские нужды (включая налоги), строительство и произведения искусства, отмечает, что с 1434 по 1471 год семьей потрачено 663 тысячи 755 флоринов, но доволен этим и считает траты разумными, даже почетными для семьи. Немногие выкладывали такие суммы, но Медичи не единственные богатые донаторы и заказчики. Зажиточных людей во Флоренции хватало и без них. По налоговому кадастру 1427 года 86 человек декларировали годовой доход более 10 000 флоринов, 217 человек — более 2500 флоринов. Кстати, состояние Палла Строцци тогда оценивалось в 101 422 флорина, Джованни Медичи в 79 462 флорина, Никколо да Уццано в 46 402 флорина¹⁷. Да и во второй половине столетия большими финансовыми возможностями располагали не только Медичи, но и, например, семейства Строцци, Питти, Сассетти, Ручеллаи, Торнабуони, Веспуччи, Спинелли, представители которых тоже выступали в качестве частных заказчиков.

Однако для Флоренции характерно не только меценатство богатых, но и интерес к искусству средних соци-

альных слоев: ремесленников и торговцев с относительно небольшими доходами, а также тех, кого П. Барк называет «профессионалами», — врачей, аптекарей, нотариусов, судей, учителей и преподавателей, служащих канцелярий, то есть людей, не занимавшихся ручным трудом и имевших специальное образование. Вспомним записки Нери ди Биччи, где он отмечает не только имена, но и профессии своих заказчиков. Кого тут только нет: кузнецы, изготовители канатов, бондари, портные, кожевники, красильщики тканей, сапожники, мелкие торговцы, цирюльники, живописцы, каменщики, ювелиры, аптекари, купцы, нотариусы, врачи, шерстянщики, банкиры. Немало среди заказчиков и священников небогатых церквей, мелких приходов Тосканы.

Если провести количественный анализ записок, то соотношение получится следующее: на протяжении двадцати лет на один заказ сапожника, каменотеса, бондаря приходится по 6 заказов от шерстянщиков и нотариусов, 7 — от ювелиров, 9 — от аптекарей, 18 — от купцов и торговцев средней руки, 27 — от богатых и знатных семейств (из них 9 — от Содерини). Мелкие ремесленники все вместе сделали 19 заказов и еще 5 — стоявшие чуть выше в цеховой иерархии цирюльники. Общее число заказов мелких ремесленников и богатых семейств почти совпадает, но почти вдвое количественно уступает заказам от средних слоев населения. Эта статистика весьма показательна и существенно дополняет нередко завораживающий историков искусства патронаж флорентийских нобилей.

Каждый действовал в пределах своих финансовых возможностей, гигантские затраты Медичи не должны заслонять тех мелких вкладов, во многом благодаря которым существовало и развивалось раннеренессансное искусство. Даже когда не было наличных денег, находили другие формы обеспечения заказа, например доходами с подаренного монастырю клочка земли оплачивались «Коронование Марии» Филиппо Липпи и «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи. Ценным было любое вложение в искусство. Когда семейство Пуччи передало в

дар церкви Сантиссима Аннунциата алтарный образ работы Поллайоло для капеллы св. Себастьяна, священники отблагодарили поминальными мессами и ежегодным приглашением в день этого святого двух старейшин рода для совместной трапезы. Есть сведения, что до конца XIX века традиция сохранялась, и два старика из семьи Пуччи приходили в церковь в назначенный день.

Развитие частного заказа во второй половине XV века способствовало более яркому проявлению личного вкуса патронов, изменения которого легко можно проследить на примере семейства Медичи¹⁸. Козимо, о котором уже говорилось, предпочитал вклады в строительство, участие в коммунальных заказах, не предъявляя четко выраженных требований к формально-художественной стороне дела. Хотя в архитектуре он отдавал предпочтение сначала Брунеллески, а затем Микелоццо, в скульптуре — Донателло (постоянным заказчиком у которого было также семейство Мартелли).

Его сын Пьеро продолжал финансировать некоторые начатые отцом проекты, но уже далеко не в прежних масштабах. Предпочитал тратить на заказы для себя, вкусом отличался несколько архаическим для своего времени, но зато был страстным коллекционером всяческих древностей и раритетов. Любитель дорогих, орнаментированных вещей, гемм, медалей, книг. Его выбор художников — Беноццо Гоццолли, Доменико Венециано, Филиппо Липпи. Пьеро Медичи любил роскошь и не разделял осторожность и скромность отца; практически все, что было подарено им городу и церкви, украшают гербы Медичи. Оплаченный им мраморный табернакл для чудотворной иконы в церкви Сантиссима Аннунциата имел надпись, в которой было указано, что только мрамор стоил четыре тысячи флоринов¹⁹. Козимо, при его несоизмеримо больших затратах, постеснялся бы отмечать это обстоятельство, а тем более указывать точную цифру расходов.

Лоренцо Медичи, внук Козимо, демонстрирует блестящий пример ренессансного меценатства в полном смысле этого слова. Покровитель гуманистов, поэтов и

художников, он оказал существенное влияние на флорентийское искусство своим четко определенным и утонченным вкусом. Его гуманистических требований к искусству придерживались, что немаловажно, и представители дружественных Медичи семейств — наиболее крупные заказчики во Флоренции того времени. В отличие от Козимо, он не финансировал крупные строительные проекты, не делал значительных вложений в церкви и монастыри. То, что для деда было главным, у Лоренцо стояло на последнем месте, большинство заказов предназначалось себе и семье, для палат и вилл.

От отца он унаследовал тягу к коллекционированию, но с более выраженным интересом к античности. Среди получавших от него заказы живописцев и скульпторов — Боттичелли, Филиппино Липпи, Гирландайо, Перуджино, Верроккио, Поллайоло, поддерживал он и молодого Микеланджело. Свои соображения по поводу светской живописи Лоренцо Медичи сформулировал так: «Три вещи, на мой взгляд, требуются от безупречного живописного произведения, а именно: хорошая основа — стена, доска, холст или что-либо еще, на что наносится живопись; художник, который одинаково совершенен в рисунке и колорите; кроме того, еще и то, что изображается, по своей собственной природе привлекательное и приятное для глаза, поскольку, даже если живопись очень хорошая, изображенное может быть такого свойства, что не гармонирует с натурой смотрящего на него человека. Одним людям доставляют удовольствие вещи развлекательные, такие, как животные, или растительность, или изображения танцев и празднеств. Другие предпочитают видеть сражения на суше и на море, а также прочие бурные военные сцены. Одни любят изображения пейзажей и построек, со сложными ракурсами и перспективными построениями, другие с интересом относятся к иным вещам. Таким образом, если произведение должно доставлять удовольствие в целом, то тема, которая берется для живописи, должна быть приятна сама по себе»²⁰.

Но роль Лоренцо Медичи состояла не столько в том, что он сам заказывал или всегда мог порекомендовать

выгодных заказчиков, сколько в том, что он выступал законодателем вкусов, экспертом, арбитром и советчиком как для художников, так и для их патронов.

Если рассматривать флорентийских заказчиков XV века в целом, нетрудно убедиться, что «суждались в искусстве» (по выражению М. Вакернагеля) очень разные по своему социальному положению, происхождению и богатству люди. Далеко не всегда заказчик гуманистически образован, действительно разбирается в искусстве, способен всесторонне оценить художественные достоинства произведения. Тем не менее формируется мода на ренессансное искусство, за которой постепенно начинает следовать большинство, причем интересно и для кватроченто показательно, что эта мода не унифицирует заказчиков, каждый из которых сохраняет нечто свое. В XV веке происходит становление индивидуальности не только художника, но и заказчика.

Прежде чем перейти к заказу придворному, индивидуальность которого априори определялась личностью государя, хотелось бы подчеркнуть, что общественный заказ тоже был разнообразным, и дополнить представления о нем еще одной его формой, специфической для Венеции. Имеются в виду братства (*scuole*), которых в этом городе было около 200.

Пять главных, наиболее престижных, богатых и больших по числу принятых в них (Скуола делла Карита, Скуола ди Сан Марко, Скуола ди Сан Джованни Евангелиста, Скуола делла Мизерикордиа, Скуола ди Сан Рокко), почти все выросли из чисто религиозных братств, существовавших еще с XIII века. Каждое из них объединяло по 500—600 зажиточных горожан, чиновников, нобилей. Но существовали и «скуоле», созданные жителями какого-либо квартала Венеции, или по профессиональному признаку, или землячествами приезжих (Скуола ди Сант Амброджо для миланцев, Скуола ди Сан Джорджо дельи Скьявони для выходцев из Далмации, Скуола дель Розарио для торговавших в городе немцев). Эти братства могли быть немногочисленными, так, в Скуола ди Сант Андреа состояло 20 человек, занимав-

шихся поставкой гравия и песка. «Скуоле» выделяли значительные суммы на украшение города, строительство и декорацию собственных резиденций, донаторские вклады в церкви произведениями искусства²¹. В этой части своей деятельности они вполне сопоставимы с флорентийскими цехами, тогда как религиозные братства в Италии XV века в качестве патронов выступали довольно скромно.

Типичный для венецианских «скуоле» заказ — циклы больших картин для интерьеров резиденций самих братств. Для этого привлекались все наиболее известные живописцы Венеции. Якопо Беллини делал цикл картин для Скуола ди Сан Джованни Евангелиста, его сын Джентиле с Бартоломео Виварини и Андреа да Мурано работали в Скуола ди Сан Марко (картины размером 347 на 770 сантиметров по цене 200—250 дукатов за каждую), Джованни Беллини трудился для Скуола ди Сан Джованни Евангелиста. Карпаччо написал 9 картин для Скуола ди Санта Урсула (высотой 280 и шириной от 253 до 611 сантиметров, получив за все более тысячи дукатов), а также 6 картин для Скуола ди Санта Мария дельи Албанези, 9 картин для Скуола ди Сан Джорджо дельи Скьявони, 5 картин для Скуола ди Санто Стефано. Только названных примеров достаточно, чтобы представить себе масштаб патронажа венецианских братств, но ведь перечислено далеко не все.

Городскими заказами — коммунальными, общественными и частными — не ограничивались возможности патронажа в Италии времен раннего Возрождения. Существовал и играл важную роль в развитии ренессансного искусства придворный заказ. Им очень многое определялось в Милане и Неаполе, Ферраре и Мантуе, Урбино и Римини. Владевшие ими герцоги и маркизы формально были подчинены императору (Милан, Мантуя) или римскому папе (Феррара, Урбино), но в реальности — независимы. Многие из них были потомками кондотьеров, некогда узурпировавших власть над городом, да и сами нередко подвизались на военном поприще — отсюда

рыцарский дух, накладывавший отпечаток на жизнь двора, страсть к пирам, турнирам и охоте. Но при этом случалось и так, что двор становился мощным гуманистическим центром, когда правители осознавали чисто ренессансную возможность продемонстрировать великолепие и благородство, завоевать славу не только силой оружия.

Фактически все крупные дворы Италии XV века были связаны между собой и несколькими европейскими дворами династическими браками. Сфорца породнились с д'Эсте, Монтефельтро, Малатеста, арагонской династией неаполитанских королей. В свою очередь, д'Эсте заключали браки с Гонзага и арагонцами, а Гонзага с Монтефельтро и так далее. Прежде всего этим преследовались политические цели, таким образом закреплялись дружественные отношения и союзы, но параллельно шел и обмен культурными традициями, в качестве подарков и с приданым невест перемещались произведения искусства.

Вложением средств в строительство и искусство, роскошью придворной жизни прокламировались богатство и власть государя, процветание государства при его правлении. Финансовыми возможностями здесь определялось многое, но далеко не все; воля и желание заказчика, продуманная художественная политика тоже значили немало. Потому по результатам, по вкладу в развитие искусства небольшие дворы в Мантуе и Урбино в XV столетии могли сравниться с тем, что осуществлялось в более могущественных и богатых центрах, таких, как герцогский Милан или королевский Неаполь.

В Милане традицию патронажа заложил еще Джангалеаццо Висконти, получивший герцогский титул от императора в 1395 году. Он начал осуществление тех обширных строительных заказов, продолжать и завершать которые пришлось его наследникам, — миланский собор, Кастелло, замок в Павии, павийская чертоза в их числе²². Важным обстоятельством был переход власти в 1447 году от Висконти к Сфорца. Кондотьер Франческо Сфорца, женатый на дочери Филиппо Мария Висконти, не имел

прямых прав на наследование и герцогский титул. Для него, его сына Галеаццо Мария, а потом и для Лодовико Сфорца по прозвищу Моро легитимность правления была весьма актуальной проблемой. Решить ее удалось Лодовико в результате нескольких последовательных шагов: он женился на Беатриче д'Эсте, сестру выдал за неаполитанского короля Альфонса II, а племянницу за императора Максимилиана (дав в приданое 400 тысяч дукатов). И только после этого император подтвердил в 1494 году права Лодовико Моро на герцогский титул.

Казалось бы, все эти династические перипетии не имеют отношения к искусству, но Сфорца поневоле пришлось всячески подчеркивать свою преемственность от Висконти, продолжать намеченную ими художественную политику, достраивать и украшать начатое, даже стараться превзойти предшественников размахом патронажа. Франческо Сфорца пригласил ко двору архитектора Филарете, Лодовико привлек Леонардо да Винчи к работе в Милане и, судя по переписке со своим посланником во Флоренции, запрашивал сведения о Боттичелли, Перуджино, Гирландайо, Филиппино Липпи. Даже прижимистый Галеаццо Мария Сфорца тратил огромные деньги на декорацию замков в Милане и Павии, хотя и старался обойтись силами местных мастеров.

Похожая ситуация сложилась в Неаполе, где правившая с середины XIII века анжуйская династия уступила власть арагонской, с 1409 года уже владевшей Сицилией²³. Альфонсо I Арагонский, ставший королем Неаполя в 1443 году, со своих владений в Испании и Италии имел годовой доход 830 тысяч дукатов, значительную часть которого тратил на художественные заказы. Только перестройка Кастельнуovo, не считая отделки и украшения интерьеров, обошлась в 250 тысяч. Если Альфонсо Арагонский активно привлекал испанских мастеров, то его наследник Ферранте I, потеряв испанские владения отца, ориентировался уже исключительно на итальянских архитекторов и художников, которым в конце столетия, во времена правления Альфонсо II, платили вполне прилично — от 200 до 600 дукатов в год. Но, честно говоря, ве-

ликие начинания Альфонсо I Арагонского не получили достойного продолжения.

Миланское герцогство и неаполитанское королевство были относительно крупными государствами с многочисленным населением, более скромными возможностями и финансами располагали правители Мантуи, Урбино, Феррары. Последняя с XIII века была в руках семейства д'Эсте, мелких феодалов из Эсте близ Падуи. Основные доходы шли от налогов, таможенных сборов и кондотьерства, то есть оказания военной помощи за плату. Положение Феррары на протяжении XV века было довольно стабильным благодаря постоянным доходам, разумному хозяйствованию и умело проводимой дипломатии. С 1393 по 1441 год правил Никколо III, а затем его сыновья: Лионелло (1441—1450), Борсо (1450—1471) и Эрколе (1471—1505), очень разные по своим интересам, вкусам, направлению патронажа²⁴.

Лионелло, воспитанник гуманиста Гварино да Верона, коллекционировал произведения античного искусства (в основном геммы, монеты и медали, которых имел, по свидетельству Флавио Бionдо, более десяти тысяч), драгоценные камни, ковры, живопись и скульптуру. Заказывал портреты у Пизанелло и Якопо Беллини, украсил интарсиями Палаццо дель Корто, сакристию церкви Санта Мария дельи Анджели, виллы Бельфьоре и Бельрегвардо. Страстью к собирательству античных раритетов и хорошим вкусом он напоминает Лоренцо Медичи, интересом к портретам и интарсии — Федерико да Монтефельтро. Кстати, все трое могут служить примером патронажа, осуществлявшегося гуманистически образованными заказчиками.

При Борсо д'Эсте патронаж в Ферраре изменился — стало больше показного великолепия, бросающихся в глаза расходов, экстравагантных причуд. Но ведь именно при Борсо правители Феррары получили от римского папы титул герцога и расширили владения за счет выкупленных у императора городов Модена и Реджио с прилегающей территорией. Борсо много тратил на зримые подтверждения своего богатства, на одежду и укра-

шения, роскошную обстановку резиденций. В Венеции купил фламандских ковров на 9 тысяч дукатов, и только его Библия стоила 2200 дукатов (с миниатюрами и драгоценным окладом), то есть почти в два с половиной раза дороже, чем знаменитые росписи в палаццо Скифанойя.

О художественных вкусах Борсо д'Эсте могут свидетельствовать эти фрески, а также то, что придворный живописец Козимо Тура в 1469 году был специально послан в Брешию посмотреть работу Джентиле да Фабриано, чтобы равняться на нее при росписи капеллы в Бельрегвардо. Элегантность и декоративность нравились Борсо, к этому примешивались рыцарские идеалы (само имя Борсо взято из легенд о короле Артуре, в числе спутников которого был некий сир Борс), а также интерес к античной мифологии и астрологии. Астрологией увлекался и Лионелло, но у Борсо это хобби превратилось в манию, заставлявшую выстраивать свою жизнь по гороскопу. Когда папа Пий II, будучи проездом в расположенной неподалеку Мантуе, предложил ему встретиться в этом городе, Борсо отказался под предлогом того, что звезды предсказывают ему смерть, если он покинет пределы своих владений. Папа настаивал, советуя не верить в языческий вздор, но Борсо так и не прибыл к папе, а чтобы ему не докучали с этим делом, отправился на охоту²⁵.

Эрколе д'Эсте вел себя скромнее, но при случае тоже мог показать всю широту натуры, затеяв перепланировку Феррары или заказав по случаю свадьбы с Элеонорой Арагонской серебряные блюда стоимостью более 7 тысяч дукатов. Он не жалел денег на театральные постановки, а интерьеры Палаццо дель Корто украсил каррарским мрамором, интарсиями, дорогими коврами.

Как и Феррара, соседняя Мантуя в XV веке была политически стабильна, правившее ею с XIV века семейство Гонзага, принадлежа к императорской партии, удачно лавировало между сильными противниками и жило по средствам. Джанфранческо I Гонзага в 1433 году стал маркизом, получив титул от императора, статус семьи укреплялся и удачными династическими браками (Лодовико Гонзага женат на Барбаре Бранденбургской, Феде-

рико Гонзага на Маргарите Баварской, Джанфранческо II Гонзага на Изабелле д'Эсте).

Уже Джанфранческо I привлек ко двору гуманистов, его детей учил Витторино да Фельтре, и не случайно именно его ученик Лодовико Гонзага наиболее интересен нам среди мантуанских маркизов как заказчик и покровитель художников. Лодовико, правивший с 1444 по 1478 год, был кондотьером, в разные времена выступавшим со своим отрядом на стороне Милана, Флоренции, Венеции, Неаполя. Его ранние заказы близки тому, что делалось при феррарском дворе Борсо д'Эсте, например фрески Пизанелло по мотивам легенд о короле Артуре (известно, что текст легенд был в библиотеке Лодовико).

С 1450-х годов Лодовико Гонзага кардинально изменил свои вкусы и художественную политику двора. Интерес к интернациональной готике и рыцарским темам сменился четкой ориентацией на ренессансное искусство и античность. Кстати, бывшая слава императорского Рима была притягательной для многих государей Италии, сию пользовались для укрепления собственного престижа, проводя аналогии и даже устанавливая мифическую преемственность. Единоличная и не всегда праведным путем обретенная власть успешно обряжалась в античную императорскую тогу, чему в немалой степени содействовало и искусство.

Для строительных проектов Лодовико Гонзага привлек Альберти, переселил в Мантую падуанского живописца Мантенью, дважды вел переговоры со скульптором Донателло. Причем соглашение с ним было почти достигнуто — в конце 1450-х Лодовико пишет жене о скором прибытии мастера и требует сразу же обеспечить его работой. К сожалению, Донателло так и не добрался до Мантуи, и произошло это не по вине Гонзага. Лодовико был искренне огорчен и в одном из писем с обидой отмечает: «У него так устроена голова, что, если он не захочет приехать, нужно оставить все надежды». Показателен сам выбор мастеров, свидетельствующий о том, что Лодовико хорошо разбирался в искусстве и уже точно знал, чего хочет. Заказы на «рыцарский цикл» Пизанел-

ло и фрески Мантеньи в Камере дельи Спози разделяют восемнадцать лет, но контраст разительный.

Вкусы правителей определяли характер придворного заказа, очень многое зависело от их личности, интересов и пристрастий. Чтобы представить это наглядно, можно сопоставить три фресковых цикла, так или иначе отражающих жизнь двора: не сохранившиеся, но известные по описаниям росписи замка в Павии, фрески палатцо Скифаноия и вышеупомянутой Камеры дельи Спози.

Интерьеры замка в Павии начали украшать еще при Джангалеацио Висконти сценами охоты, празднеств, турниров и прочих придворных развлечений. Галеацио Мария Сфорца, не разрушая уже сделанного (как мы знаем, ему во всем была важна преемственность от Висконти), в 1469 году продолжил это дело, дав распоряжение художникам следовать сюжетам и стилю старых фресок. На стенах комнат снова появились охотники, сокольник, конюхи с лошадьми, псаря с собаками и среди них сам заказчик с любимой борзой. В частных покоях был изображен Галеацио Мария — облачающийся в парадные одежды, вкушающий трапезу, дающий аудиенцию. В комнатах его супруги Боны Савойской представлено ее путешествие из Франции в Милан, причем одна деталь любопытна и для придворного этикета важна — отправляясь в путь, она одета согласно французской моде, а в Милане уже согласно ломбардской²⁶.

Заказанные Борсо д'Эсте фрески палатцо Скифаноия были написаны практически в то же время, что и павийский цикл. В нижнем регистре мы видим нечто подобное, но два верхних по воле увлеченного астрологией Борсо представляют знаки зодиака и античных богов, персонифицирующих каждый месяц года. Вся роспись превратилась в гигантский часослов, интерпретированный в соответствии с причудливыми вкусами правителя Феррары.

Мантенья в Камере дельи Спози (1465—1474) создает для Лодовико монументальный групповой портрет семейства Гонзага, по-античному «обрамленный», по-ренессансному возвышенный и героизированный. Члены семейства и их приближенные предстают перед нами в

одном ряду с изображенными на своде римскими императорами, и здесь нет места для сиюминутных развлечений и придворных забав. Конюхи, лошади и охотничьи собаки тоже присутствуют в росписи, но как незначительная деталь, дань традициям придворной культуры. Эти три фресковых росписи относятся к одному времени и придворному заказу, прекрасно демонстрируя, насколько он может быть различным.

Пребывание художника при дворе, даже таком, как двор Лодовико Гонзага, имело свои плюсы и минусы. С одной стороны, относительно стабильное материальное положение, независимость от цеха, отсутствие конкуренции, крупные заказы, иной круг общения. С другой стороны — невысокое положение в придворной иерархии, невозможность отказаться от сопутствующих мелких заказов и поручений, необходимость соблюдать этикет и угождать прихотям правителя.

Мантенья пришлось заниматься не только картинами и фресками, но также оформлением празднеств, декораций интерьеров, рисунками для мебели и ковров, а также многим другим. Впрочем, подобные заказы выполняли и городские художники, но вот полностью располагать собой Мантенья не мог. Когда сын Лодовико — кардинал Франческо Гонзага решил отправиться на воды в Болонью для поправки здоровья, он написал отцу в Мантую, что нуждается в успокаивающих развлечениях и потому просит прислать к нему Андреа Мантенью и некоего Мальгизе. С Андреа он хочет заняться разборкой приобретенных «античных раритетов», а Мальгизе доставит ему удовольствие пением и игрой на музыкальных инструментах. Это было в 1472 году, когда работа над фресками Камеры дельи Спози вступила в самый ответственный завершающий этап²⁷.

Патронаж в Мантуе продолжался и после смерти Лодовико. Его сын Федерико Гонзага на этом поприще не особенно отличился, а вот внук Джанфранческо II Гонзага гораздо интересней. Потомственный кондотьер и действительно талантливый военачальник, по случаю своих побед он заказал Мантенье «Мадонну делла Витториа»,

девять больших холстов с изображением триумфов Цезаря и, что немаловажно, поощрял и оплачивал активную коллекционерскую и меценатскую деятельность супруги. Джанфранческо был женат на Изабелле д'Эсте (дочери Эрколе д'Эсте и Элеоноры Арагонской), женщине хорошо образованной, но жесткой и предельно требовательной по отношению к художникам²⁸. На особенностях патронажа Изабеллы д'Эсте мы еще остановимся в следующем разделе этой главы.

Если патронаж в Милане, Ферраре и Мантуе был делом нескольких поколений, то Урбино был превращен в один из ведущих художественных центров Италии усилиями одного человека — Федерико да Монтефельтро, правившего с 1444 по 1482 год. Как и его предки, он был кондотьером, искусству войны учился у знаменитого Никколо Пиччинини и уже с шестнадцати лет участвовал в боевых действиях. Но в юности он провел два года в мантуанской школе Витторино да Фельтре, что определило его интерес к гуманизму и в дальнейшем наложило отпечаток на придворную культуру Урбино²⁹.

Не обладая большим наследственным состоянием, Федерико успешно зарабатывал как кондотьер, контролируя стратегически важный пункт на северной границе папских владений и очень ловко используя постоянно менявшуюся политическую ситуацию в своих целях. Переходя от одного союзника к другому, он выступал на стороне пап, Милана, Венеции, Флоренции, Неаполя. При этом его несколько не смущало, что с интервалом в десять лет он то поддерживал Флоренцию против папы, то, наоборот, папу против Флоренции. Деньги же брал не только за участие в войне (за поход со своим войском против Феррары получил 165 тысяч дукатов), но и за сохранение нейтралитета (например, Венеция заплатила за это 80 тысяч). Будучи союзником Франческо Сфорца, ежегодно получал от него 60 тысяч дукатов в мирное время или 80 тысяч в военное. Папы тоже платили немало, а в 1474 году Сикст IV сделал его герцогом и гонфалоньером Святой Римской Церкви. Чистый доход Федерико состав-

лял около 50 тысяч дукатов в год и во многом тратился на различные художественные проекты, книги, украшение резиденции и привлечение ко двору нужных ему людей.

Библиотека Федерико да Монтефельтро, которую он начал собирать с середины 1460-х годов, к концу его жизни насчитывала 1100 томов, и комплектовавший ее Веспасиано да Бистиччи оценивал это собрание в 30 тысяч дукатов. Стоит отметить, что в ней были трактаты по архитектуре Витрувия, Альберти, Франческо ди Джорджо Мартини, книга о живописной перспективе Пьеро делла Франческа.

Любимое детище Федерико — палаццо Дукале (архитекторы Лучиано да Лаурана и Франческо ди Джорджо Мартини), на перестройку и украшение которого он не жалел средств. Интарсии, галерея «знаменитых мужей», состоявшая из 28 картин, портреты герцога и членов его семьи, фламандские шпалеры (только одна партия из 11 штук стоила 2557 дукатов) и многое другое. Выбор мастеров характеризует особенности художественного вкуса Федерико: тосканец Пьеро делла Франческа, нидерландец Иос ван Гент, испанец Берругете, флорентийский специалист по интарсиям Баччо Понтелли, поработали в Урбино также Паоло Уччелло и Мелоццо да Форли.

Патронаж Федерико да Монтефельтро исследователи нередко сопоставляют с тем, что делалось в Римини во время правления Сиджисмондо Малатеста. Оба пользовались архитектурными идеями и рекомендациями Альберти, привлекали Пьеро делла Франческа, но индивидуальность заказчиков сказывалась столь сильно, что конечные результаты оказались различными. Вообще, придворные заказы в Италии XV века демонстрируют великое разнообразие, возникающее благодаря личным вкусам и пристрастиям государей, местным художественным традициям, конкретной исторической ситуации, финансовым возможностям. Хотя есть и нечто общее, основополагающее в побудительных причинах и формах патронажа при дворе. Чтобы составить об этом патронаже

более полное представление, необходимо упомянуть еще и папский Рим.

Римский папа одновременно был и главой католической церкви, и правителем довольно крупного государства в центре Италии. Церковные интересы неизбежно сосуществовали и нередко переплетались с государственными, а идеалы скромности и чистоты «апостольского служения» вступали в противоречие с реальным стилем жизни могущественного синьора. Этот дуализм статуса, несомненно, оказывал влияние на художественную политику папского двора, характер заказов.

В первой половине XV столетия, после «авиньонского пленения» и схизмы, папам еще явно не хватало сил и средств для масштабных начинаний. Мартин V (на папском престоле с 1417 по 1431 год) приступил к ремонту и украшению раннехристианских базилик, привлекая из современных художников Джентиле да Фабриано, Пизанелло, Мазолино. Евгений IV (1431—1447) продолжил восстановление старых церквей, из заказов мастерам кватроченто наиболее известны бронзовые двери Филарете для собора св. Петра. Доходы Мартина V составляли 170 тысяч дукатов в год, Евгения IV — 60 тысяч. С учетом затрат на укрепление папской власти и папского государства это немного, и тира за 38 тысяч для Евгения IV кажется непозволительной по тем временам роскошью.

Николай V (1447—1455) смог заметно уречить позиции Рима и вместо косметического ремонта святынь, осуществлявшегося его предшественниками, предпринял попытку изменить облик города, сделать его достойным центром христианского мира. На осуществление грандиозной затеи перепланировки Рима, постройки новых мостов, налаживания водоснабжения, к сожалению, не хватило ни времени, ни денег. Но планы Николая V, о которых рассказывает его секретарь и биограф Джаннотто Манетти, были впечатляющи и в последующем были затребованы. Именно Николай V перенес резиденцию в Ватикан и начал его перестройку (вспомним личную пап-

скую капеллу, расписанную Фра Анджелико с помощниками). Этот папа активно привлекал ко двору гуманистов для работы в курии, создав определенную традицию их пребывания при папском дворе, и в середине века там можно было встретить таких людей, как вышеупомянутый Джанноццо Манетти, Поджо Браччолини, Альберти, Энеа Сильвио Пикколомини (потом стал папой Пием II), Флавио Биондо, Лоренцо Валла.

Папе-гуманисту Пию II (1458—1464) удалось поднять доходы казны до 472 тысяч в год, наладить разработку квасцов в карьерах Тольфи (что со временем стало давать 50 тысяч ежегодно) и, параллельно, торговлю индульгенциями и церковными должностями, что приносило не меньше. Пий II предпринял активные действия по сохранению древних памятников города, четко сформулировал идею преемственности христианского Рима от императорского и «спроецировал» славу Римской империи на папскую власть. В дальнейшем мысль о возрождении былой славы Рима была чрезвычайно популярна и многое определяла в папском заказе.

Его преемник Павел II (1464—1471), еще в бытность кардиналом построивший для себя обширное палаццо Венеция близ Капитолия, был больше озабочен не городом, а приданием должного блеска и великолепия папскому двору, налаживанием своего быта как у светского государя, празднествами и торжественными приемами. Только церемония возведения его в сан обошлась в 23 тысячи дукатов. К тому же Павел II имел страсть коллекционировать раритеты и драгоценности, что стоило немалых денег папской казне, хотя и сам он был человек не бедный, происходя из знатного венецианского рода Барбо. Гуманист Платина, аббревиатор при Пие II, уволенный Павлом при сокращении штатов канцелярии и возвращенный ко двору Сикстом IV, свидетельствует, что в описи имущества Павла II значилось только драгоценных камней, жемчуга и ювелирных изделий на сумму 1 307 000 дукатов. Если бы папа потратил эти средства на патронаж, Рим бы преобразился.

Сикст IV (1471—1484), вышедший из среды францисканцев, на себя тратил мало, и это позволило продвинуть градостроительные проекты и заняться благоустройством Ватикана, в частности построить Сикстинскую капеллу и украсить фресками ее стены. Кстати, среди расписывавших капеллу художников сам папа выделял Козимо Росселли за яркость красок и обилие золота, что говорит об определенной архаичности его личных вкусов.

Два последних папы XV века — Иннокентий VIII (1482—1492) и Александр VI (1492—1503) — продолжили политику вложения денег в украшение Рима, по примеру Сикста IV активно привлекая мастеров из других городов Италии. Тенденция превращения Рима в общепитальянский художественный центр укрепилась и принесла блестящие результаты в XVI столетии. Не следует упускать из виду, что папский двор — это не только папы, но и кардиналы, многие из которых происходили из знатных семейств, были привычны к патронажу и не жалели на него средств ради собственного престижа, положения при дворе³⁰. В начале столетия их было 24, и число постепенно возросло до 48 при Александре VI.

Обозначая круг заказчиков в Италии XV века, мы постоянно сталкиваемся с гуманистическими представлениями о патронаже и гуманистами. Идеи «гражданского гуманизма» стимулировали развитие общественного и коммунального заказа во Флоренции, а гуманист Леонардо Бруни лично способствовал этому, вплоть до составления программы для «Райских врат» баптистерия. Флорентийское искусство последней трети кватроченто невозможно себе представить без неоплатоников и меценатства Лоренцо Медичи. Придворный заказ многое потерял бы, например, без Лионелло д'Эсте, воспитанника гуманиста Гварино да Верона, Лодовико Гонзага и Федерико да Монтефельтро, наставником которых был гуманист Витторино да Фельтре, без Энеа Сильвио Пикколомини. Но еще больше — без тех многочисленных гуманистов, которые окружали правителей в качестве секретарей, библиотекарей, советников и друзей³¹.

Гуманисты сами заказывали произведения искусства и находили художникам выгодные заказы, консультировали патронов и мастеров, составляли программы, растолковывали античные сюжеты, в конечном же счете во многом формировали ренессансный интерес к искусству и новые вкусы. Свою роль в этом сыграли не только гуманистические идеи, но и конкретные действия конкретных людей. Круг заказчиков раннего Возрождения, естественно, не ограничивался гуманистами и людьми, к гуманизму тяготеющими, однако они занимали в нем почетные места.

КОНТРАКТЫ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

В Италии XV века не существовало художественного рынка в его современном понимании. Практически не создавались произведения под предполагаемого, «гипотетического» покупателя, не было выставок и художественных галерей, аукционов, посредников-дилеров, механизмов рекламы и, как сейчас принято говорить, «раскрутки» отдельных мастеров. Все сколько-нибудь значительные произведения искусства делались для конкретных заказчиков с заключением контракта.

Впрямь, с расчетом на возможную реализацию, изготавливались только почти утилитарные или мелкие «ходовые» вещи, типовые предметы религиозного культа. В одной из новелл Саккетти (новелла 84) рассказывается о сиенском живописце Мино, всегда державшем в своей мастерской от четырех до шести распятий, почти законченных или уже готовых для продажи. Нери ди Биччи, как уже отмечалось, одно время приобретал у скульпторов стукковые рельефы с изображением Мадонны, доводил их до готовности (вставлял в рамы и расписывал), а затем продавал. Но деньги он вкладывал небольшие и, похоже, только потому, что был уверен в наличии спроса на эту относительно недорогую продукцию. Изготовители свадебных сундуков тоже нередко имели в запасе

готовые образцы своего мастерства или «полуфабрикаты» с не заполненными живописью пустыми местами для гербов будущих владельцев. В мастерской скульпторов делла Роббиа активно продавали мелкую майолику, особенно после 1470-х годов. Однако типологически все это относится к полуремесленной продукции, пусть даже и хорошего качества. Остальное делалось по заказу, согласно устной договоренности, отметке в книге деловых записей или письменному контракту.

В XV веке не обнаруживается и другой обязательной приметы развитого художественного рынка — торговцев произведениями искусства. Как правило, мастера имели дело с заказчиками напрямую либо с их доверенными лицами, которые при этом не были профессиональными «дилерами». Правда, уже появились отдельные люди, почувствовавшие возможность заработать деньги на посредничестве, но они занимались главным образом античным искусством. Андреоло Джустиниани разыскивал и скупал древности для коллекционеров, среди его клиентов были Поджо Браччолини, Никколо Никколи и Козимо Медичи. Бартоломео ди Паоло Серралли специально искал в Риме античные статуи для Медичи, и в городском архиве Флоренции сохранились его послания насчет этих дел. Он же торговал манускриптами, стуковыми и терракотовыми «Мадоннами», зеркалами и даже поставлял небольшие произведения флорентийских мастеров в Неаполь, ко двору Альфонсо Арагонского. Но подобных ему в Италии XV века было не много¹.

При такой ситуации на художественном рынке на первый план выходят прямые отношения художника и заказчика, документальным свидетельством которых являются их переписка и контракты. Эти документы дают представление о том, как непосредственно шло деловое общение сторон, что художник и заказчик хотели друг от друга, в каких условиях создавалось произведение. Именно в каких условиях, а не каким образом — последнее относится скорее к творческому методу.

До нас дошло около двухсот контрактов XV века и подробных записей условий заказа в цеховых документах,

финансовых отчетах коммун и уже знакомых нам книгах текущего учета деятельности мастерской, ведшихся самими художниками². При всем различии конкретных деталей они похожи друг на друга по форме, основным позициям, ключевым фразам. Это и понятно: если документ составлялся согласно всем правилам с участием нотариуса, то использовался имеющийся в его конторе юридический формуляр, стандартный образец, в котором много общего с обычными коммерческими контрактами того времени. Такая унификация, казалось бы, делает чтение контрактов XV века занятием довольно однообразным, но при этом она имеет и положительную сторону: любое отклонение от штампа, особо оговоренное условие, новая формулировка становятся легко заметными.

Типовой контракт включал ряд обязательных пунктов — описание заказа (нередко со ссылкой на образец или представленный мастером рисунок, модель), качество и стоимость материалов, срок исполнения, сумма и форма оплаты, взаимные обязательства исполнителя и заказчика³.

То, каким будет произведение, сначала оговаривалось устно, но затем фиксировалось разными способами. Первый — описание в самом тексте контракта, с указанием размера, сюжета, иконографии, набора персонажей, трактовки фона, формы рамы для живописных произведений и т.п. Второй способ — указание на образец, манере и форме (в контрактах пишут *«modo et forma»*) которого нужно следовать. Это требование заказчиков понималось по-разному — выполнить вещь в том же духе, используя пример для собственного художественного решения; точно придерживаться иконографии и композиции (но не более того, максимум пожеланий — писать фигуры «как обычно», «как принято»); повторить почти буквально, но на этом в XV столетии особо не настаивали. Напротив, ссылки на образец к концу века попадают все реже, художникам предоставляется право не только реализовывать замысел, но и создавать его по своему усмотрению.

Третий способ — представить для одобрения заказчиком рисунок будущего произведения, а иногда и несколько вариантов на выбор. У живописцев эта практика со-

хранится на протяжении XV века, у скульпторов же рисунок будет постепенно заменен небольшой моделью. В предшествующем столетии скульпторы трудились над статуями и рельефами по рисункам, причем нередко даже не собственным, а предоставленным живописцами. Они же и предъявлялись заказчику. Этой традиции следовал даже ренессансный мастер Якопо делла Кверча при работе над скульптурным комплексом фонтана «Фонте Гайя» в Сиене, исполнив общий рисунок композиции⁴. Но для удобства подготовительной работы скульпторов, да и для демонстрации заказчикам, более подходили сильно уменьшенные модельки из мягких материалов — так называемые боццетти. Самое раннее упоминание о таких вещах относится к 1415 году, когда Донателло представил попечителям строительства флорентийского собора небольшую фигурку, которую предстояло повторить в масштабе на несколько порядков большем и поместить на контрфорс купола собора. Во второй половине XV века работа с боццетти стала общераспространенной среди итальянских скульпторов⁵. Конечно, это произошло в связи с развитием и совершенствованием творческого метода мастеров скульптуры, а не ради удобства заказчиков, но было полезно и им.

Независимо от способа фиксации в контрактах условий заказа, на этапе обсуждения будущего произведения участие заказчиков было очень существенным. Художнику приходилось считаться с тем, каким хотел бы видеть это произведение заказчик, за которым сохранялось и право выбора сюжета, размеров, обрамления. Филарете как-то отметил, что заказчик является отцом постройки, а архитектор — матерью. Эти слова можно отнести не только к архитектурным сооружениям, но и многим произведениям изобразительного искусства.

На протяжении XV века участие заказчиков в детальном обсуждении замысла постепенно сокращалось, смягчалась категоричность требований и художникам предоставлялось больше самостоятельности. Конечно, это только общая тенденция, не исключавшая рецидивов

жесткого вмешательства клиентов в художественный замысел произведений. В качестве примера можно привести случай с Изабеллой д'Эсте. В 1490-х годах она решила украсить собственный кабинет несколькими картинами, заказав их разным художникам. Была придумана единая программа, сюжеты каждой из картин составляли ее часть и потому детально и скрупулезно оговаривались Изабеллой. Любопытна и для конца кватроченто показательна реакция художников. Мантенья, состоявший на службе при мантуанском дворе, был вынужден безоговорочно выполнить требования. Джованни Беллини отказался от выгодного в финансовом отношении заказа, объяснив это следующим образом: «[Программа, которую Вы мне предложили, требует приспособления к воображению живописца, не терпящего получать слишком точные инструкции, поскольку он привык давать волю своей фантазии]»⁶.

Агент Изабеллы д'Эсте, участвовавший в переговорах по поводу картины, советовал дать художнику возможность делать то, что он хочет, и выражал уверенность, что тогда Беллини «угодит Вам намного лучше». Изабелла продолжала настаивать на своем, и заказ не состоялся. Кстати, когда через некоторое время она пожелала иметь работу Леонардо да Винчи, то предоставила мастеру выбор сюжета и не устанавливала срок исполнения.

Следующий, после описания заказа, пункт контракта — оплата материалов. В главе третьей уже говорилось о соотношении затрат на материалы и работу над произведением, потому неудивительно, что в контрактах особо оговаривается качество и стоимость материалов. Да и разница цен на краски была существенной. Согласно записям Нери ди Биччи, в 1470 году унция натурального ультрамарина («*azzurro oltrammarino*»), изготовленного из привозимой с Востока ляпис-лазури, стоила от 2 до 3 флоринов, три унции краски, называвшейся «голубая земля» («*verde azzuro*»), продавались за 1 лиру и 16 сольди, краска «*lacha*» стоила 14 сольди за три унции, такое же количество краски «*arzicha*» — 6 сольди. А еще пользовались

«немецкой голубой» и «*azuro achadesi*», и это только краски голубого цвета, хотя здесь разброс цен наиболее заметен. Потому именно на них помимо золота обращают пристальное внимание заказчики при составлении контракта⁷. Причем оговаривают не только их качество, но и при изображении каких фигур использовать натуральный ультрамарин.

Когда в 1408 году Старнина подрядился делать фрески церкви Сан Стефано в Эмполи, контракт строго предписывал ему употребление различных красок: для фигуры Марии — натуральный ультрамарин по два флорина за унцию, для других фигур — ультрамарин по одному флорину и т.д. Создается впечатление, что заказчики не только стараются экономить, но и придают какое-то особое значение тому, чтобы главные персонажи были выделены драгоценным натуральным ультрамарином.

Качество материалов отмечалось и в контрактах на скульптурные работы. Предписывалось использовать хорошую бронзу, настоящее золото для ее золочения и «каррарский мрамор, чистый и белый», как написано в одном из ранних контрактов Микеланджело.

В отношении сроков исполнения заказов можно сказать, что они точно отмечались в контрактах, но не всегда соблюдались. Причем несмотря на то, что порой в текст вносился пункт о денежных штрафах с художников за несвоевременное окончание работы или запрещалось брать новые заказы до тех пор, пока не закончен этот. Такое требование предъявлялось, например, Пинтуриккио при исполнении фресок библиотеки Пикколомини в соборе Сиены и Бальдовинетти во время работы в церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции.

Несоблюдение сроков контракта, особенно на большие и трудоемкие заказы, не всегда приводило к конфликтам. Так, Якопо делла Кверча должен был закончить «Фонте Гайя» за два года, реально же работа длилась около десяти лет, и заказчики не только продлили время, но и заплатили ему на треть больше изначально договоренной суммы. Вообще, контракт мог меняться в ходе

исполнения, и не только по срокам, но и по содержанию, объему работы. Корректировки из-за изменения желаний заказчика или благодаря настояниям и советам художника встречаются довольно часто.

В 1459 году живописец Беноццо Гоццолли пишет Пьеро ди Козимо Медичи на виллу в Кареджи о фреске «Поклонение волхвов» в палаццо Медичи: «Этим утром я получил письмо от Вашей светлости через Роберто Мартелли. Из него я узнал, что Вы полагаете, будто сделанные мной серафимы неподходящие. Я написал одного в углу среди нескольких облаков, из-за которых видны только кончики крыльев, и он настолько скрытан и облака скрывают его таким образом, что он не может создать плохого впечатления, но, скорее, добавит красоты. И также по поводу колонны. Я сделал одну у другого края алтаря, скрытанную подобным же образом. Роберто Мартелли видел их и сказал, что нечего волноваться из-за пустяков. Несмотря на это, я сделаю то, что Вы предписываете, два облака будут удалены. Я хотел бы приехать поговорить с Вами, но этим утром начал накладывать голубую краску и не могу оставить работу, поскольку сейчас очень жарко и приготовленный раствор может быстро испортиться»⁸.

Как мы видим, с заказчиком по ходу дела обсуждаются даже незначительные детали и вносятся изменения. Художник вежливо соглашается, но аргументированно выдвигает и свои возражения. Нужно отдать должное Мартелли, принявшему мудрое решение. Он сообщил Пьеро Медичи, что, по его мнению, эти куски росписи выглядят неплохо, и художник оставит все как есть до возвращения заказчика в город.

Во второй половине XV века не все художники были столь уступчивы и покладисты. Например, когда заказчики попросили Пьеро ди Козимо показать им до завершения алтарный образ для Воспитательного Дома во Флоренции, художник ответил отказом. Те пригрозили неуплатой, в ответ на что Пьеро пообещал уничтожить работу.

Но вернемся к следующему пункту текста контрактов. После сроков исполнения в них оговаривалась стоимость заказа (о ценах уже подробно говорилось в предыдущей главе) и порядок выплат. Как правило, сначала выдавался аванс на приобретение необходимых материалов, а затем художник получал оставшуюся сумму по завершении работы. Были случаи и трех выплат (например, у молодого Рафаэля за алтарь в Читта ди Кастелло): сначала треть суммы на материалы, потом еще треть в середине установленного срока и оставшуюся треть в конце. Если заказчик сам предоставлял что-либо из материалов (скажем, мрамор для скульптуры, что нередко бывало во Флоренции), то их стоимость вычиталась при окончательном подведении взаиморасчетов.

Мастера работали и со своими материалами над большими вещами. Так, Нери ди Биччи в 1454 году обязуется сделать алтарь со своими затратами на золото, ультрамарин, доску и даже установить готовое произведение на предназначенное место. Очевидно, он доверяет клиенту и не просит аванса. В таких случаях заказчику и художнику было важно оговорить количество и стоимость материалов, чтобы не было переплаты со стороны первого или денежного ущерба для второго. Неточная оценка либо невольный перерасход приводили к недоразумениям. Например, Филиппо Липпи пишет в 1457 году заказчику живописного алтаря, что уже полученного аванса в 14 флоринов недостаточно. По словам Филиппо, он три дня простаивает из-за отсутствия материалов для золочения и денег на их покупку, а им потрачено уже 30 флоринов. Художник просит выплатить 60 флоринов для завершения алтаря и компенсации собственных расходов, а также обещает закончить произведение через месяц, не просить больше 100 флоринов за работу и даже уменьшить эту сумму, как он пишет, из любви к заказчику⁹. Таким образом, первоначальные условия контрактов могли корректироваться не только по срокам или в области художественного исполнения, но и по деньгам.

В целом же контракты XV века демонстрируют относительную стабильность цен, но заметно эволюциониру-

ют по части особых требований, предъявляемых заказчиком к художнику. В ранних контрактах не упоминается мастерство исполнения, кроме стоимости материалов важен только срок окончания работы. Качество, точнее, ремесленная добротность произведений есть нечто само собой разумеющееся, она гарантируется цехом, в котором состоит живописец или скульптор. Такая форма оплаты — по сырью и затраченному времени — вообще характерна для ремесленного производства раннеренессансной Италии. Заказчики еще не осознают специфику художественного творчества, пользуются привычными критериями оценки труда, не видя особого различия между художником и ремесленником.

Ближе к середине XV века вопрос о материалах и их стоимости теряет акцентированность, а в текстах контрактов появляется требование мастерства исполнения. Окончательной персориентации с одного на другое кватроченто не производит, скорее устанавливает паритет, но важен сам факт признания индивидуального мастерства как чего-то подлежащего упоминанию и денежной оценке. Во второй половине столетия работа художника уже может фигурировать в виде отдельной статьи расходов заказчика. Например, в контракте Боттичелли на алтарь капеллы Барди (1485) указано: 38 флоринов за доску и золото, 2 флорина за ультрамарин, 24 флорина за раму, 35 флоринов за исполнение (дословно: «per suo pennello» — «за его кисть»). В данном случае несущественно, сколько денег дают за мастерство; главное в том, что за него платят, выделяя из всех остальных затрат.

Даже флорентийский епископ Антонин, порицавший художников за отступления от традиционной иконографии, фривольные сюжеты, работу по праздникам и прочие прегрешения, косвенно признает ценность мастерства. Он пишет: «Живописцы требуют, более или менее разумно, оплаты своего труда не только в соответствии с размером их работ, но в большей степени согласно их усердию и искушенности в искусстве»¹⁶. То есть он признает не только наличие индивидуального мастерства, но и возможность более высокой его оплаты.

Новое отношение к мастерству художника подтверждается и формулировками контрактных условий. Их изменения можно проследить хотя бы по запискам Нери ди Биччи, которые он вел с 1453 по 1475 год. Для обозначения своей работы над произведением Нери использует три термина: «manifatura» (то есть изготовление, производство, выработка), «fatica» (труд, усилия) и «maesterio» (мастерство). В первых записях чаще значится: «за отличное золото, хорошие краски и все мои затраты», «за золото, голубую краску и все другие вещи, необходимые для написания названной картины», «за дерево, золото, голубую краску и изготовление». Потом он уже пишет «за дерево, золото, голубую краску и мастерство», а в последних записях преобладают формулировки типа «за мастерство, мои труды и за краски»¹¹. В сознании заказчиков и самого Нери да Биччи это первенство мастерства над всем прочим еще не устоялось, есть рецидивы ранних формулировок, но в целом изменение последовательности слов обозначилось, и всего за какие-то десять-пятнадцать лет.

Восприятие мастерства художника как чего-то отличного от ремесленной мастеровитости нередко считают изначально присущим ренессансной культуре. Но, как свидетельствуют довольно многочисленные тексты контрактов, интерес к мастерству обозначился в них только в середине XV века, одновременно с ослаблением средневекового пристрастия к ценности материалов. Несколько раньше Альберти писал: «А насколько живопись умножает собою отрады благородной души и красоту вещей, видно из многого, но прежде всего из того, что ты не укажешь мне ни одной ценной вещи, которую нельзя было бы при помощи живописи сделать более дорогой и гораздо более изящной. Слоновая кость, самоцветные камни и подобные им дорогие вещи становятся более драгоценными под рукой живописца, а также золото, обработанное искусством живописца, расценивается гораздо большим количеством необработанного золота. Мало того, даже свинец, подлеиший из всех металлов, превра-

щенный в изваяние рукой Фидия или Праксителя, будет цениться выше, чем серебро»¹².

Однако это личное мнение гуманиста Альберти, сформированное под воздействием античных идей и, как всегда, опережающее свое время, не совпадающее с общераспространенными представлениями. Можно декларировать, что искусство дороже золота, но расчетливые заказчики вряд ли станут тут же платить по предложенной таксе, а будут ориентироваться на традиционно сложившиеся отношения с художниками, свой социальный опыт. Оценка мастерства художников кватроченто — это не только панегирики гуманистов, знатоков и коллег, но и мнение широкого круга заказчиков. А их восприятие мастерства художника получило непосредственное отражение в сухих и прозаичных строках контрактов на произведение искусства. Контракты раннего Возрождения позволяют хоть отчасти скорректировать дистанцию между идеями и их бытованием, между элитарной и общепотребимой оценкой мастерства.

Контракты второй половины XV века свидетельствуют, что достигает реальных результатов стремление гуманистов и самих ренессансных мастеров поднять статус художника, закрепить его право на индивидуальность и собственную манеру исполнения. Будто сопровождая это признание индивидуального мастерства, в контрактах появляется требование собственноручного исполнения. Средневековой традиции боттеги заказчики выражают свое недоверие. От художников хотят, чтобы они увеличили долю личного участия в практической работе, а там, где можно сделать все самому, — отказаться от помощи подмастерьев. Правда, к этому многих из них уже подталкивало новое самосознание творцов, творческое самолюбие.

Для новой оценки мастерства симптоматично появление в контрактах требования сделать «все своей рукой» («tutto di sua mano»). На первый взгляд, это не новшество. Еще заключенный в 1308 году контракт с Дуччо на алтарный образ «Мазета» предусматривал: написать его собственноручно («laborabit suis manibus») и работать, не

12. Заказ № 1358.

отвлекаясь на другие заказы, вплоть до окончания алтаря. Но Дуччо подрядили не на определенный срок за конкретную сумму, а выплачивали 16 сольди в день¹³. Нечто похожее произошло и с Гиберти в 1407 году, когда ему назначили годовую зарплату, но при условии ежедневной собственноручной работы над рельефами дверей флорентийского баптистерия. Гиберти предписывалось делать модели рельефов, следить за их отливкой, расчищать и отделывать, особенно в тех участках, которые требовали особо тонкой и кропотливой работы (лица, волосы, обнаженные части тел)¹⁴.

В обоих случаях выдвигалось требование исполнить своей рукой, но тут другой контекст по сравнению с контрактами XV века. Художники вступали в иные отношения с заказчиками, система финансирования тоже отличалась от принятой в контрактах. Оба мастера получали фиксированную плату, срок окончания работ не был строго определен, потому заказчики не хотели, чтобы заказы превратились для них в синекуру. С этим обстоятельством главным образом и было связано требование личного участия, а не с признанием какого-то выдающегося мастерства. От художников хотели, чтобы они отработали регулярно выплачиваемые деньги.

В контрактах времен кватроченто все это имело уже другой смысл. Заказчики хотели именно собственноручного исполнения каким-то определенным мастером, личного вклада художника в работу, справедливо полагая, что это отразится на качестве произведения. Один из самых ранних случаев относится к 1445 году. Контракт на «Мадонну делла Мизерикордиа» Пьеро делла Франческа оговаривает, что «никто не должен притрагиваться к кисти, кроме самого Пьеро». После контракта Пьеро делла Франческа требование личного исполнения мастером встречается довольно часто.

В 1461 году Беноццо Гоццолли обязуют сделать живописный алтарь для братства св. Марка «своей рукой». «Поклонение волхвов» Доменико Гирландайо для Оспедале дельи Инноченти, согласно приведенному нами в

примечаниях контракту 1485 года, должно было быть полностью написано им самим. С него же требуют во фресках хора церкви Санта Мария Новелла по заказу Торнабуони «во всех сценах написать фигуры, строения, замки, города, горы, холмы, поля, скалы, одежды, зверей и птиц»¹⁵. Филиппино Липпи предписывается в 1487 году, чтобы во фресках капеллы Строрци в церкви Санта Мария Новелла было «все сделано своей рукой, особенно фигуры». Контракт Луки Синьорелли на фрески собора города Орвьето в 1499 году определял художнику выполнить «самому все фигуры, особенно лица и верхнюю часть фигур, и ничего не должно делаться без присутствия мастера Луки»¹⁶.

Только что процитированные строки контрактов показывают, что патроны не совсем уверены в выполнении своих требований, по крайней мере в больших фресковых росписях. Заказчики сразу идут на уступки, в одной и той же фразе противореча себе. Что значит «все сделать своей рукой, особенно фигуры»? Зачем здесь оговорка насчет фигур, если выше написано «все»? Опасения заказчиков были не напрасны — условие сделать все собственноручно редко соблюдалось, и не только мастерами фрески. Подтверждения недолго искать, так как и Пьеро делла Франческа, и Доменико Гирландайо нарушили упомянутые выше контрактные условия, допустив участие ассистентов (один в преселле, а другой — в живописи фона названных алтарей). Это не случайность. Новое и, без сомнения, ренессансное требование к художнику «сделать все своей рукой» вступило в противоречие с мощной традицией коллективной организации работ в мастерской-боттеге.

В итальянском искусстве второй половины XV века складывается парадоксальная ситуация: требование собственноручного исполнения справедливо и лестно художнику как свидетельство признания его мастерства, но невыгодно ему с практической и финансовой стороны. Это требование нарушает привычный ритм работы боттеги, понуждает ее владельца самому тратить больше

времени и сил на каждое произведение, но не имеет денежного обеспечения в виде осязаемой надбавки к цене. Казалось бы, из этого тупика всего два выхода: либо вернуться назад и снять требование собственноручного исполнения мастером, либо платить на порядок выше, к чему явно не были готовы заказчики XV века. Можно было использовать и некий промежуточный вариант для не очень требовательных клиентов — вносить в контракт требование делать вещь «с привлечением хорошего мастера» (*«a uso di buono maestro»*).

В действительности все вышло иначе, так как на протяжении XV столетия эволюционировало само представление о том, что есть мастерство художника. В первой половине века оно понималось большинством заказчиков как высокая ремесленная квалификация. Такое определение не имело, естественно, возникающего уже в последующие эпохи негативного оттенка. Затем, с середины столетия, понятие «мастерство» отделяется от ремесленной мастеровитости, но трактуется суммарно и общо. Оно включает в себя совершенство и исполнения, и замысла. Одно подразумевает другое, хотя грань между ними (пусть пока только на интуитивном уровне) уже пролегла.

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что все вышеизложенное имеет отношение к массовому сознанию, а не к мнению ренессансных интеллектуалов. То, что было ясно для Альберти еще в тридцатые годы XV века, становится общим достоянием только к концу кватроченто. Именно тогда основная масса заказчиков дифференцировала замысел и его воплощение, окончательно осознав, что мастерство художника — это работа не только рук, но и ума. Конечно, в той или иной форме заказчики понимали это и раньше, но лишь с конца XV столетия в контрактах начинают платить отдельной строкой за *«invenzione»* и *«ingegno»*, то есть изобретательность, художественный замысел, интеллектуальные способности и талант. Делалось это с присущими итальянцу времен кватроченто рационализмом и бережливостью к

деньгам. Очевидно, что он просто не понял бы пушкинского «не продается вдохновение, но можно рукопись продать» и, не задумываясь, оценил бы во флоринах и то, и другое.

Тем не менее мастерство художника на исходе XV века стало восприниматься более дифференцированно, причем работа руками перестала быть главным критерием оценки. Неудивительно, что формулировка *«tutto di sua mano»* довольно быстро исчезает из контрактов следующего столетия. В 1502 году Пинтуриккио для фресок библиотеки Сиенского собора должен был только сделать рисунок сцен на картонах или стене, а также написать головы фигур. Рафаэль же мог с согласия заказчиков завышать гонорары, отдавая при этом исполнение своих поздних фресок в руки учеников и не осознавая скрытой здесь опасности. Но это проблемы XVI столетия, связанные с несколько иной исторической ситуацией в культуре Италии, с новыми художественными теориями и практикой, новыми вкусами заказчиков. Кватроченто не знало примата замысла над исполнением и стремилось к золотой середине в их соотношении между собой.

Если судить о XV веке в целом, учитывая мнение большинства заказчиков, то в оценке ими мастерства художника можно выделить два существенных момента. Во-первых, сохранялась стабильная пропорция между стоимостью материалов и оплатой мастерства, что бы ни подразумевалось под этим понятием в начале, середине и конце столетия. Даже на закате кватроченто, охотно соглашаясь с гуманистами, что мастерство дороже золота, и вполне искренне восторгаясь художественными достоинствами произведений, заказчики не забывали прояснить в тексте контракта, сколько будет израсходовано «презренного металла» и во что обойдутся им краски.

Во-вторых, в контрактах XV века главным образом оговаривается качество исполнения, а не замысла. Последний как бы выносится за скобки, обсуждается устно при утверждении представленного рисунка или модели, корректируется при дальнейшем вмешательстве заказчи-

ка. В мастерстве художника прежде всего оценивалась способность на высоком уровне реализовать замысел — заимствованный из образца, придуманный заказчиком или сочиненный самим художником.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ПРОЗВЕДЕНИЙ

Контракты, в силу финансово-делового характера их довольно стандартных текстов, не содержат подробных и развернутых описаний требований непосредственно к художественным особенностям произведений. По ним трудно составить полноценное представление о вкусах заказчиков, их восприятии формально-стилевых особенностей искусства, критериях суждений о нем. В первой половине XV века заказчики традиционно желали прежде всего драгоценности материалов и ремесленной добротности исполнения (в контрактах указывается — «сделать хорошо», «тщательно», «с прилежанием»).

Появившееся затем требование собственноручного исполнения художником свидетельствует, как уже отмечалось выше, о признании и понимании индивидуального мастерства, но в контрактах особенности этого мастерства никак не обозначены. Хотя сам факт выделения ценности мастерства помимо ценности материалов, интерес к сделанному рукой самого художника, а не усилиями его мастерской тоже являются критериями оценки произведений.

Следует отметить в текстах контрактов еще одну деталь, прямо связанную с изменением вкусов. Приблизительно с середины столетия, по крайней мере во Флоренции, специально оговаривается, что рама должна быть «аль антика», то есть выполнена не в готическом стиле, а в античном (реально же — раннеренессансном, базирующемся на творческом использовании античного наследия). Причем такие рамы — с треугольным фронтоном, антаблементом и полуколоннами (либо пилястрами) по сторонам — делались не только для вновь создаваемых

вещей. Нередко в них «перседевали», следуя новой моде, и старые произведения, хранившиеся в семейных капеллах и интерьерах жилых домов.

Чтобы иметь все основания судить о критериях эстетической или формально-художественной оценки произведений искусства в XV веке, нужно обратиться не к контрактам, а к другим источникам, прежде всего к художественным трактатам, гуманистическому экфрасису (особой, во многом из античности заимствованной форме описания произведений), другим литературным сочинениям, где фигурируют художники и созданные ими работы. Такие источники наиболее интенсивно изучались путем выделения и исследования основных категорий, понятий, терминов. Здесь требуется текстологический анализ документов и сопоставление самих терминов с античными и средневековыми аналогами, что выходит за рамки заявленной нами темы¹. Этот довольно хорошо и всесторонне изученный с точки зрения теории искусства и эстетики материал, в сущности, не имеет прямого отношения к миру художника кватроченто, но совсем обойтись без него нельзя.

Несомненно, категории и термины, используемые авторами трактатов и гуманистических сочинений, не оставались лишь достоянием эстетической мысли и художественной теории раннего Возрождения. Они заимствовались, адаптировались художниками и заказчиками, исподволь обогащая и структурируя язык их общения между собой, способствовали формированию новых представлений и суждений об искусстве. Именно в таком «прикладном» плане они и будут нас интересовать, хотя, судя по всему, в полном объеме критерии оценки произведений искусства гуманистами до конца XV века не были глубоко осмыслены и полноценно восприняты широким кругом заказчиков. Тем не менее, не погружаясь в специфику филологического, художественно-теоретического и эстетического аспектов анализа этого материала, обозначим основные критерии оценки, которыми руководствовались или, точнее, могли руководствоваться заказчики в XV столетии.

Прежде всего это жизнеподобие изображаемого, требование подражать природе, восходящее к античной концепции мимесиса — «воссоздания» природы². Начиная с Петрарки сходство изображения с реальностью становится, с точки зрения гуманистов, одним из главных достоинств произведения. Отпускаемые им похвалы типа «выглядят словно живые», «ожившие образы», «будто дышат», «не хватает только голоса» (*vultus viventes*), «*signa sperantia*», «*vox sola deest*») становятся популярными и превращаются в гуманистические тропы. В качестве аргумента в поддержку такого суждения приводятся примеры из античной литературы, свидетельствующие о высокой степени сходства с природой, иллюзионизме античной живописи. Один из самых любимых — заимствованный из «Естественной истории» Плиния рассказ о художниках Зевксисе и Паррасии. По словам Плиния, Зевксис однажды написал виноград на своей картине столь точно и совершенно, что птицы слетелись клевать его. В ответ Паррасий изобразил на картине только задернутый занавес, чем ввел в заблуждение самого Зевксиса, попросившего коллегу раздвинуть занавес и показать картину.

На первый взгляд, критерий оценки прост и понятен — чем больше сходство, тем лучше. Но ренессансная концепция подражания природе вовсе не означала лишь ее повторения, копирования, жесткой зависимости, вторичности искусства. Сама природа, как убедительно доказал в своей статье Я. Бялостоцкий, понималась двояко: как природа сотворенная («*natura naturata*») и как природа творящая, развивающаяся («*natura naturans*»)³. В соответствии с этим было и два варианта подражания ей. Один подразумевал обычное копирование «сотворенной» природы и постепенно обретал в ренессансном искусстве негативный оттенок, становился достоянием второстепенных, ремесленных мастеров. Другой вариант заключался в творческом подражании «по способу действия» («*modus operandi*»), следовании не внешним формам, а законам природы и тому, что Аристотель называл «искус-

ством внутри самой природы» (*«ars intrinsecus naturae»*). Здесь подражательность и вторичность искусства утрачивают отрицательное значение. Искусство становится второй реальностью, обладающей правом на самостоятельное существование. Живописец же, по мнению Леонардо да Винчи, трансформирует образы природы в своем сознании, является переводчиком с языка природы на язык искусства.

Окончательное разделение этих двух типов подражания происходит в XVI веке, предшествующее столетие воспринимало их совокупно, не считало зазорным буквальное следование природе, близкой к совершенству и пронизанной гармонией. Но при этом не исключалось и воспроизведение видимого мира не только таким, какой он есть, но и таким, каким он должен быть. Осознавалась возможность подражания не единичному, а общему, следования логике природы и тому, что Леонардо да Винчи называл ее «правилом» или «законом» (*«regola»*). Воскрешая античный мимесис, художественная теория кватроцента наполнила его новым содержанием и превратила в некое обоснование реалистических принципов творчества. В конечном счете требование от художников жизнеподобия в их произведениях к середине XV века уже несомненно стало означать требование нового, ренессансного искусства.

Способами достижения этого жизнеподобия стали изобретенная в начале XV века линейная перспектива с единой точкой схода, «правильные» пропорции и умение изображать объем на плоскости. Каждому из них, как основополагающим принципам ренессансного искусства, посвящено немало научных исследований. Для нас же они важны как критерии оценки произведений.

Перспективе (*«prospettiva»*) уделялось особое внимание в художественных трактатах, ее очень часто упоминали пишущие об искусстве в качестве одного из главных достоинств произведения, отличительного признака работ мастеров ренессансного направления. Для людей XV столетия перспектива была не только художествен-

ным приемом, способом передачи пространства на изобразительной плоскости, но и способом мировосприятия, своеобразной «символической формой» (определение Э. Панофского)⁴. Законы перспективы отражали законы построения универсума, его божественную гармонию. Помогая художникам воспроизводить в произведениях искусства видимые формы окружающего мира, перспектива обнажала разумный и рациональный порядок его устройства, создавала художественный «микрокосм», структура которого в целом соответствовала структуре реально существующего «макрокосма».

«Подражание природе» при посредстве перспективы не только способствовало более достоверному (по представлениям XV века) ее воспроизведению, но и позволяло воссоздать мир очищенным от случайного, выверенным разумом и «сфокусированным» для удобства восприятия зрителем. Геометрическая и математическая упорядоченность этого мира в работах мастеров quattrocento казалась проекцией и воплощением мировой, космической гармонии, что заставляет нас вспомнить о пифагорейской идее гармонии сфер.

Метрическая и числовая точность конструирования «моделей» мира по законам линейной перспективы давала возможность и овладеть пространством, и пропорционально скоординировать все находящееся в нем, исходя из типично ренессансного выбора модуля в размер фигуры человека. Представление о «правильных» пропорциях распространялось не только на соотношение различных частей самого человеческого тела, но и на все изображенное, на весь «микрокосм», сотворенный художником в произведении искусства.

Для окончательного достижения жизнеподобия еще требовалось, чтобы пропорционально выверенная перспективная конструкция пространства была заполнена так, чтобы представленные в ней фигуры, предметы, элементы их архитектурного или пейзажного окружения казались трехмерными, объемными. Во времена Возрождения для обозначения этого пользовались термином

«рельеф» (*rilievo*). Казалось бы, всецело принадлежащий скульптуре термин использовался и применительно к живописи. Мы встречаем его уже у Ченнино Ченнини, когда он дает советы по поводу светотеневой проработки фигур и необходимой градации тонов в зависимости от условий реального освещения интерьера, расположения окон, направления световых потоков. Если у Ченнини термин «рельеф» употребляется в контексте профессиональных, технических рекомендаций, то в дальнейшем он становится преимущественно критерием оценки достоинства живописных произведений.

Именно в таком качестве его использует Лоренцо Гиберти во втором «Комментарии», отмечая особенности работ Каваллини и некоторых мастеров треченто. В разных вариациях он встречается у Кристофоро Ландино, и к этому немаловажному факту мы еще обратимся в дальнейшем. Альберти словом *rilievo* переводит латинский термин *prominentia*, то есть «проекция». О «рельефе» неоднократно упоминает и Леонардо да Винчи: «Самым главным в живописи является то, что тела, ею изображенные, кажутся рельефными... Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто... Первое намерение живописца — сделать так, чтобы плоская поверхность показывала тело рельефным и отделяющимся от этой плоскости, и тот, кто в этом искусстве наиболее превосходит других, заслуживает наибольшей похвалы; такое достижение — или венец этой науки — происходит от теней и светов, или, другими словами, от светлого и темного. Итак, тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет»⁵.

Интерес к «рельефу» не ослабевает и в XVI столетии. Вазари постоянно расточает похвалы «хорошему рельефу» (*buon rilievo*), отмечая Мазаччо как человека, ко-

торый положил начало «некоей рельефности поистине настоящей и естественной», а Микеланджело — как величайшего мастера «рельефа» в живописи. Аретино отмечает, описывая картину Тинторетто, что как нет человека, который при самом сильном насморке не почувствовал бы курения фимиама, так и нет столь незрячего, который не поразился бы рельефности одной из изображенных художником фигур. По существу, «рельеф» выступает как термин, определяющий не плоскостную и условную, а объемную и жизнеподобную форму изображаемого, как категория реалистического ренессансного искусства.

Установка на подражание природе отодвигает на второй план средневековую практику подражания образцу. Традиционное понимание образца («*exemplum*»), которому нужно неукоснительно следовать, постепенно меняется и обретает гораздо более свободную трактовку — это пример («*exemplum*»), которым можно воспользоваться в собственных целях⁶. Отступление от образцов и установившейся иконографии, появление новых тем и сюжетов, не имевших за собой многочисленных аналогов их трактовки в изобразительном искусстве, требовали от художников самостоятельности, изобретательности, выдумки.

Бартоломео Фацио в главе о живописцах из уже упоминавшегося сочинения «О знаменитых людях» пишет, что живопись включает в себя «изобретение» («*inventio*») и «установление» («*dispositio*»), явно проводя параллель с основными составляющими классической риторики: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (то есть способ изложения). Применительно к живописи он не обозначает третью составляющую, но неоднократно пользуется словом «*exprimere*», что позволило М. Бэксэндаллу реконструировать ее как «выразительность»⁷.

Потребность в «изобретении» во многом объясняет то внимание, которое уделяет Альберти в трактате о живописи «композиции» («*compositio*», «*compositione*»), советуя создавать ее согласно законам построения периода риторской речи. Логическая последовательность латин-

ской риторики (слова — фразы — предложения — период) проецируется у него на живописную композицию (поверхности — члены — тела — картина). Альберти пишет: «Я хочу, чтобы молодые люди, которые только что, как новички, приступили к живописи, делали то же самое, что, как мы видим, делают те, которые учатся писать. Они сначала учат формы всех букв в отдельности, то, что у древних называлось элементами, затем учат слоги и лишь после этого — как складывать слова»⁸.

Эти приемы необходимы для составления «истории» («*historia*»), то есть многофигурной повествовательной композиции, в которой Альберти также желал бы видеть «изобилие» («*copia*») и «разнообразие» («*varietas*», «*varietas*»). «То, что в истории прежде всего доставляет нам наслаждение, проистекает от обилия и разнообразия изображенного. Как в кушаньях и в музыке новизна и обилие нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, ибо душа радуется всякому изобилию и разнообразию, — так обилие и разнообразие нравятся нам и в картине», — отмечает он⁹.

В 1424 году Леонардо Бруни в письме к Никколо да Уццано и попечителям флорентийского баптистерия излагает свои пожелания по поводу рельефов третьих дверей этого сооружения. Он считает, что рельефы должны быть «*illustre*» («выдающимися», «великолепными»), то есть «успокаивать зрение разнообразием рисунка (замысла)», и «*significante*» («выразительными», «многозначительными»). Бруни также хотел бы видеть их «*gentile*» («изящными») и «*ben ornate*» («хорошо украшенными») ¹⁰.

Нужно отметить, что при оценке художников и их произведений в XV веке уделяется внимание не столько мастерovitости и добротности исполнения, сколько тому, что определяется термином «*ingenium*», то есть «дарование», «талант». Этим термином пользуются Филиппо Виллани, Альберти, Анджело Дечембрио, Лоренцо Валла и другие. Альберти пишет о «*singulum ingenium*», подразумевая под ним особенное, индивидуальное проявление дарования у разных мастеров ¹¹. В характеристике

этого особенного авторы обращаются к формально-художественным достоинствам произведений и уже не ограничиваются клише и тропами, одинаково применимыми ко многим художникам. Они стараются подобрать термины, наиболее точно соответствующие искусству отдельных мастеров, отражающие их индивидуальные, специфические черты. В качестве примера можно привести анализ того, каким образом и за что именно хвалит Кристофоро Ландино во введении к своему комментарию «Божественной комедии» Данте художников кватроченто: Мазаччо, Филиппо Липпи, Андреа дель Кастаньо, Фра Анджелико¹².

Мазаччо у него — превосходный (или даже самый лучший) подражатель природе (*optimo imitatore di natura*), посвятивший себя исключительно подражанию истинному (*imitazione del vero*). Художник отлично воспроизводит и «всесообщий рельеф» изображаемого (*gran rilievo universale*), и рельеф фигур (*rilievo delle figure*). Он хороший составитель композиций (*buono compositore*), ясных и лишенных излишних украшений (*puro senza ornato*). «Неукрашенность» произведений Мазаччо расценивается как их достоинство, характеризующееся ясностью, чистотой, понятностью, простотой, цельностью, лаконичностью. Он умело владеет перспективой и отличается большой легкостью в работе (*gran facilità nel fare*). Последний термин требует пояснений и труден для перевода. Здесь имеется в виду и некий дар, врожденная способность к живописи, позволяющая писать без последующих поправок и добавлений, и умение работать легко и быстро, приобретенное путем упражнений. Эта легкость не сводится лишь к скорости работы над произведением и совсем уж не означает небрежности, недоделанности. Альберти объяснил бы ее как «быстрота работы, соединенная с прилежанием и усердием».

Произведениям Филиппо Липпи присущи изысканность, грациозность, приятность (Ландино выражает все это одним словом *gratioso*), а также украшенность (*ornato*): Интересно отметить, что Ландино хвалит Мазаччо за

отсутствии украшений, а Филиппо Липпи, наоборот, за их наличие, при этом особо отмечая разнообразие (*varietà*) в его композициях и орнаментах. Он тонко чувствует особенности стиля обоих мастеров, и то, что не нужно одному, оказывается вполне приемлемым у другого. По мнению М. Бэксэндалла, содержание термина «*gratioso*» у Кристофоро Ландино состоит из некоего соединения качеств «*ornato*» и «*varietà*»¹³. Еще одно достоинство живописи Филиппо Липпи, помимо упомянутой традиционной связки «композиция и разнообразие» и похвалы за «рельеф» в произведениях, — красочность, умелое применение красок (*colorire*). У Ландино этот термин не совсем соответствует современному понятию «колорит» и скорее подразумевает владение технологией живописи и использование красок для передачи объема, светов и теней в согласии с условиями освещения.

Андреа дель Кастаньо удостоивается комплиментов прежде всего как мастер рисунка (*disegnatore*) и рельефа (причем упомянут *gran rilievo*). А еще он любитель трудностей искусства (*difficultà dell'arte*) и ракурсов (*scorci*). То есть художник не только не уклоняется от решения особо сложных формальных задач передачи пространства и объема, но словно сознательно ищет их, чтобы продемонстрировать совершенное владение мастерством живописца, перспективой. Ландино также отмечает у Кастаньо живость (*vivo*) и естественность (*prompto*) в изображении фигур.

Фра Анджелико — автор произведений приятных, милых, жизнерадостных (*vezzoso*) и благочестивых (*devoto*), весьма украшенных с величайшей легкостью (*ornato molto con grandissima facilità*).

Как мы видим, Кристофоро Ландино удается найти нужные слова для характеристики особенностей искусства разных, не похожих друг на друга мастеров. И хотя в те времена смысловое содержание этих терминов несколько отличалось от сегодняшнего, определения Ландино до сих пор кажутся удивительно точными и во многом совпадают с нашими впечатлениями от произведений

этих художников. В XV веке складывается целая система понятий и оценочных категорий, отражающих новые требования к искусству, адекватно применимых именно к произведениям ренессансных мастеров, а не тех, которые, по словам Леонардо да Винчи, «вследствие своего скудного обучения по необходимости живут под покровом красоты золота и лазури»¹⁴.

Происхождение самих терминов различно: они непосредственно заимствуются из античных сочинений, появляются в результате перевода с латыни на итальянский, берутся из профессионального языка художников и трактатов по живописи и скульптуре, из понятийного аппарата других видов искусства, оригинально подбираются и даже изобретаются авторами. Нами упомянуты далеко не все из них, М. Бэксэндалл к середине XV века насчитывает более 80 латинских и около 30 итальянских терминов гуманистической критики изобразительного искусства¹⁵.

Трудно себе представить, что клиенты из среднего сословия, делая заказ художнику, излагали свои пожелания на языке гуманистов и пользовались всем арсеналом приведенных выше терминов. Но было бы ошибкой и воздвигать непреодолимую стену между художественной теорией, гуманистической эстетикой и обыденными суждениями об искусстве в XV столетии. Многие категории и термины заимствовались и адаптировались довольно широким кругом заказчиков, включались в контекст более простых и не столь интеллектуальных суждений об искусстве, постепенно становились общеупотребительными критериями его оценки.

ГЛАВА 5

ХУДОЖНИК В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СРЕДЕ



ЦЕХОВАЯ СИСТЕМА

Индивидуальная судьба художников XV столетия, как мы видели, несколько отличалась от профессионально-корпоративной. Общество в целом быстрее примирялось с особым положением отдельных мастеров, нежели с новыми представлениями о профессии художника, — делать исключения для избранных было легче, чем переоценивать всех. Эта общая переоценка во многом сдерживалась реальной ситуацией профессионального бытия художников и продолжавшей существовать системой корпоративных связей, доставшихся в наследство от Средневековья.

Среди нескольких корпоративных сообществ, в которые входили итальянские живописцы и скульпторы времен позднего Средневековья и раннего Возрождения, центральное место занимал цех¹. Это определялось вековыми традициями его существования, хорошо отлаженной и проверенной опытом организационной структурой, большим количеством вовлеченных в цех мастеров, влиянием на ремесленную среду. Если судить по сохранившимся документам (в первую очередь цеховым статутам и членским спискам — матрикулам), период стабилизации цеховой системы в Италии приходится на вторую половину XIII — начало XIV столетия. К сожалению, невозможно точно установить время возникновения объединявших художников цехов, так как практически все статуты дошли до нас в поздних редакциях, где отсутствуют или не содержат дат ссылки на первоначальные тексты.

Одним из самых ранних является статут цеха живописцев Венеции, зарегистрированный 7 декабря 1271 года². Его основные положения соответствуют типовым уставам цехов. В начале идет традиционная преамбула — указание на святого патрона цеха, святого Луку, требование отмечать день его памяти, участвовать в религиозных церемониях, не работать по воскресеньям и праздникам. Затем формулируются правила цехового самоуправления. Общее собрание проводилось каждые шесть месяцев для проверки финансовых дел, решения накопившихся проблем и ежегодных выборов главы цеха. Он избирался из пяти кандидатов, которые должны были состоять полноправными членами цеха не менее трех лет и быть не моложе 20 годов от роду. Последующие добавления к статуту (1330, 1436, 1485, 1512 годы) свидетельствуют о росте управленческого аппарата. Появляются должности, которые на современном языке можно определить как счетовод-бухгалтер, казначей, ответственный за соблюдение цеховых установлений, делопроизводитель, а также три ревизора — синдика.

Далее в статуте цеха венецианских живописцев регулировались отношения мастера с подмастерьями-ассистентами, наемными работниками и учениками, декларировались их права и обязанности. Глава мастерской должен был вносить имена всех в цеховые книги и платить за это. Численность же мастерской ограничивалась. Например, в начале XIV столетия полагался один ученик на условиях натуральной оплаты («за хлеб и вино») и два подмастерья на жаловании. Если художник хотел увеличить мастерскую, то требовалось приобрести по довольно высокому тарифу специальное разрешение цеха.

Срок обучения устанавливался не более шести лет, после чего ученик переходил в разряд подмастерьев. Он мог оставаться в нем сколько угодно или вступать в цех, сдав экзамен на мастера и уплатив взнос. Примечательно, что этот вступительный взнос для детей и близких родственников цеховых мастеров был занижен почти

вдвое, тогда как иногородние, наоборот, платили вдвое больше обычного.

Характерно, что цех обращал особое внимание на приезжих, опасаясь конкуренции. В городе имели право работать только члены цеха, нельзя было брать подмастерьев и работников, не внесенных в цеховые книги, а за «легализацию» иногородних помощников мастер вынужден был платить двойную таксу. Цех также стремился поднять таможенную пошлину на привозные произведения искусства, чтобы не допустить падения цен. Еще цех брал на себя обязательство решать спорные вопросы между мастерами, регламентировал их отношения с заказчиками, контролировал «справедливую» цену, качество работ и даже количество выходящей из мастерских продукции, регулируя численность мастерской, продолжительность рабочего дня, соблюдая запрет трудиться в праздники³.

В сущности, венецианский статут уже ясно обрисовывает сферу деятельности цеха и его возможности. Цеховые документы из других городов, конечно, имели свои особенности, но это скорее вариации, дополнения и маргиналии, чем существенные отличия и кардинальные новшества.

Любопытен относящийся к началу XIV века статут цеха живописцев Вероны, своей поистине патриархальной простотой наводящий на мысль о повторении гораздо более раннего источника⁴. Возглавляли цех двенадцать выборных мастеров, главным среди которых был тот, кто дольше всех состоял в цехе. Принимали в цех только после двенадцати лет обучения и работы в качестве подмастерья. Членов цеха обязывали не воровать, не обманывать заказчиков, оказывать взаимную поддержку, достигать общего согласия в профессиональных конфликтах, предоставлять финансовую помощь в случае болезни кого-либо из мастеров, а также обязательно присутствовать на похоронах членов цеха. Веронские живописцы должны были совместно заниматься с учениками

в зимние месяцы, когда приостанавливались работы над фресками и появлялось больше свободного времени.

Цеховой статут 1355 года живописцев Сиены, сдерживая конкуренцию, запрещал переманивать подмастерьев из чужой мастерской и пересхватывать заказы друг у друга⁵. Если художник заключал контракт, то без его согласия никто не имел права браться за исполнение данного произведения. Кстати, такое требование часто встречается в цеховых документах. Оно было выгодно для самих мастеров, но создавало неудобства для заказчиков — в случае нарушения контрактных сроков можно было жаловаться на художника, требовать уплаты неустойки, а не передать работу другому члену цеха. В такой неприятной ситуации оказались, например, монахи монастыря Сан Донато а Скопето, подрядившие Леонардо да Винчи для создания алтарного образа «Поклонение волхвов», так и оставшегося незавершенным после многолетних отсрочек, проволочек и тяжб.

Любопытно, что двенадцатый параграф статута цеха сиенских живописцев под угрозой денежного штрафа предписывает не обманывать клиентов на качестве материалов, то есть не использовать суровые вместо чистого золота, олово вместо серебра, дешевые голубые краски вместо натурального ультрамарина и так далее. Дыма без огня не бывает, очевидно, практика подмены дорогих красок более дешевыми существовала, поскольку приносила чистый доход мастерам.

Вообще, система штрафных санкций была хорошо разработана в цеховых статутах. Штрафовали за неявку на общецеховые мероприятия, отсутствие на похоронах членов цеха, за работу в праздничные дни, за неуплату членских взносов, за наличие в мастерской помощников и учеников сверх установленной квоты, за привлечение к делам иногородних, за некачественную продукцию, за нарушение правил коллегиальных отношений, за неуважение к руководству цеха и многое другое. Серьезные прегрешения могли привести к временному исключению из цеха и даже изгнанию из него, что означало лишение

права работать по специальности. В цехе были люди, специально следившие за соблюдением правил, поощрялось и доноительство, так как сообщивший о нарушении статута во многих цехах получал половину заплаченного виновником штрафа.

Цех живописцев Падуи (статут в редакции 1441 года) обязывал художников участвовать в процессии в честь святого покровителя цеха, навещать больных коллег и помогать им, обязательно участвовать в похоронах членов цеха, не держать учеников дольше трех лет и не использовать их в качестве домашней прислуги, не передавать профессиональных секретов посторонним, не привозить для продажи произведений искусства из других мест. Цех предоставлял ссуды мастерам и помогал бедным членам цеха деньгами или брал на реализацию их работы. Он также контролировал качество художественной продукции, проводил экзамен на мастера, регулировал споры и конфликты с заказчиками по поводу цены или добротности исполнения.

Размер вступительного взноса и ежегодных отчислений на нужды цеха варьировался в разных городах Италии, но почти везде имело место ужесточение требований к приезжим художникам. Каждый цех имел свои особенности приема и членства, хотя принципиальных отличий не было. Так, например, падуанский цех устанавливал довольно высокий вступительный взнос и денежные поборы с мастеров, ассистентов и даже учеников, за которых, естественно, платил глава мастерской⁶. Одновременно были значительно упрощены условия приема для родственников мастеров. Не этим ли объясняется удивляющая историков искусства запись в цех четырнадцатилетнего Андреа Мантеньи, приемного сына падуанского живописца Скварчоне?

Статут цеха живописцев Рима дошел до нас в редакции 1478 года, хотя имеет ссылки на более ранний оригинал⁷. Сопоставление этого документа с венецианским статутом 1271 года демонстрирует существенное сходство в последовательности и содержании основных па-

параграфов. Разделенные двумя столетиями, они могут служить наглядным подтверждением консервативной застылости цеховых уставов. Но при этом обнаруживается тенденция к некоторой либерализации выборов цеховой верхушки и, с другой стороны, к разрастанию и укреплению фискально-бюрократического аппарата.

Первые параграфы римского статута по традиции посвящены религиозно-благотворительной деятельности цеха. Они содержат благодарения деве Марии и патрону цеха святому Луке, устанавливают порядок проведения церемоний в их честь. В первом случае это процессия от церкви Санта Мария Маджоре к Сан Джованни ин Латерано и обратно, во втором — месса с последующим обедом и выборами на год руководства цеха. Во главе сго стояли два консула, один из которых выполнял обязанности казначея, а другой был сго контролером — синдиком. В последующих дополнениях к статуту упоминаются уже четыре консула, казначей и два синдика.

Главные положения этого документа типичны, мало чем отличаются от установлений других цехов, и нет необходимости повторять их. Местной особенностью была лояльность цеха к приезжим мастерам, единый для всех и невысокий вступительный взнос — как мы знаем, папский Рим был заинтересован в привлечении живописцев из других художественных центров Италии.

В статуте цеха римских живописцев указана профессиональная специализация входивших в цех мастеров: живописцы, миниатюристы, вышивальщики, изготовители хоругвей и знамен, позолотчики. При этом подчеркивается привилегированное положение живописцев, которым предоставляется больше прав в управлении цехом. Поздняя редакция статута в 1546 году еще жестче закрепляет доминирующую позицию представителей этой специальности. Можно предположить, что здесь мы имеем дело с отражением в цеховых документах общего процесса выделения живописцев из ремесленной среды. Это также отголоски долгой борьбы гуманистов и ренес-

сансных художников за обретение живописью статуса «свободного искусства».

Наличие узких специализаций членов цеха вовсе не означает жесткой регламентации, наоборот, многие мастера продемонстрировали совершенное владение не только несколькими специализациями, но и несколькими искусствами. Специализации существовали на низшем, ремесленном уровне, они отражали весь спектр занятий приписанных к цеху мастеров и не служили препятствием приобретению художниками универсальных знаний и навыков.

Порой можно встретить утверждение, что профессиональный универсализм, владение секретами сразу нескольких искусств есть чисто ренессансная черта. Приводится пример Брунеллески, Альберти, Антонио Поллайоло, Верроккио и, конечно, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Однако можно усомниться в безупречности этого тезиса. Универсальных мастеров в Италии было немало и в предшествующую эпоху среди тех, кто возглавлял боттеги и соборные мастерские. Ремесленная универсальность — это достояние проторенессансной боттеги, наследство от главного мастера при строительной комиссии, чьи познания, необходимые для управления работами, воплощались и практически. Действительно, руководивший одно время постройкой флорентийского собора Джотто был сведущ в архитектуре, живописи, мозаике, скульптуре. Андреа Орканья, главный мастер Ор Сан Микеле и собора в Орвьето, тоже выступал как скульптор, живописец, архитектор. Многие владельцы боттег XIV века демонстрируют владение и живописью, и скульптурой.

В отличие, скажем, от немецких цехов в итальянских не было жестких требований сохранения узкой специализации и запрета на одновременное членство в нескольких цехах. Опасаясь конкуренции, работавшие в Германии мастера прибегали к мелочному разграничению сфер профессиональных интересов и всячески препятствова-

ли при помощи цеха попыткам нарушить эту регламентацию. В Италии сложилась иная тенденция, с началом Возрождения многократно усилившаяся благодаря тому, что на чисто ремесленный универсализм мастеров наложились гуманистические представления о всестороннем развитии личности. Произошло кардинальное обновление средневековой традиции.

Когда профессиональные знания дополнились интеллектуальными, родился подлинно ренессансный художник-универсал, и необходимость такого обогащения ясно осознавали люди Возрождения. Сила ренессансного универсализма заключалась в сочетании гуманитарных и научных познаний с крепкой и разнообразной ремесленной выучкой в богтегах, которую искусство Возрождения сумело перевести в иное качество, сделать компонентом нового сплава.

Но вернемся к цеховой системе. Любой цех Италии объединял мастеров не одной, а нескольких родственно близких профессий. Например, в Риме скульпторы входили в древний цех мраморщиков, в котором состояли каменотесы, специалисты по первоначальной обработке скульптур, изготовители мраморных орнаментальных мозаик проповеднических кафедр, алтарных преград и полов, резчики по мрамору, мастера рельефов, специалисты по изготовлению статуй, собственно мраморщики⁸.

Корпорация римских мастеров официально называлась «Университет мраморщиков и скульпторов Города». В поздних добавлениях к статутам встречается замена на «скульпторов и каменотесов», но слово «скульпторов» присутствует неизменно. «Университет мраморщиков и скульпторов Города» был организацией почтенной и авторитетной. До нас дошел его статут 1406 года, но в нем есть ссылки на гораздо более ранний оригинал.

Упоминания об этой корпорации встречаются в источниках XI—XIV веков, в нее входили известные мастера из семейства Космати, скульптор Арнольфо ди Камбио. Надгробия и проповеднические кафедры, изображения святых, мраморные полы римских церквей и алтарные

пресграды, кивории, капители и резной декор делались членами этого цеха. Причем не только в Риме и Папской области, но и в других городах Италии, а также вне ее (например, в Англии XIII века). Некоторые историки искусства даже полагают, что цех римских мраморщиков был едва ли не единственным, сохранившим на протяжении всего Средневековья преемственность от мастеров поздней античности и древние традиции обработки мрамора.

Этот цех объединял практически всех, кто работал с камнем. Примерный перечень специализаций можно восстановить по статуту 1406 года, где упомянуты: скульпторы (*sculptores*), изготовители статуй (*statuarios*), специалисты по изготовлению рельефов (*squadratori*), скульпторы по мрамору (*sculptori marmoris*), резчики (*scalpellini*, *intagliatori*), мраморщики (*marmorarii*), резчики по камню (*tagliapietre*), изготовители орнаментов (*ornatori*), специалисты по первоначальной обтеске скульптур (*abbozzatori*), укладчики мраморных полов (*lastraiuoli*), каменотесы (*lapicidari*), каменщики (*muratori*) и т.д.⁹ Разобраться в этом обилии терминов весьма непросто, так как в них заложена информация не только об узкой специализации, но и о квалификации мастеров. Тем не менее высшие ступени в цеховой иерархии занимали скульпторы и изготовители статуй.

Если говорить о скульпторах, то наиболее подробным документом является статут сиенского цеха мастеров камня (редакция 1441 года), который можно дополнить вышеупомянутым римским статутом 1406 года, а также сохранившимися фрагментами документов флорентийского цеха мастеров камня и дерева. Небесными покровителями этих цехов выступали «четверо коронованных святых» — христианские скульпторы, казненные при императоре Диоклетиане за отказ извлекать статую Эскулапа. Управляли делами цеха консулы, права которых почти одинаково формулируются в статутах. Во Флоренции XIV века консулом мог стать только независимый мастер, флорентинец по рождению, не моложе 30 лет, не имею-

щий долгов, гвельф, верующий в Бога, полноправный член цеха.

Последний критерий весьма примечателен и имеет прямое отношение к цеховой иерархии. Не следует романтизировать цеховые нравы или преувеличивать ответственность содержащихся в статутах положений о взаимовыручке мастеров и взаимном согласии в решении споров. Внутри каждого цеха была своя конкуренция, неравенство, борьба за власть и привилегии. Верхушку цеха (*membra maiora*) составляли внесенные в матрикулы мастера-магистры, имевшие собственные мастерские и хороший доход. Они обладали всеми правами в цехе и занимали там ключевые посты. Основная масса мастеров имела ограниченные права (*membra minora*) и почти не участвовала в управлении цехом — это те, кто не имел достаточно средств или работал в чужих мастерских. Их имена чаще значились не в матрикулах, а в общем списке присоединившихся к цеху. Подмастерья, наемные работники, ученики рассматривались лишь как возможные кандидаты в цех и не играли в нем никакой роли.

Нужно отметить, что цеховые объединения флорентийских художников, о которых наиболее часто пишут исследователи, не являются типичными для Италии. Живописцы или скульпторы Флоренции не имели собственного, узкопрофессионального цеха (даже с учетом обычного включения в него представителей родственных специальностей). Как уже отмечалось, флорентийские скульпторы входили в цех мастеров камня и дерева, объединявшего архитекторов, строителей, скульпторов, резчиков по дереву, мастеров интарсии, мебельщиков. Живописцы же вообще принадлежали к цеху врачей и аптекарей.

Причина кроется в активном развитии различных ремесел и особенностях цехового устройства Флоренции. В этом городе к концу XIV столетия имелся 21 цех; «старших», наиболее богатых и влиятельных, было семь, остальные четырнадцать числились «младшими». Согласно «табели о рангах» они выстраивались следующим

образом (хотя со временем позиции могли несколько меняться):

1. Торговцы привозными шерстяными тканями, занимавшиеся также их переработкой для повышения качества материи (Калимала).
2. Менялы, осуществлявшие и банковские операции (Камбио).
3. Судьи и нотариусы.
4. Изготовители и продавцы шелковых тканей (Сета).
5. Производители шерстяных тканей из местного и импортного сырья (Лана).
6. Врачи и аптекари.
7. Скорняки (в буквальном переводе — шубники и меховщики).
8. Мясники.
9. Сапожники.
10. Кузнецы.
11. Мастера камня и дерева.
12. Изготовители и продавцы галантерейных товаров и изделий из льна.
13. Торговцы вином.
14. Владельцы гостиниц и постоялых дворов.
15. Торговцы гастрономическими и бакалейными товарами (масло, соль, сыр и т.д.).
16. Дубильщики и кожевники.
17. Оружейники.
18. Слесари.
19. Шорники.
20. Торговцы лесом и пиломатериалами, плотники.
21. Пекари, булочники, кондитеры.

Таким образом, скульпторы занимали вполне почетное место в списке «младших» цехов, а живописцы принадлежали к более авторитетному «старшему» цеху врачей и аптекарей¹⁰. Членство в нем было более престижным и давало некоторые преимущества, хотя ради этого пришлось мириться с далеко не лучшим положением внутри самого цеха. Если живописцы Рима были признанны-

ми лидерами среди представителей родственных профессий, то их флорентийские коллеги оказались в более сложной ситуации и совсем иной компании.

Главенствующее место в цехе занимали врачи и аптекари. Влиятельную группу образовали цирюльники, подвизавшиеся иной раз в качестве фельдшеров при оказании простейшей медицинской помощи. Как правило, это были люди зажиточные и гордящиеся своим занятием — «arte e misterio barbitonsorum» названо оно в цеховых документах. С аптекарями кооптировались торговцы воском, изготовители свечей и восковых фигур, изготовители бумаги, торговцы книгами и красками, хотя они и не имели особого авторитета в цехе. Значительной по своей численности и влиянию группой были торговцы мелким галантерейным товаром. Еще в цехе врачей и аптекарей состояли парфюмеры, миниатюристы, позолотчики, стеклоделы, изготовители головных уборов, изделий из тисненой и золоченой кожи, ножей, ножниц и расчесок, гончары аптекарской и столовой посуды, изготовители фонарей, веревок, канатов и струн для музыкальных инструментов, специалисты по декоративной отделке оружия. Нужно сказать, что живописцы неоднократно осуществляли попытки добиться частичной автономии внутри цеха и права на самоуправление, пусть и ограниченное.

Обычно цех совмещал в себе черты профессионального объединения и религиозного братства. В увлеченных общегородскими делами и политическими интригами флорентийских цехах религиозные черты были выражены неярко. Может быть, поэтому еще в XIII веке было основано и просуществовало до середины XVI столетия сообщество (*compagnia*) святого Луки¹¹. Занимавшееся в основном религиозно-благотворительной деятельностью, оно было организовано наподобие братства и не выступало конкурентом по отношению к цехам. Возглавляли сообщество святого Луки четыре капитана, четыре советника и два казначея, а главными задачами было славить Бога, делать благие дела и «обсуждать вместе все вопро-

сы, касающиеся нашего ремесла». Художники могли одновременно состоять членами цеха и сообщества. Более того, цех врачей и аптекарей, ревниво относящийся к любым попыткам живописцев выделиться внутри самого цеха, постановлением 1406 года обязал записанных в сообщество мастеров под угрозой штрафа участвовать в его собраниях и церемониях. Важно отметить, что сообщество святого Луки было объединением не только религиозным, но и профессиональным, причем межцеховым. Оно консолидировало людей искусства: живописцев, миниатюристов, изготовителей восковых фигур из цеха врачей и аптекарей, скульпторов, резчиков по дереву, мастеров интарсии и изготовителей сундуков-кассони из цеха мастеров камня и дерева, ювелиров из цеха торговцев шелком. Профессиональная основа этого объединения была настолько явной, что ликвидация во Флоренции многих религиозных братств в 1419 году не затронула сообщества святого Луки.

Анализ всего комплекса цеховых документов, особенно разновременных редакций одного статута, обнаруживает значительную унификацию и повторяемость уставных положений. Эта верность цеховым традициям, нарочитый консерватизм породили у многих историков искусства негативное отношение к цеховой системе как к реакционной силе, подавлявшей индивидуальность художника. Однако в исторической ситуации XIII — начала XV века эта форма корпоративного объединения работавших в городах художников представляется экономически необходимой. Для периферийных же художественных центров и второстепенных мастеров она сохраняла целесообразность и во времена кватроченто. С другой стороны, в XV столетии даст о себе знать некоторая необязательность исполнения многих цеховых установлений. Все это не позволяет оценивать цеховую систему чисто негативно, как некий атавизм¹².

При всех своих недостатках цех создавал на профессиональном уровне систему экономических протекций. Как уже говорилось, он защищал от пришлых мастеров

и стремился смягчить конкуренцию, контролировал цены и качество произведений, налагая штрафы за продукцию низкого сорта и призывая членов цеха «никогда не забывать, что они работают не только ради себя, но и для всего сообщества». Цех курировал обучение и «аттестацию» художников, в определенной мере был хранителем традиций и секретов мастерства, выступал арбитром в отношениях мастеров с заказчиками, а также в профессиональных конфликтах.

Однако функции цеха этим не ограничивались. Изначально он претендовал на регуляцию не только производственных, но и человеческих отношений внутри корпорации. На социальном уровне цех был коллективным гарантом общественного статуса художника, активно участвуя в политической и общеэкономической жизни города. В принципе человек вне цеха не был полноправным гражданином. Классическим примером этому обычно служит цеховой строй Флоренции XIII—XIV веков. По вполне понятным причинам цехи имели больше власти и прав в крупных городах-коммунах. При слабом развитии городской экономики, в условиях олигархического правления или тирании цехи были ограничены в своих возможностях, не выходили за рамки весьма скромной профессиональной деятельности. Не случайно в XIV веке, во времена расцвета итальянских цехов, в Милане и Павии ликвидировали большинство из них, в Брешии объявили необязательным вступление в цех, а в Венеции, Мантуе, Вероне, Кремоне, Бергамо, Пьяченце полностью отстранили цехи от реальной власти в городе¹³.

Цех в Италии был организацией влиятельной, но не всемогущей. Коммунальные власти и единоличные правители городов часто осуществляли свои художественные проекты вопреки интересам цеха. Ему не были подчинены художники-монахи. Цеховой контроль затрудняла и мобильность итальянских мастеров, легко и охотно перемещавшихся из города в город, от одного крупного заказчика к другому. Работая при дворе, художник всегда мог заручиться поддержкой могущественного патрона и не

иметь никаких отношений с цехом, контролирующим находящихся в данном городе мастеров.

В Италии цехи не осуществляли такой строгой регламентации деятельности мастеров, какая была, например, в Германии. И если немецкие цехи достигают расцвета в XV столетии, а в XVI веке даже прибегают к некоторому ужесточению правил и статутов, то в Италии происходит нечто противоположное. Здесь цехи по ряду причин постепенно теряют влияние. Во Флоренции, например, позиции цехов были ослаблены постановлениями коммуны, заинтересованной в расширении художественных работ и потому оказывавшей протекцию отдельным скульпторам и живописцам вопреки меркантильным интересам цехов. В этом же направлении действовали строительные комиссии, заинтересованные прежде всего в осуществлении своих программ, а не соблюдении цеховых статутот. Патронаж и меценатство частных лиц, отдельных семейств, правителей некоторых североитальянских городов (Урбино, Римини, Феррары, Мантуи) также способствовали большей независимости художников.

Начиная с XV столетия позиции итальянских цехов заметно ослабевают. Как пример обычно приводят историю конфликта Филиппо Брунеллески с флорентийским цехом мастеров камня и дерева. Когда Брунеллески приступил к возведению купола собора, не состоя при этом в цехе, он нарушил одно из требований статутот и на основании цехового иска в 1434 году был заключен в тюрьму. Однако вскоре, через одиннадцать дней, под нажимом заинтересованной в нем строительной комиссии собора и синьории консулам цеха пришлось полностью снять свои претензии. Инцидент с Брунеллески демонстрирует не только силу «опера» и коммуны, но также более губительный для цеха рост ренессансного самосознания мастеров, не желавших подчиняться нивелирующим личност традициям ремесленной среды.

В ренессансную эпоху освобождение художника от корпоративных уз шло главным образом по двум уже

знакомым нам направлениям. Первое — обретение права на индивидуальность, борьба за признание обществом личных достоинств и талантов, реализация возможности самостоятельно покинуть ремесленную среду, а не вместе с собратьями по профессии. Второе — повышение статуса профессии художника в целом. Важной составляющей этого процесса было стремление раннеренессансных мастеров и поддерживавших их гуманистов уравнивать создание произведений живописи и, отчасти, скульптуры с занятиями «свободными искусствами». Повышение статуса профессии художника было связано не только с ее теоретическим выделением из круга ремесленных занятий и акцентированием интеллектуального начала в художественном творчестве, но и с настойчивым желанием подняться на более высокую ступень социальной иерархии независимо от цеховой принадлежности, с завоеванием привилегий и достойной оплаты труда вопреки сдерживающим установлениям цеха.

В этом наметившемся противостоянии цеха и художника коренной перелом происходит с наступлением XVI столетия. Все чаще цеху приходится уступать там, где в прежние времена он не преминул бы заявить о своих правах. Например, когда в 1539 году цех мраморщиков Рима попытался воспрепятствовать работе приезжих скульпторов, папа Павел III специальным указом освободил Микеланджело и еще нескольких мастеров от подчинения цеху. В обосновании этого решения было сформулировано различие между скульптором и мраморщиком, иными словами — между художником и ремесленником. Или еще один пример: в 1590 году цех живописцев Генуи подал иск против приехавшего в город Джованни Баттиста Поджи. Суд не удовлетворил иск и предоставил Поджи разрешение на работу, постановив, что цеховые статуты не распространяются на художников, которые не ведут открытую торговлю произведениями искусства в своей мастерской.

Немаловажной была и разработка в художественной теории XVI века идеи о главенстве создания замысла

произведения над его последующим исполнением, то есть умственной работы над физической. При всей условности такого разделения единого творческого процесса оно помогало ренессансным мастерам дистанцироваться от тех, кто пользовался преимущественно образцами и довольствовался реализацией чужих замыслов.

Художники кватроченто порой игнорировали цеховые уставы, совершали экстравагантные поступки по отношению к коллегам и заказчикам, но при этом не считали членство в цехе чем-то унижительным для своего достоинства. В XVI столетии принадлежность к ремесленной организации, близкое соседство с представителями иных профессий уже не удовлетворяли художников, а цех уже был не способен удерживать их. Так исторически сложилась ситуация, благоприятная для создания неремесленных профессиональных объединений, не столько отменявших цеховую систему, сколько существенно ослаблявших ее силу и некоторое время существовавших параллельно с цехами. Развитие ренессансной культуры логически предсказывало их появление.

Перед глазами художников был пример различных гуманистических кружков, компаний или сообществ, часто именовавших себя, на античный манер, «академиями». В них нередко принимали участие художники, а с конца XV века и сами пытались создать нечто подобное — вспомним «академию бездельников», собиравшуюся в мастерской Боттичелли, или «академию» Бертольдо ди Джованни во Флоренции, возникшую при поддержке Лоренцо Медичи. Но, конечно, становление подлинных и долговременно существовавших художественных академий проходило в XVI столетии.

Опыт их создания продолжал накапливаться в неформальных кружках единомышленников, сообществах мастеров разных видов искусства. Например, в сообществах, сложившихся в десятилетия тридцатые годы вокруг Джованни Франческо Рустичи, Баччо Бандинелли и Перино дель Вага. Любопытно, что о последнем Вазари пишет, что оно возникло «согласно старому обычаю художников».

В 1542 году было основано в Риме «Сообщество виртуозов Пантеона» («Compagnia dei Virtuosi al Pantheon», другое название — «Compagnia di San Giuseppe di Terzasanta»)¹⁴. При понтификате Павла III начали реставрацию римского Пантеона, еще в VII веке превращенного в церковь Святой Марии и христианских мучеников. Для проведения работ настоятель пригласил мастеров, которые и составили первоначальное ядро сообщества: архитекторы Джованни Мангоне и Якопо Мельгино, живописец Доменико да Сиена. Вскоре к ним присоединились архитектор Антонио да Сангалло младший, живописцы Перино дель Вага и Беккафуми, скульптор Доменико Росселли, затем живописец Федерико Цуккарро и другие художники.

На первый взгляд, «Сообщество виртуозов Пантеона» было небольшим религиозно-благотворительным братством, не противопоставлявшим себя цехам и напоминавшим флорентийское сообщество святого Луки. Но оно подчеркивало собственную элитарность, объединяя людей «редчайших и превосходнейших» в своей профессии и не допуская мастеров-ремесленников в ряды сообщества. Религиозные же церемонии интересовали «виртуозов» гораздо меньше, чем флорентийцев. День святого патрона они отмечали не богослужением, а выставкой картин в портике Пантеона.

Принципиально новым, альтернативным цеху профессиональным объединением художников стали академии, появившиеся на свет во времена позднего Возрождения. Самой ранней из них была созданная в 1562—1563 годах благодаря усилиям Джорджо Вазари «Академия рисунка» во Флоренции. История ее возникновения изложена самим Вазари в жизнеописании Монторсоли и хорошо изучена¹⁵. Изначально она называлась «Академия и сообщество», что должно было свидетельствовать о преемственности от сообщества святого Луки, обеспечивало почтенное происхождение и давало наследственное право на привлечение мастеров из разных цехов.

Такое название соответствовало и «двухступенчатой» структуре объединения. Сообщество составляли все, кто имел отношение к «искусству рисунка», то есть живописцы, скульпторы и архитекторы. Собственно в академию избирали наиболее «знатных и выдающихся», причем не только членов сообщества, но также прославленных мастеров всей Италии. Академия, несомненно, была элитарной, проводила строгий персональный отбор кандидатов, но не ограничивала участия в ней иногородних и даже иностранцев, не замыкалась в кольце городских стен Флоренции.

Дополнительных комментариев требует само понятие «искусство рисунка», поскольку именно причастность к данному искусству — главное требование к академикам. В трактовке художников и теоретиков XVI столетия рисунок был основой, общим и объединяющим началом всех искусств. Причем не столько практическим, сколько интеллектуальным. Искусство рисунка — это не просто умение рисовать, а способность создавать совершенный замысел произведения. Принимая в свои ряды только «мастеров рисунка», флорентийская академия ставила прочный заслон для тех, кто оставался на уровне ремесленного понимания своей профессии. Показательно, что во вторую редакцию устава были внесены ограничения для архитекторов-практиков; предпочтение отдавалось тем, кто занимался проектированием построек и сочинением трактатов.

Элитарность и авторитетность нового объединения должно было подчеркнуть участие тосканского герцога Козимо, «главы и наставника» академии. Почетным членом стал Микеланджело, объявленный «отцом и maestro трех искусств». Академия ставила своей целью повышение престижа «искусства рисунка», оказание почестей достойнейшим его представителям и претендовала на роль лидера, законодателя вкусов. В задачи академии входил контроль за обучением молодых художников; кроме того, ежегодно избирали мастеров-наставников для

занятий с наиболее одаренными учениками при финансовой поддержке герцога.

Сама Академия рисунка была объединением нетрадиционным, но в компромиссном сочетании «академия и общество» присутствует некоторый архаизм. Академия главенствовала, контролировала все важнейшие посты, дистанцировалась от общества (даже членские списки были разными), специально назначила трех «посредников» для переговоров с обществом и решения общих проблем. Тем не менее избавиться от этого соседства академия не хотела и не могла. В сущности, на первых порах общество было ее опорой и дополнительной защитой от претензий цехов.

Отчасти продублировав структуру цеха и занимаясь делами, которые цех контролировал ранее (например, обучением или определением квалификации мастеров), академия вкупе с обществом фактически выступила в роли конкурента. Естественно, она хотела и юридически закрепить свои права. С другой стороны, «любитель и покровитель искусств» герцог Козимо был не прочь усилить влияние на академию. В результате декретом 1571 года членам академии и общества было даровано полное освобождение от подчинения цехам, но одновременно многие из них вошли в новый цех (*arte e università*) в реорганизованной и подчиненной власти герцога цеховой системе Флоренции. Редакция статута в 1585 году отразила эти изменения и подвела черту, отодвинув на второй план ранние идеалистические замыслы академиков.

Флорентийская Академия рисунка имела большое значение для современников и потомков, с нее начинается история новых профессиональных объединений художников, в которых практически отсутствует религиозный и чисто ремесленный компонент. Опыт академии, поставленные ею задачи и цели, взаимоотношения с герцогом — все это быстро стало примером для подражания. Флорентийской моделью академии воспользовался Федерико Цуккарро в 1593 году, когда создавалась Академия св. Луки в Риме.

В следующем столетии тоже помнили о ней, например, при основании Королевской академии во Франции времен Людовика XIV. Конечно, прямого копирования не было. В Риме получила дальнейшее развитие концепция «искусства рисунка», нашли применение дидактические установки флорентийских академиков и их склонность рассматривать профессию художника как интеллектуальный труд. В Париже пригодилось другое — опыт превращения академии в инструмент прославления власти и осуществления государственных художественных замыслов и программ. Сейчас неважно, что заимствовалось в том или ином случае, что забывалось и что гипертрофировалось. Академия как форма профессионального объединения художников оказалась действенной и исторически оправданной. Эпоха Возрождения оставила ее в наследство европейской культуре взамен цеховой системы, еще не уничтоженной, но уже постепенно отмирающей.

Нам невольно пришлось выйти далеко за границы XV столетия, но оборвать разговор о цехах 1500 годом значило ограничиться начальной стадией единого процесса, указать лишь истоки, не упоминая о последствиях. Начатое художниками квадриченто противодействие цеховой системе можно в полной мере оценить, только сопоставив их стремления с конечным результатом.

СОТРУДНИЧЕСТВО МАСТЕРОВ

Как уже отмечалось, в историческом процессе изучения искусства неизбежно вырабатываются стереотипы оценки прошедших эпох, приобретающие характерные черты аксиом. Иными словами, эти стереотипы становятся не требующими доказательств истинами и служат отправной точкой для дальнейших исследований. Конечно, с развитием самого искусствознания, появлением новых фактов, оценок и идей такого рода постулаты ревизуются, существенно корректируются или уточняются, но

многие из них оказываются на редкость живучими в сознании даже квалифицированных историков искусства.

К числу подобных аксиом можно отнести следующее утверждение: работа художников Средневековья коллективна, имперсональна, жестко ограничена канонами и существующими правилами организации совместного труда, ренессансные же мастера обретают право на самостоятельное творчество, независимость от корпоративных традиций, почти все они яркие индивидуальности и потому настроены против какого-либо соучастия, соавторства в создании произведений. В одном случае мы имеем дело с придавленными церковными и цеховыми установлениями ремесленниками, в другом — со свободными художниками, занятыми преимущественно реализацией собственных замыслов. Нетрудно заметить, что антитеза дана в несколько утрированной форме, хотя и соответствующей расхожим представлениям об искусстве средних веков и Возрождения.

Устойчивое существование такого сопоставления само по себе любопытно и заставляет задуматься. Оно выглядит вполне достоверным, если смягчить категоричность формулировок, сделать необходимые оговорки и привести исключения, подтверждающие правило. Тем более когда речь идет о культурно-исторических эпохах в целом и соединяются единой нитью типологического обобщения лишь наиболее характерные их проявления. Вероятно, все дело в степени этих обобщений, хронологических границах рассматриваемого материала. Общие рассуждения об эпохе не могут, да и не призваны отражать многообразие реальных ситуаций, конкретные штудии которых, в свою очередь, не дают единой картины при механическом суммировании результатов. Оптимальной для оценки истинного положения вещей кажется некая средняя дистанция между исследователем и предметом изучения, не позволяющая излишне погрузиться в детали и вместе с тем защищающая от соблазна подчинить факты ранее высказанным априорным идеям.

Попробуем рассмотреть с этих позиций некоторые аспекты соотношения коллективного и индивидуального в творчестве итальянских мастеров кватроченто. Хронологически и генетически близкие позднему Средневековью, они наследуют, инерционно и подсознательно, а многие и вполне осмысленно, мощную традицию корпоративности и совместного труда. Было бы ошибкой считать эту традицию лишь анахронизмом, тормозящим развитие ренессансного искусства пережитком прошлого — тогда она не сохранялась бы столь долго даже в таких передовых художественных центрах, как Флоренция.

Еще А. Хаузер отмечал, что до конца XV века художественный трудовой процесс осуществлялся преимущественно в коллективных формах¹. По его мнению, традиционный ремесленный коллективизм пронизывал все профессиональное существование художников, от общих регуляций на уровне цеха и слияния усилий при исполнении крупных заказов до совместной работы в мастерской.

Большие заказы, например скульптурное и живописное убранство соборов и церквей, требовали очень значительных затрат времени и просто физических сил. Если учесть еще и стремление попечителей к скорейшему завершению постройки, то привлечение к делу многих мастеров кажется естественным. Позднесредневековая Италия уже располагала хорошо отлаженной системой организации такого рода работ в виде особой строительной комиссии — *Opera del Duomo*².

Во Флоренции такая комиссия была официально утверждена в 1290 году и устроена наподобие цеха — с похожей структурой и набором должностей. Контролировали ее синьория и финансирующий строительство цех. Комиссия на хороших условиях нанимала мастеров (архитекторов, скульпторов, живописцев, специалистов по витражам и т.д.) под конкретную работу или на определенный срок, беря их под свое покровительство при поддержке городских властей. Занятые на строительстве со-

бора приезжие мастера и даже рабочие получали здесь защиту от жестких цеховых штрафов.

В отличие от строительной ложи «опера» не была чисто профессиональным учреждением и состояла в основном из представителей цеха, принявшего попечительство над строительством, а также коммуны, церкви и, отчасти, цехов, в которые входили осуществлявшие работу мастера. Это нечто вроде организационного комитета, тогда как ложа представляла собой единую мастерскую со строгой иерархией и разделением труда, своими законами самоуправления, обучения и «иювышения квалификации», тарифами оплаты.

Строительная комиссия заведовала финансированием и производила денежные расчеты, поставляла материалы и инструменты, арендовала помещения для работы, занималась распределением заказов и подбором кадров, проводила конкурсы на эти заказы, создавала жюри для оценки качества их выполнения, координировала усилия многих мастерских. Профессиональное руководство было доверено обладавшему знаниями и навыками разных искусств главному мастеру (*capomaestro*) или нескольким таким мастерам, обязанности которых определялись комиссией. Нужно отметить, что при такой постановке дела к украшению постройки привлекалось несколько мастерских скульпторов и живописцев, не терявших при этом самостоятельности и права на выполнение других заказов.

Механизм работы «опера» был налажен в XIII веке, хорошо зарекомендовал себя в следующем столетии и продолжал существовать во времена кватроченто. Можно было воспользоваться им, даже кардинально ничего не меняя, что и сделали рационально мыслящие итальянцы XV века. Конечно, в соответствии с запросами времени в действующую модель вносились поправки. Так, некоторые изменения происходят внутри самой комиссии: в XV столетии она по-прежнему состоит из представителей финансирующего цеха, церкви, синьории и собственно мастеров-исполнителей, но авторитет двух последних заметно укрепляется. Другими приметами нового были

конкурсы, в жюри которых в большом числе входили профессионалы, а также случаи дифференцированной выплаты мастерам одной квалификации за одинаковую работу — то есть косвенное признание их личных достоинств³.

Коллективный характер труда на строительстве собора — не только дань традиции, но и объективная необходимость, он продиктован значительным объемом работ и объективными обстоятельствами, обойти которые было либо физически невозможно, либо очень уж невыгодно. Интереснее другие случаи творческого альянса мастеров кватроченто, где в большей степени присутствует право личного выбора, — соглашаться ли на совместную работу с кем-либо, а если соглашаться, то с кем и на каких условиях. Парадоксально, на первый взгляд, но в век становления ренессансного индивидуализма художников таких случаев было множество.

Особенно часто встречается вариант кратковременного сотрудничества под конкретный заказ, причем нередко такой, который вполне по силам одному художнику при участии его мастерской. Что же заставляло живописцев и скульпторов идти на контакт вопреки новым веяниям и желанию самоутвердиться? Причин тому было несколько.

С одной стороны, стремление к этому самоутверждению в XV веке существовало именно как стремление, как общая тенденция, а не завершившийся процесс. Корпоративно-ремесленная составляющая профессионального бытия художников сохранялась. Пусть и ослабленная, она давала о себе знать, так как обеспечивала некоторые социальные гарантии.

С другой стороны, при относительно невысоком уровне доходов, сопоставимых с доходами квалифицированного ремесленника, отказываться от хорошо оплачиваемого и престижного заказа было неразумно. По представлениям людей того времени, лучше получить деньги и упрочить репутацию в совместной работе с другими, чем в гордом одиночестве и нищете лелеять вели-

кие замыслы. Менталитет, социальная психология и жизненный уклад XV столетия надежно защищали от подобной романтической крайности.

Наконец, сотрудничество художников могло зависеть от воли заказчика. Когда папа Сикст IV задумал украсить фресками названную потом его именем капеллу в Ватикане, он пригласил из Тосканы и Умбрии одновременно нескольких самых известных мастеров: Боттичелли, Гирландайо, Козимо Росселли, Перуджино, Пинтуриккио, Синьорелли. 27 октября 1481 года они заключили контракт, получили уже готовую программу росписи, распределили между собой сюжеты и соответствующие им участки стен. Единой мастерской художники не создавали, каждый работал со своей командой. В результате роспись была закончена спустя два года, Сикст довольно быстро обрел «коллекцию» произведений лучших мастеров монументальной живописи конца кватроченто, о достоинствах же ансамбля как единого целого можно спорить⁴.

Пройдет всего четверть века, и другой римский папа, поторапливая, ссорясь и угрожая, все-таки будет ждать четыре года, пока Микеланджело с немногочисленными помощниками закончит роспись свода этой капеллы. Художник и заказчик продемонстрируют совсем иное отношение к коллективному труду и творческой индивидуальности.

Еще пример из XV века — фрески капеллы папы Николая V. В платежных документах Ватикана от 23 мая 1447 года фигурируют четыре живописца: Фра Анджелико, Беноццо Гоццолли, Джованни делла Кека, Джакомо да Поли. Обычно деньги за работу ассистентов получал подписавший контракт глава мастерской, здесь все финансируется отдельной строкой, то есть их рассматривают как самостоятельных художников. Но оплата разная: Фра Анджелико за год начисляют 200 флоринов, трем остальным 108 флоринов на всех, соответственно 84, 12 и 12.

Суммы ясно говорят о роли и квалификации каждого живописца. Фра Анджелико выступает как главный мастер, Гоццолли его ближайший помощник, двое других

действуют как ассистенты⁵. Дело не в деньгах и цифрах, но они отражают долю участия каждого художника, и когда читаешь в книгах по истории искусства, что капеллу украсил своими фресками Фра Анджелико, становится обидно за Беноццо Гоццолли, а также Джованни делла Кека и Джакомо да Поли. Большие участки работы в капелле не были четко распределены, роспись велась бригадным методом, и потому установление авторства отдельных фресок, как в Сикстинской капелле, здесь практически невозможно. Атрибуционные штудии идут в пределах зон дневной работы, фрагментов и отдельных фигур.

Художники кватроченто сотрудничали не только при таких крупных заказах, как цикл фресок. Из-за различных обстоятельств они могли совмещать свои усилия и при менее значительных контрактах. Например, купель баптистерия собора в Сиене. Проект консультировал Гиберти и, вероятно, создал общий замысел в 1416—1417 годах. Он же сделал два из шести имеющихся рельефов — «Иоанн Креститель перед Иродом» и «Крещение». Донателло выполнил «Пир Ирода», аллегории Веры и Надежды, фигурки ангелов. Якопо делла Кверча добавил рельеф «Благовестие Захарии», изображения пророков и статую Иоанна Крестителя наверху табернакля. Еще два рельефа отлил Джованни Турини. Единой мастерской они не создавали; занятые своими делами флорентийцы вообще бывали в Сиене наездами. Купель завершили только в 1434 году, но зато в ней приняли участие три крупнейших скульптора XV века — Гиберти, Донателло, Якопо делла Кверча, сделав этот памятник уникальным.

Другой пример совместной работы над скульптурным заказом — двери северной сакристии собора во Флоренции⁶. Подряд взяли в 1446 году трое: Микелоццо, Лука делла Роббиа, Мазо ди Бартоломео. Сохранив за собой собственные мастерские, право работать самостоятельно и параллельно с этим заказом, они организовали общую мастерскую в самом соборе. Микелоццо занимался общим замыслом и архитектурным обрамлением дверей.

Лука делал рисунки композиций десяти рельефов. Потом Микелоццо и Лука делла Роббиа готовили модели, а отливали их Микелоццо и Мазо, имевший свою хорошо поставленную литейню. Они же должны были довести рельефы до готовности — расчистить, прочеканить, отполировать, патинировать.

Счета за работу выписывались общие, доходы делились поровну. Паритет в оплате свидетельствовал о паритете в исполнении заказа и гарантировал нормальные деловые отношения. Для Мазо ди Бартоломео это вообще был подарок судьбы — он занял равное положение с несомненно более талантливыми и известными мастерами. Контракт был рассчитан на три года, но в силу непредвиденных обстоятельств, прежде всего финансовых, был заторможен. Затем к делу подключили Джованни ди Бартоломео, брата Мазо, а заканчивать все пришлось Луке делла Роббиа. В результате последний получил 600 флоринов, Микелоццо и Мазо по 400.

Есть и примеры сотрудничества над мелкими заказами. Так, Антонио Поллайоло совместно с Пьеро ди Бартоломео Сали исполнил реликварий для церкви Сан Панкрацио в 1460 году. Он дал рисунок композиции, частично поучаствовал в работе, причем не входя в мастерскую Сали, получил половину гонорара и порвал отношения по окончании контракта. Деньги выписывались сразу на двоих, а потом делились поровну. Тот же Поллайоло в 1457—1459 годах делал распятие для флорентийского баптистерия на паях с другим скульптором. Соглашение было заключено с Доменико Дси (в чьей боттеге Антонио Поллайоло числился в 1457-м и которую покинул в 1459 году), самим Поллайоло и Бетто Бетти⁷. Доменико и Антонио должны были выполнить более сложную нижнюю часть композиции, Бетти — верхнюю. Дси своим авторитетом поддержал молодого Поллайоло и затем устранился, уступив собственную долю и позволив своему протеже зарабатывать вдвое больше, чем партнер. Кстати, на этих кратковременных альянсах Антонио Поллайоло зарабатывал себе не только деньги, но и авторитет. При желании по-

добных примеров совместной работы художников над одним заказом можно было бы привести еще немало, в том числе и из области алтарной живописи.

Отдельно следует отметить сотрудничество живописцев и скульпторов с резчиками рам, особенно когда те делались по авторским наброскам и становились неотъемлемой частью художественного решения произведения⁸. Достаточно вспомнить об алтарном образе Мантеньи из церкви Сан Дзено в Вероне, прекрасном образце единства живописи и обрамления в стилистике, архитектурной целостности, пропорциональном и перспективно-пространственном совмещении составляющих частей.

Итак, коллективная работа над конкретным заказом сохранялась в Италии XV века не только благодаря традиции, но и социально-экономическим условиям того столетия, обретая при этом разные формы в зависимости от условий контракта, пожеланий заказчика и потребностей самих художников. Но самое примечательное в сотрудничестве мастеров кватроценти заключается не в продолжении и дальнейшей разработке традиционных форм сотрудничества, а изобретении новых, чисто ренессансных.

Речь идет о так называемых *compagnie* — содружествах, или, переводя иначе, компаниях или товариществах обычно двух уже достаточно известных мастеров. Содружество было долговременным, юридически оформлялось чаще всего сроком на три года с возможностью последующего продления по желанию обеих сторон и нередко становилось основой подлинного творческого союза. Это объединения более высокого уровня, чем случайный альянс под выгодный контракт. Саму их форму могла подсказать экономическая жизнь Италии XV века, где в торговле и предпринимательстве встречалось нечто похожее⁹.

Классический образец демонстрируют Донателло и Микелоццо. Их содружество возникло в 1425 году, оказалось взаимовыгодным и просуществовало до 1434 года,

то есть договор дважды продлевался¹⁰. Расходы и доходы делились пополам, над произведениями искусства трудились совместно, привлекая своих подмастерьев и временных помощников-специалистов со стороны. При этом каждый из партнеров, если он выполнял принятые обязательства, мог брать собственные заказы и сохранять свою мастерскую. Кстати, это право специально оговаривалось при создании большинства содружеств и являлось своеобразной уступкой ренессансному индивидуализму.

Первой совместной работой Донателло и Микелоццо было надгробие папы Иоанна XXIII во флорентийском баптистерии, 1425—1428 годы. Разделить их участие в исполнении заказа не просто, но теоретически возможно. Замысел принадлежал обоим мастерам, его архитектурную часть исследователи, после долгих споров, сейчас приписывают в основном Микелоццо. Бронзовая фигура папы сделана Донателло, отливалась же она с помощью искусного в этом деле Микелоццо, в пользу чего свидетельствует тот факт, что Донателло в те времена всегда привлекал для произведений из бронзы специалистов-литейщиков. Мраморная «Мадонна» в люнете изготовлена Микелоццо. Она отличается нехарактерными для стиля Донателло признаками: классицистической холодностью, жесткостью трактовки формы, тщательной законченностью и подчеркнутой аккуратностью завершающей отделки.

В отношении остального мнения историков искусства разделились. Одни считают все мраморные части надгробия работой Микелоццо. Другие приписывают Донателло одного из путти рядом с эпитафией, а аллегория добродетелей, гирлянды и прочие детали относят к деятельности мастерской, контролировавшейся обоими скульпторами. В любом случае важно отметить, что Микелоццо был не только консультантом по архитектуре и литью, но и сам трудился даже над непривычным для него мрамором.

Еще один результат работы этого содружества — надгробие кардинала Риннальдо Бранкаччи для неаполитан-

ской церкви Сант Анджело а Нило, 1427—1428 годы. Гробница изготавливалась в Пизе и оттуда морем была отправлена в Неаполь. Делал ее главным образом Микелоццо с мастерской, Донателло принадлежит только рельеф «Вознесение Марии», несомненно представляющий собой лучшую часть надгробия.

Кафедра собора в Прато, архитектура которой, вероятно, была задумана и скомпонована Микелоццо, выполнялась в 1434—1438 годах при активном участии мастерской, причем довольно длительное время в отсутствие обоих мастеров за работой надзирал их ассистент. Композиция рельефов принадлежит Донателло, но танцующие путти с кафедры в Прато заметно уступают по качеству аналогичным фигуркам кантории флорентийского собора, которым скульптор уделил больше непосредственного внимания.

Вообще заказ в Прато явно был не из числа счастливых. Контракт подписали еще в 1428 году, но компаньоны не спешили, а Донателло вообще уехал в Рим. Раздосадованные попечители собора просили Козимо Медичи, через которого шла оплата, заставить мастеров незамедлительно выполнить контрактные условия, иначе последуют серьезные денежные штрафы. Несмотря на это, работы начались с запозданием на пять лет от намеченного срока.

В середине 1430-х годов пути Донателло и Микелоццо расходятся. Один получает все более солидные персональные предложения и уже не нуждается в компаньоне. Другой еще некоторое время поработает как скульптор — самостоятельно или сотрудничая под заказ, а потом займется архитектурой¹¹.

Жизнеспособные содружества были и у живописцев, например Фра Бартоломео и Мариотто Альбертинелли в 1494—1500 годах, Андреа дель Сарто и Франчабиджо¹². В Италии XV века существовали и содружества с непартитетными правами партнеров. Так было с Джованни дель Понте, оказавшимся на грани банкротства владель-

цем живописной мастерской. Чтобы поправить дела, он оформил содружество с опытным Смеральдо ди Джованни. Материалы и инструменты они приобретали совместно, расходы по содержанию мастерской нес Джованни да Понте, потому и доходы делили в соотношении 65 к 35. Это устраивало обоих. Заключив соглашение в 1427 году, они продлили его в 1431-м и проработали вместе без малого десять лет¹³. Только смерть Джованни да Понте разорвала этот союз. Любопытно, что Смеральдо вообще перестал заниматься живописью, оставшись в одиночестве. И это несмотря на то, что Джованни при жизни эксплуатировал его и всячески противился тому, чтобы перевести партнера на равную долю.

Образовав содружество из экономических побуждений, эти художники неожиданно для себя получили выигрыш в творческом плане. Джованни да Понте до приглашения компаньона в основном пробавлялся мелкими или полугумесленными заказами на роспись свадебных сундуков, шкафов, флагов и тому подобного. Смеральдо же умел делать фрески, поэтому они решили попробовать себя вдвоем на этом поприще и успешно расписали две капеллы в церкви Санта Тринита. Так чисто финансовое объединение создало в результате хорошую команду по фресковой живописи.

Содружества, созданные преимущественно на базе экономических интересов, не всегда были удачными и нередко не перерастали, да и не могли перерасти, в творческий союз. Например, скульптор Джусто ди Паче заключил в 1420 году соглашение с неким Папи ди Корсо сроком на пять лет. Первый должен был взять на себя исполнение заказов, второй — оплачивать содержание мастерской и текущие расходы. В 1422 году Джусто подал петицию в Меркантию с просьбой расторгнуть содружество. Согласия между партнерами не было; похоже, что Папи вообще не художник по профессии, так как он вскоре покинул Флоренцию ради должности подеста в одном из городков Тосканы¹⁴.

Совершенно необычное содружество пытались создать в 1440 году живописцы Якопо Беллини и Донато Брагадин. Они продолжали работать самостоятельно в своих мастерских, не создавали еще одной и не выполняли общих заказов. Но художники брали обязательство в течение пяти лет делить поровну все доходы от занятий живописью в Венеции и вне города, а также, вероятно, пересдсрсовывать друг другу контракты. Это даже не содружество в его привычных формах, а что-то вроде полиса взаимного социального страхования. К. Гилберт остроумно сравнил его с нынешней практикой частных врачей, которые за определенный процент от гонорара направляют к коллеге лишних пациентов или обслуживают его клиентуру, когда тот болен, отдыхает и находится в командировке¹⁵. Договоренность между Якопо Беллини и Донато Брагадин была какой-то утопической, она создавала массу соблазнов обмануть партнера, и содружество распалось, не успев принести плоды.

Своеобразный рекорд по численности входивших в содружество мастеров установили живописцы с Корсодельи Адимари во Флоренции. Эта улица была местом сосредоточения мастерских художников, в основном занятых заказами на флаги, штандарты, гербы, декоративное украшение мебели, жилых интерьеров и капелл. Некоторые из них при случае писали картины и фрески, но это не было основной статьей доходов. И вот среди них нашелся деловой человек по имени Джулиано Пезелло, развивший активнейшую деятельность среди своих соседей по сколачиванию содружеств.

Он легко мог прожить и без этого, так как художником был мастеровитым и весьма популярным, в заказах особенно не нуждался и занимал почетное место в цеховой среде. Пезелло даже удостоился похвал Филарете и Ландино. Но рынок массовой продукции можно было упорядочить, отчасти монополизировать и на этом дополнительно неплохо заработать. Джулиано Пезелло воспользовался открывающейся перспективой и подал

пример другим. В разные годы в организованных им содружествах состояли три, четыре и даже шесть мастеров.

Состав участников содружеств на Корсо дельи Адимари тасовался как карточная колода, они распадались, вновь соединялись, перегруппировывались, частично меняли состав¹⁶. В общих чертах, судя по сохранившимся документам, содружества выглядели так:

1425 — Стефано ди Лоренцо, Кристофано ди Лоренцо, Буто ди Джованни.

1427 — Джулиано Пезелло, Антонио ди Якопо, Чиприано ди Симоне.

1431 — Джулиано Пезелло с вышеназванными партнерами объединяется со Стефано ди Лоренцо и его партнерами — всего шесть человек.

1433 — шестерка распадается на два содружества, отделились Антонио ди Якопо и Чиприано ди Симоне.

1442 — Джулиано Пезелло, Кальвано ди Кристофано, Чиприано ди Симоне.

1451 — Джулиано ди Якопо, его племянник Якопо, Вентура ди Моро.

1453 — Пьеро ди Лоренцо, Франческо ди Стефано, Дзаноби ди Мильоре.

По косвенным упоминаниям, Пезелло входил в содружество с двумя живописцами еще в 1416 году и был, таким образом, зачинателем всех этих дел на Корсо дельи Адимари, которые продолжались и после его смерти в 1446-м. Ядром и наиболее часто встречающейся формой содружеств в этом районе Флоренции было не привычное партнерство двух мастеров, а некий триумвират. Предложенная Джулиано Пезелло трехчастная модель содружества здесь доминирует.

Суммируя все сказанное о содружествах художников XV века, прежде всего отметим ренессансные гибкость, мобильность и разнообразие организационных форм. Они позволяли каждый раз по-своему снять или сгладить противоречие между индивидуальными творческими стремлениями и коллективным трудом, между желанием быть независимым и суровыми реалиями жизни, эконо-

мическими условиями существования. В связи с этим еще раз хотелось бы подчеркнуть, что содружество полностью не подчиняло себе мастеров, не забирало все творческие силы без остатка, но давало возможности и для самостоятельной работы.

В наиболее удачных содружествах партнеры дополняли друг друга, например уже упомянутые Джованни да Понте и Смеральдо ди Джованни или Донателло с Микелоццо. Понятно, почему для Микелоццо был нужен Донателло в качестве компаньона — у того подлинный талант и уже есть имя. Но и Микелоццо полезен Донателло на определенном этапе профессиональной карьеры: своими познаниями в архитектуре и литейном деле, задатками умелого организатора и способностями улаживать юридические и финансовые вопросы.

В начале этого раздела книги несколько полемически была обозначена альтернатива корпоративно-коллективного и свободно-личностного. Как мы видим, в исторических условиях XV столетия она не воспринималась художниками именно как альтернатива, то есть не ставился категорически вопрос о необходимости выбора между двумя взаимоисключающими возможностями. Мастера кватроченто сумели уравновесить и совместить их, частично преобразовав средневековую традицию коллективного творчества.

Важно понять, что в XV веке ренессансный художник как личность формировался не где-то рядом с полуремесленной профессиональной средой и не над ней в изысканном обществе гуманистов. Он шел из нее и сквозь нее, постепенно завоевывая новые позиции. Самим мастерам и обществу в целом нужно было время, чтобы по-настоящему изменить статус художника и отношение к нему заказчиков, со всеми вытекающими последствиями. Когда это произошло на исходе столетия, сотрудничество художников начало быстро менять свои формы, сокращаться, концентрироваться в основном на уровне мастерских, а внутри их самих — тоже существенно видоизменяться.

Художник и его мастерская

Мастерская художника (боттега) — это его ближайшее окружение, самый узкий круг профессиональных контактов и, собственно, тот «микроколлектив» (по сравнению с «макроколлективом» цеха), усилиями которого создавались произведения искусства¹. С мастерской ренессансного художника связан целый ряд вопросов и исследовательских проблем.

Во-первых, ее структура, численность и профессиональная квалификация кадрового состава, то, что ныне принято называть штатным расписанием, которое могло меняться в зависимости от типа самой мастерской (скульптурная, живописная, скульптурно-живописная) или масштаба полученного заказа. Это внешняя и наиболее общая характеристика мастерской.

Во-вторых, организация творческого процесса — распределение работ между членами мастерской, последовательность реализации заказа от начального замысла до окончания исполнения и прочее, непосредственно относящееся к изготовлению картины, фрески, скульптуры. На все это оказывали влияние характер заказов или специализация мастерской на определенном роде художественной продукции.

В-третьих, место и роль мастера внутри самой мастерской, доля его личного участия в коллективном труде на всех этапах создания произведения, его требования к ассистентам и отношение к ним.

В-четвертых, процесс обучения в мастерской, его продолжительность, организация и качественное содержание. Средневековые традиции ремесленной выучки и ренессансные новации.

В-пятых, весьма сложные атрибуционные проблемы: возможность или невозможность определения различных исполнителей одного произведения, отдельных участков работы главы мастерской и его ассистентов. Произведения, выполненные лично мастером, мастером с участием мастерской, сделанные практически только подмастерьями.

Не все эти проблемы имеют прямое отношение к миру художника, а только те, рассмотрение которых очерчивает круг ближайших сподвижников мастера, характеризует его взаимоотношения с подопечными внутри боттеги, дает представление о ней как социальном феномене.

Раннее Возрождение унаследовало от Средневековья городские ремесленные мастерские скульпторов и живописцев, в основном сохранив, а частично и приспособив под свои нужды сложившуюся ранее структуру боттеги с присущей ей системой организации труда².

Не прекратили своего существования и распространенные ранее семейные мастерские — достаточно вспомнить имена дела Роббиа, Биччи, Гоццоли, Гирландайо, Поллайоло, Боттичини, Росселли, Беллини. Как и в других ремеслах, занятие искусством в них было неким семейным бизнесом. В случае перехода мастерской от отца к сыну, а потом нередко и к внуку, передавались по наследству не только помещения и «средства производства», но также опыт, технические приемы и секреты³.

Монастырские художественные мастерские, которых в позднесредневековой Италии было не столь уж много по сравнению с городскими, тоже не исчезли во времена Возрождения. Они изначально имели независимость от цеха, и этот статус выгодно использовали, например, Лоренцо Монако, Фра Анджелико и Фра Бартоломео, обслуживая самых разных заказчиков, но формально оставаясь под юрисдикцией и протекцией монашеского ордена.

Боттега обычно состояла из хозяина, двух обученных помощников, двух или трех учеников — как и мастерская любого ремесленника. Конечно, это лишь наиболее часто встречающаяся модель. Численность мастерской в эпоху Возрождения не была постоянной, несмотря на попытки регламентации со стороны цеха. Она могла увеличиваться при получении значительных и трудоемких заказов или, наоборот, сокращаться до первоначального «ядра» постоянных сотрудников.

Например, Гиберти в пору работы над вторыми, «конкурсными» дверями флорентийского баптистерия имел более двадцати помощников и учеников, хотя их состав частично менялся, так что одновременно при нем обычно находилось человек восемь-девять. Донателло для исполнения кафедр в церкви Сан Лоренцо потребовалась помощь четырех знающих ассистентов, а в Падуе у него было восемнадцать-двадцать квалифицированных подмастерьев. В мастерской Джованни Беллини в самом конце столетия было шестнадцать человек. Целым штатом живописцев располагали при работе над фресковыми циклами Доменико Гирландайо и Антонио Поппайоло. У Бенвенуто Челлини, по его словам, во время пребывания во Франции (правда, это было уже в XVI столетии) состояло в подчинении до сорока человек.

Отмеченная нами мобильность художников XV века, их перемещения из одного города в другой тоже способствовали изменениям состава bottega. Забирать с собой всех помощников и учеников не всегда разумно и выгодно, особенно если заказ незначительный и кратковременный. Уезжая надолго, мастер ликвидировал bottega, чтобы набрать другую на новом месте, а если его и сопровождали старые сотрудники, то лишь избранные. Так, Донателло для работ в Падуе привлек только четырех флорентийцев, доукомплектовав мастерскую местными скульпторами. У Фра Анджелико при работе во Фьезоле и Риме были разные ассистенты⁴.

Масштаб заказа или одновременное поступление нескольких регулировали число исполнителей в мастерской. Порой даже приходилось арендовать дополнительное помещение, как сделал Нери ди Биччи в 1460-х годах, или одновременно держать несколько — у Бенедетто да Майано одна мастерская была в собственном доме на виа Сан Галло, вторая для работ по мрамору на виа деи Серви и третья для работ по дереву, арендованная у монахов Монтичелли.

Эта саморегуляция численности мастерской действовала вопреки цеховым установлениям, апробировалась

художниками на протяжении XV столетия и потом стала привычной. Она не нарушала традиционной трехчастной структуры: мастер, подмастерья, ученики. Количественный рост боттеги осуществлялся за счет ее среднего звена, когда предложением более выгодных условий в мастерской удерживались ассистенты, в принципе уже могущие претендовать на звание мастера и работать самостоятельно, или приглашались опытные подмастерья (а также и мастера, не имевшие средств содержать собственную боттегу).

Численность позднесредневековой мастерской довольно жестко ограничивалась цехом, да и держать лишнего помощника значило платить за него, и еще неизвестно, насколько он отработает эти деньги и принесет ли прибыль. Сменяемость состава тоже регулировалась цехом — определенное время занимало ученичество (обычно 3—5 лет), потом давалось еще время на повышение квалификации в роли подмастерья (3—4 года) и предоставлялось право держать экзамен на мастера. Ротация кадров шла установленным путем, уходили старшие подмастерья, их место занимали младшие, которых, в свою очередь, сменяли вчерашние ученики.

XV столетие нарушает рутинную стабильность боттеги, заставляет более чутко и гибко реагировать на внешние условия, при необходимости менять численность и качественный состав. Художественная мастерская становится более открытой, замена состава ускоряется, причем не только за счет внутренних резервов, но и благодаря привлечению посторонних. Практиковалось и оставление в мастерской всему обученных, вполне самостоятельных ассистентов, и временное приглашение квалифицированных специалистов «со стороны». В следующем столетии эта практика уже была широко распространена; так, скульптор Алессандро Витториа даже нанимал помощников поделенно или для изготовления отдельных скульптур, а платил им больше, чем собственным подмастерьям⁵.

Даже через полуремесленную, по-старинному устроенную боттегу Нери ди Биччи прошло 22 человека. Одни

уходили достаточно быстро, получив уроки мастерства, другие задерживались еще на три-пять лет уже в качестве ассистентов. Так, с 1458 по 1467 год при нем состояло четыре подмастерья. Их квалификацию и роль в работе боттеги можно приблизительно установить по выплачиваемым суммам, ведь в художественных мастерских Италии XV века зря денег не давали.

Сравним финансовые условия их трудовых договоров. Антонио ди Бенедетто: с 1458 по 1462 год за плату около 4 флоринов в год (вероятно, он еще ученик), а с 1462 по 1466-й — за плату около 6 флоринов в год, то есть повышение незначительное и вклад в работу соответствующий. Джованни д'Антонио: с 1460 по 1463 год за плату 6, 9 и 11 флоринов ежегодно, с 1463 по 1465-й — за плату 18 и 22 флорина ежегодно. Он изначально получает больше, а затем ставка вообще увеличивается в три раза. Его контракт продлевается на хороших условиях, весьма экономный Нери ди Биччи считает возможным платить больше, так как в это время загружен заказами и нуждается в помощнике высокой квалификации. Двоих ассистентов все равно не хватает. К делу подключаются Бенедетто ди Доменико (с 1463 по 1465 год за плату около 7 флоринов в год) и Лоренцо ди Доменико (с 1464 по 1467 год за плату 6, 7 и 11 флоринов ежегодно).

Скульптурная мастерская Лоренцо Гиберти за полвека своего существования демонстрирует «текучесть» кадров, хотя следует отметить, что это была не обычная городская боттега, а коллектив, созданный вокруг двух долговременных и ответственных заказов — вторых («конкурсных») и третьих (так называемых райских) врат флорентийского баптистерия. Ассистентам платил не мастер, как обычно делалось, а финансирующий эти работы цех Калимала, да и сам Гиберти имел фиксированную зарплату, материалы и инструменты ему не приходилось покупать за свои деньги.

Сначала, в 1404 году, в мастерской было одиннадцать помощников, получавших в среднем по 30 флоринов в год. Но уже через десять лет в списке выплат остается

меньше половины от прежнего состава. Они и составили ядро мастерской: Бартоло ди Микеле (отчим Гиберти), Бандино ди Стефано, Доменико ди Джиро, Джулиано ди сер Андреа, Мазо ди Кристофано⁶. Рядом с ними эпизодически, на срок от пяти с половиной лет до нескольких недель, появляются еще полтора десятка подмастерьев, постоянно меняясь, уходя совсем или некоторое время спустя вновь возвращаясь к работе на более выгодных условиях. В соответствии с квалификацией и опытом все они составляли три группы с соответствующей годовой оплатой: до 20 флоринов, от 20 до 50 флоринов, от 50 до 75 флоринов. Интенсивная смена состава мастерской объясняется не только стремлением Гиберти подобрать нужных людей, но и тем, что на разных этапах исполнения заказа требовались специалисты определенного профиля.

Когда мастерская Лоренцо Гиберти работала над тресклыми дверями баптистерия, ее состав почти полностью сменился, несколько сократилось число основных помощников, но практика временного привлечения специалистов продолжалась и даже стала более разветвленной, дифференцированной и детально разработанной. На завершающем этапе исполнения заказа вообще отменили фиксированную годовую выплату, каждая операция теперь финансировалась отдельно, а число нанятых за деньги цеха помощников ограничивалось — было рекомендовано взять четырех хороших мастеров, трех не столь квалифицированных и одного мальчишка для подсобных работ⁷.

Итак, художественная мастерская в Италии XV столетия внешне сохраняет структуру средневековой боттеги, но внутренне модифицирует ее, делает более гибкой. Руководствуясь практической и экономической целесообразностью, художники при необходимости меняют ее численность и качественный состав, а также активно включают в дело людей, временно приглашенных «со стороны». Если большинство средневековых мастерских близко соответствует утвержденной цехом типовой моде-

ли, то мастерские раннего Возрождения труднее подвергнуть унификации. Многие из них отклоняются от традиционного стандарта, обретают индивидуальность, чутко реагируя на характер заказов и повинаясь воле мастера.

В XVI веке можно заметить стремление либо максимально сократить мастерскую и взять на себя почти все (например, у Микеланджело), либо расширить ее преимущественно за счет уже сформировавшихся собственных учеников, которым во многом отдается реализация замысла (как у Рафаэля в поздние годы творчества). Рафаэль не набирает случайных ассистентов для временной работы над большим заказом, а постоянно держит при себе команду из нескольких вполне зрелых мастеров. После смерти маэстро некоторые из них очень быстро станут известнейшими художниками.

Чтобы понять эти количественные и качественные метаморфозы боттеги, нужно учесть многие факторы. Раннеренессансная мастерская развивалась не автономно, изменения внутри ее — во многом следствие сдвигов вовне, включая социальный статус художника и рост его самосознания, экономическое положение мастеров, взаимоотношения с цехом и заказчиками. Преобразования мастерской осуществлялись не по ее собственным законам, а в соответствии с изменениями самого мира художников.

Работа в ренессансной боттеге была коллективной, и здесь как бы сохранялась более ранняя традиция, но характер организации этой работы не мог оставаться неизменным на протяжении многих десятилетий. Между позднесредневековой боттегой, мастерской Нери ди Биччи и мастерской Рафаэля при всей внешней схожести структуры есть ощутимое различие.

В средние века коллективизм мастерской прежде всего был коллективизмом ремесленным, направленным на точное и добротное исполнение заказа в установленные контрактом сроки. Каждый участник общего дела вносил посильную лепту в меру своих возможностей и уровня

квалификации. Глава мастерской трудился наравне со всеми и организовывал процесс работы, направляя ее в нужное русло для скорейшего завершения заказа и связанного с этим получения дохода.

В собственной боттеге мастера не ощущали себя «маэстро» — отношения были весьма патриархальными, усилия помощников и учеников были направлены не на обслуживание творческих поисков главы мастерской, которые в те времена могли обернуться финансовыми потерями, а на выполнение заказов. Этой задаче была подчинена коллективная деятельность всех членов боттеги, и отсюда возникал некий баланс индивидуальностей, групповая зависимость всех, стилистическая однородность продукции.

Боттега обретала единый стиль в произведениях как естественный результат общего труда, а не под воздействием сознательных установок и диктата мастера. Конечно, именно он определял замысел, существенным реальным участием в его исполнении сглаживал следы присутствия ассистентов, ненасильственно подчинял своему авторитету и опыту всех работников боттеги. В традиционно устроенной мастерской это облегчалось и тем, что ассистенты, как правило, были в недавнем прошлом учениками мастера, обучались «из-под руки» на примере его работ, невольно заимствуя технику и стилистику произведений наставника.

Они специально не имитировали манеру главы мастерской, не стилизовались под него, а просто работали в традициях данной боттеги, использовали одни и те же образцы, брали нужное из общей копилки технологических секретов, художественных приемов и средств выражения. Сознательная установка на подражание индивидуальному стилю главы мастерской появится лишь тогда, когда будут осознаны личностные особенности воплощения замысла, индивидуальные формально-художественные элементы мастерства.

В художественных мастерских XV века традиция коллективной работы сохранялась не столько благодаря

устойчивой привычке, сколько в силу производственной необходимости. Много времени отнимали подготовительные и начальные стадии работы над скульптурой, фреской или алтарным образом, на которые было невыгодно тратить силы самого мастера. Кроме того, боттега должна была быть рентабельной и приносить доход, то есть при существовавшей тогда «усредненности» цен на произведения искусства обеспечивать изготовление максимального количества продукции в минимальный срок. Как мы знаем, в XV веке это продолжало оставаться актуальным.

Совмещение усилий всех членов мастерской способствовало достижению нужных результатов или, по крайней мере, позволяло экономически удержаться на плаву. Упомянутое нами увеличение числа квалифицированных ассистентов тоже помогало, но имело и оборотную сторону — их индивидуальные манеры исполнения неизбежно давали о себе знать. Неслучайно в произведениях итальянского искусства XV века нередко можно обнаружить во второстепенных деталях и даже отдельных фрагментах работу подмастерьев. Это замечают и заказчики, с середины XV столетия требующие от художников собственноручного исполнения, о чем уже говорилось в четвертой главе.

В художественной мастерской XV века совместно работали владевший ею художник, штатные ассистенты, приглашенные специалисты, ученики. Но по сравнению с предшествующим временем ее устройство стало более сложным. Соответственно возросла и организующая роль мастера. Теперь ему приходилось управлять не квартетом или квинтетом, а целым оркестром квалифицированных исполнителей, каждый из которых должен был не только играть свою партию, но и вникать в суть того, каким представляется мастеру произведение.

Глава раннеренессансной мастерской — уже не только хозяин, основной работник и координатор, но и нередко художественный руководитель с ярко выраженной индивидуальностью. Его ассистентам теперь приходилось

особо учитывать это обстоятельство. Независимо от уровня собственного мастерства они признавали его первенство не только в чисто практических вопросах, но и творческих. При этом ренессансная индивидуальность художников вносила разнообразие в их отношения с ближайшими сотрудниками. Единой формы делового и творческого общения уже не было, его традиционный стереотип постепенно разрушался. Одни мастера продолжали во многом придерживаться прежних правил почти имперсонального коллективизма, другие ревниво относились к ассистентам и не позволяли излишней самостоятельности, третьи не возражали против партнерства «де-факто», оставаясь лидерами «де-юре» и контролируя финансовую сторону деятельности боттеги. Но, в сущности, никто из подмастерьев и приглашенных специалистов не поднимался на одну ступеньку с мастером. Если же такое желание появлялось и возникала непреодолимая потребность в полноценном самовыражении, то проще всего было уйти.

Хотя иногда бывало и так, что подмастерье становился кем-то вроде младшего партнера и советника, не имея средств или желания заводить собственную мастерскую. Например, Фра Диаманте, ученик и ассистент Филиппо Липпи, с 1454 по 1469 год выступал в таком качестве в мастерской своего учителя, имевшего выгодные заказы от представителей клерикальных кругов и знатных семейств. Судя по упоминаниям в документах и отсутствию прямых выплат от заказчиков, Фра Диаманте формально оставался ассистентом, хотя в действительности играл более важную роль и жил на правах приемного члена семьи. Вазари пишет об этих художниках как о лучших друзьях, «почти братьях»⁸.

В художественной мастерской кватроченто, сложно переплетаясь, сосуществовали старое и новое. Основной проблемой было совместить ренессансное самосознание, индивидуальность художников с традициями коллективной работы, сохраняющейся потребностью в ней. Это становится особенно заметно во второй половине XV ве-

ка, хотя, в сущности, на всем его протяжении шел поиск приспосабливаемых вариантов адаптации боттеги к творческой личности мастера. Менялась ее численность, перетасовывался состав, накапливался опыт бесконфликтного сотрудничества индивидуальностей, совершенствовалась система организации работ, которая постепенно становилась многоуровневой и в большей степени ограждающей мастера от практического участия во второстепенных операциях.

Все это пригодится в дальнейшем, когда мастер будет не просто доминировать, но и господствовать в своей мастерской, полностью подчинит ее. Произойдет это в XVI веке, во многом благодаря окончательно установившемуся престижному статусу художника и интересу к интеллектуальной составляющей творчества. А также из-за высокой оценки художественного замысла — того, что будет названо «внутренним рисунком» (*«disegno interno»*) и отделено от исполнения. Замысел знаменитого мастера, его сопричастность к работе станут удовлетворять заказчиков, еще недавно настаивавших на личном исполнении. Даже оплата самого замысла будет специально оговариваться в некоторых контрактах позднего Возрождения. Громкое имя и прочная слава словно гипнотизируют заказчиков. Рафаэль сможет полностью отдавать реализацию больших фресковых циклов в руки высококвалифицированных помощников, для которых следование его манере станет сознательной установкой.

Раньше талантливые подмастерья не задерживались слишком долго в одной мастерской. Они открывали собственное дело или переходили на более выгодных условиях к другому художнику — временными помощниками для исполнения больших и денежных заказов. Да и сами мастера в XV столетии без особой необходимости не стремились держать их при себе лишнее время, ведь те претендовали на более высокую оплату или партнерство, вносили своими индивидуальными творческими устремлениями некоторый диссонанс в коллективную работу. Порой владельцы мастерских довольно ревниво относи-

лись к работникам, стремящимся подняться над уровнем простого помощника.

Рафаэлю в новых условиях существования мастерской были нужны и были выгодны именно такие сотрудники, хорошо знакомые с его творческой манерой или способные благодаря квалификации точно имитировать ее. Подражание стилю «маэстро» выдвигалось как неперемнное требование к членам мастерской, зато гарантировало высокие заработки — больше, чем они получали бы в начале своей самостоятельной творческой деятельности. Фигура мастера заслонила собой мастерскую, хотя формально структура боттеги не понесла существенных изменений. Эти изменения проходили в области организации работы над произведением и в профессиональной квалификации ближайших помощников.

Нечто похожее происходит и в скульптурных мастерских середины XVI века. Главный скульптор становится лепщиком, а собственно скульптурная часть — высекание из камня или отливка — ложится на плечи мастерской. Вот, например, последовательность работы Джованни да Болонья над статуей: несколько небольших моделей из глины или воска, затем модель в натуральную величину, с нее делается мраморная статуя. В сущности, весьма распространенный в ренессансной практике метод, но активное участие мастера теперь захватывает лишь первую стадию, стадию возникновения замысла. Модель он слегка правит, а перевод в материал осуществляют помощники, возможно даже с использованием пунктирно-копировальных приспособлений, механически?

Между замыслом и исполнением в искусстве XVI века возникает разрыв, но именно он продлит жизнь художественной мастерской. Внешне, как уже не раз отмечалось, она останется похожей на прежнюю боттегу, но внутренне переродится. В старых мехах уже будет новое вино.

И, в завершение, обратим внимание на одно очень важное обстоятельство, имеющее отношение не только к мастерской, но и к нашей теме вообще. Мир художника раннего Возрождения многогранен, но при этом един. В

нем человеческое бытие совсем не просто взаимодействует с сознанием, обыденное с возвышенно-творческим, деньги заказчика с замыслом художника, мнения и вкусы современников с собственными установками мастеров, социально обусловленное с непредсказуемо индивидуальным, традиционное средневековое с ренессансным.

Одно влияет на другое, причудливо переплетаясь, все образует живую ткань реальной жизни итальянского художника XV столетия. При ее историческом изучении, неизбежно структурируя, разделяя на проблемы и обобщая каждую, не хотелось бы потерять ощущение целого. Вглядываясь в одну из граней, важно не забывать о существовании других.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мир художника раннего Возрождения В ЕГО ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

Мир художника итальянского Возрождения в основных чертах сформировался в XV веке, хотя лишь последующее столетие довело до логического конца многие начинания кватроченто, реализовало намеченные тенденции, окончательно закрепило достигнутое и превратило желаемое в действительное. В сущности, это единый процесс, для которого установленная историками граница между ранним и Высоким Возрождением (1500 год) не является Рубиконом. Однако при всем типологическом единстве эпохи статус художника XV века, окружающая его «жизненная среда» отличны от того, что мы видим в XVI столетии, а собственные новации чинквеченто не только основаны на достижениях предшественников, но и готовят почву для будущего.

Мир художника раннего Возрождения довольно сложно и порой причудливо сочетает в себе черты старого и нового. Отчетливо видна неоднородность как самой массы художников, так и общества, которое их оценивает. С одной стороны, словно вершина айсберга, гуманистически мыслящие люди и близкие к ним художники явно выраженного ренессансного направления, с другой — традиционалисты в среде заказчиков и архаизирующие мастера, «медленно поспешающие» за изменениями в искусстве. Но такое полярное противопоставление не отражает реальной расстановки сил, так как между этими полюсами в Италии XV века существует целый пласт всевозможных сочетаний старого и нового. К концу столетия он становится шире и мощнее, а также ближе к тем

взглядам на искусство, которые задолго до этого возникли в среде гуманистов.

Отмеченная неоднородность мира мастеров искусства существенно затрудняет возможность создать портрет «среднестатистического» художника XV столетия, некий собирательный образ. И очень непросто без оговорок и однозначно (как ныне принято говорить) ответить на вопрос, кем же был этот художник: рядовым гражданином или частью интеллектуальной элиты общества, квалифицированным ремесленником или свободным творцом? Ситуация усложняется еще и тем, что мир художника раннего Возрождения постоянно меняется, характерное для него в начале века далеко не во всем остается таким в конце. Этот мир эволюционирует с развитием ренессансной культуры, способствуя утверждению индивидуальности мастера, превращению его из ремесленника в творческую личность. Поэтому для полноты картины необходимо показать динамику развития мира художника XV столетия.

В сущности, это уже сделано в каждой из глав, где отдельно прослеживается эволюция общественного статуса художника (главным образом на основании восприятия современниками), его самосознания, экономического статуса, взаимоотношений с заказчиками, а также изменения в профессиональной среде. Остается в общих чертах еще раз представить эти линии развития мира художника, в процессе исследования невольно разъединенные, но в действительности тесно переплетающиеся между собой, и попытаться снова соединить их, суммировать наши наблюдения.

Социальный статус художников на протяжении XV века менялся медленно, так как зависел не столько от мнения гуманистов, сколько от обыденного общественного сознания, ранее установившейся социальной иерархии, реалий жизни. Преобладало представление о художнике как квалифицированном ремесленнике, и лишь к концу XV столетия его профессия приблизилась к разряду «свободных искусств». Гуманисты были настроены более

радикально. Как уже отмечалось, от пожеланий видеть по крайней мере живопись в числе «свободных искусств» (Альберти, середина 1430-х) они перешли к констатации близости к этим искусствам живописи и скульптуры (Льоренцо Валла, середина 1440-х), а затем безоговорочно причислили живопись к искусствам «свободным», для скульптуры пока определив место где-то между искусствами «свободными» и «механическими» (Марсилио Фичино, Леонардо да Винчи). Хотя следует заметить, что многим их современникам эти теоретические выкладки были еще не совсем понятны.

Гуманисты сыграли важную роль в повышении престижа профессии художника, активно стремились изменить общественное сознание в этом направлении. Но и сами художники не сидели сложа руки, они тоже способствовали изменению профессионального статуса, разрабатывая теорию художественного творчества и стараясь занять отличную от ремесленников позицию по отношению к окружающим и заказчикам.

Экономический статус художников был тесно связан с общественным. Заказчики платили художникам в соответствии с распространенным восприятием их профессиональной принадлежности к кругу ремесленников. Цены на произведения искусства могут служить косвенным свидетельством оценки художника основной массой заказчиков. Для XV века было характерно удерживание «среднего уровня» цен: они стабильны и одинаковы практически для всех мастеров. Только в конце столетия стали встречаться случаи назначения «повышенного гонорара», например расписывавшим стены Сикстинской капеллы мастерам, Филиппино Липпи за фрески в римской церкви Санта Мария sopra Минерва, Леонардо да Винчи и Микеланджело за так и не состоявшийся заказ на фрески в Палаццо делла Синьория.

Средние цены обуславливали средние доходы художников, их благосостояние сопоставимо с благосостоянием квалифицированных ремесленников того времени. Мастерам XV века приходилось выживать в усло-

виях конкуренции, браться за все, даже мелкие заказы, зарабатывать на массовой, почти ремесленной продукции. Показательно, что в следующем столетии стали чрезвычайно редкими случаи, когда ведущие художники занимались подобными делами. Собственно искусство и ремесло уже четче разделялись, а обретенный социальный статус не позволял художникам уподобляться ремесленникам, да мастера теперь и не нуждались в мелких заказах.

Если представления о профессии художника и его экономический статус в XV веке изменялись медленно и постепенно, то оценка отдельных мастеров явно опережала их и развивалась более динамично. Уже во времена Проторенессанса художникам даруется право на индивидуальность, хотя скорее индивидуальность личности и образа жизни, чем индивидуальность творческую, которая зато дает о себе знать в XV столетии. О персональном интересе к мастерам кватроченто свидетельствуют биографии, упоминания их имен в городских хрониках, сочинениях о жизни выдающихся людей, в переписке современников.

В первой половине XV века творческую индивидуальность, право на собственную, отличную от других манеру исполнения нужно было заявить и отстаивать, в последующем создавалась более благоприятная атмосфера для проявления художником своей оригинальности. К творческой индивидуальности призывали гуманисты, ее на практике реализовывали художники, и, что немаловажно, ее научились различать и ценить заказчики.

Это сопровождалось и сменой приоритетов в «гуманистической критике» искусства. До середины века (если не брать в расчет опережавшего свое время мнения Альберти) из итальянских мастеров первое место по симпатиям критиков удерживали Джентиле да Фабриано и Пизанелло, в 1450-е годы с ними уже соседствовали художники, более прочно стоявшие на позициях ренессансного искусства. Начиная с 1470-х годов появились целые списки

«рейтингов» художников кватроценти, во многом совпадающие с их сегодняшней оценкой. Если говорить о содержательной, конструктивной стороне «гуманистической критики», то можно отметить, что авторы где-то в середине столетия от обобщенных комплиментов и упоминаний об отдельных «превосходных талантах» (Филиппо Виллани, Джаноццо Манетти, Гварино да Верона, Джованни Понтано) перешли действительно к художественной критике, с точными характеристиками мастеров и ясным пониманием своеобразия каждого из них (Аламанно Ринуччини, Кристофоро Ландино, Уголино Верино, Джованни Санти, Антонио Манетти).

Самосознание ренессансных мастеров XV века формировалось практически синхронно с этими новыми представлениями о личности художника и развитием художественной критики, порой даже опережая их (вспомним декларации Альберти, слова и поступки Донателло). Заинтересованность художников в общественном внимании к ним, стремление к известности и славе явственно ощутимы с середины века, хотя стоит внести определенные коррективы с учетом мастеров типа Нери ди Биччи, озабоченных скорее поиском заработков, нежели славы. В процессе становления самосознания раннеренессансных мастеров важный факт и точная хронологическая «привязка» — автобиография Лоренцо Гиберти, написанная между 1447 и 1452 годами.

Обратимся теперь к заказам на произведения искусства, художникам и их патронам. На примере Флоренции видно, что приблизительно с 1440-х годов набирает силу частный заказ в противовес ранее доминировавшему заказу общественному. В придворном патронаже самое интересное тоже начинается с сороковых годов: Феррарой с 1441 года правит Лионелло д'Эсте, Альфонсо I Арагонский становится королем Неаполя в 1443-м, Лодовико Гонзага в Мантуе и Федерико да Монтефельтро в Урбино приходят к власти в 1444 году, в Милане в 1447 году Сфорца приходят на смену Висконти, и в том

же году становится папой Николай V. В это десятилетие меняются не только правители, но и их художественная политика, характер придворного патронажа.

Следующий важный рубеж в его развитии приходится на начало 1470-х: во Флоренции после смерти отца в 1469 году Лоренцо Медичи берет в свои руки все дела, в том числе и меценатство, в Ферраре с 1471 года патронаж осуществляет Эрколе д'Эсте, и одновременно в Риме только что избранный Сикст IV открывает новую страницу папского патронажа. Удивительно много точных совпадений, словно нарочно облегчающих труд исследователей социальной истории итальянского искусства.

Заказчики, если судить по сохранившимся контрактам, в первой половине XV века платили за материалы и потраченное время, руководствуясь привычной формой расчетов за ремесленный труд. Но с середины 1440-х годов появилось особое требование к художнику «сделать все собственной рукой». Ценность мастерства вступила в конкуренцию с традиционной ориентацией на ценность материалов, а с начала 1480-х отдельной строкой контракта уже оговаривалась плата за исполнение, то есть за мастерство художника. Требования заказчиков к произведениям искусства тоже менялись — от проверки гарантированной цехом ремесленной добротности вепи к пожеланиям демонстрации индивидуального мастерства художника и, наконец, к особой оценке совершенства собственно замысла.

В профессиональной сфере медленнее всего шли изменения цеховой системы, по темпам напоминая эволюцию представлений о профессии художника в общественном сознании. Однако, с одной стороны, итальянские цехи в XV столетии заметно утрачивали былую силу и возможности жесткого контроля над своими членами, с другой стороны, художники все больше и больше работали по частному заказу, нередко обретая защиту, поддержку и покровительство влиятельных патронов.

Юридически эмансипация художников от цеха в XV веке не проводилась, но давление со стороны цеха к

концу столетия существенно снизилось, и конфликт индивидуального с корпоративным остро уже не ощущался. Некоторые функции цехов сохраняли свое положительное значение в XV веке, особенно для второстепенных мастеров. В целом цеховая система уже не отвечала запросам времени и в какой-то мере сковывала инициативу раннеренессансных художников. Неслучайно на всем протяжении эпохи Возрождения шел процесс освобождения художника от цеховой регламентации, но только в XVI веке цеховая система начала постепенно отмирать и возникли новые профессиональные объединения, приведшие в конечном счете к созданию академий искусства.

На уровне взаимоотношений мастеров между собой мы обнаруживаем в XV столетии возрастающую мобильность, поиск форм сотрудничества, не ущемлявших творческие интересы. В художественных мастерских кватроченто, внешне во многом похожих на позднесредневековые боттеги, тоже шли изменения. Художники, особенно во второй половине века, смело игнорировали цеховые ограничения числа помощников и учеников, разрушали традиционные соотношения внутри мастерской, меняли ее качественный состав.

Иной становилась и роль самого мастера, уже не только основного работника и координатора, но и художественного руководителя, чью творческую индивидуальность приходилось учитывать всему коллективу. Мастерская постепенно приспосабливалась и адаптировалась к личности возглавлявшего ее художника, хотя в XV веке в ней сохранялось немало патриархальных черт. Только в следующем столетии мастерская превратилась в квалифицированный творческий коллектив, всецело подчиненный реализации замыслов руководителя. Взаимоотношения типа «наставник — ученики» или «старший партнер — младшие партнеры» сменились вариантом «маэстро — исполнители», причем исполнители зачастую превосходили мастерством прежних партнеров.

Итак, темпы исторического развития разных составляющих мира художника раннего Возрождения обнаруживают как совпадения, так и различия, что естественно для динамичной социальной и культурной среды ренессансных времен. В эволюции этого мира нет единого, по всем направлениям равномерного, поступательного движения. Развитие идет в чем-то быстрее, а в чем-то медленнее, рывками или эволюционно. Но это не значит, что невозможно привести все к единому знаменателю, составить общую картину. Вполне реально, с известной долей обобщения и помня об исключениях, выделить три периода.

Первый во многом связан с Проторенессансом и длится от начала XV века примерно до середины 1440-х годов. Это время первоначального самоопределения мира художника, когда закладываются основные тенденции его развития, формулируются пожелания и претензии. Ренессансных мастеров еще немного, теорию искусства представляет едва ли не один Альберти, заказ на произведение носит в основном общественный характер, отношение к художнику традиционное, и его ренессансное самосознание, за редким исключением, явно не выражено. Этому соответствует и еще четко не определенный вкус заказчиков, словно выбирающих между старым и новым. В искусстве, даже в передовой Флоренции, ренессансное направление соседствует с интернациональной готикой, хотя и быстро набирая силы, оттесняя ее, но все же соседствует.

Второй период занимает время от середины 1440-х приблизительно до середины 1470-х годов. Нижняя хронологическая граница, как мы имели возможность убедиться при рассмотрении разных линий развития мира художника, просматривается довольно явственно и в городской, и в придворной культуре, а также в требованиях заказчиков, развитии новых вкусов и «гуманистической критике» искусства. Это время утверждения ренессансных основ мира художника, его расширения, подключения новых художественных центров, оконча-

тельного признания творческой индивидуальности мастеров, обогащения художественной теории и критики, кристаллизации ренессансных критериев оценки произведений искусства и художников. Верхняя хронологическая граница этого периода более условна.

Третий период продолжается примерно от середины 1470-х до начала XVI столетия. Заметно выравниваются темпы развития разных сторон мира художника, совмещаются векторы, обыденное восприятие в какой-то мере подтягивается к элитарному, реализуется пусть и не все, но многое из того, к чему стремились и на что претендовали мастера кватроченто. Эти годы подводят итог достигнутому в веке XV и одновременно закладывают основы последующих качественных изменений мира художника эпохи Возрождения, дают ему мощный импульс для дальнейшего ускоренного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. Этот термин введен в заглавие основного труда М. Вакернгейля (*Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938*), но встречается и в его более ранних публикациях.

2. По данному поводу М.Т. Петров пишет: «Искусство и общество, художник и социум в процессе своего развития взаимно отображали друг друга. Путь искусства в ренессансной Италии фиксируется не только в художественных произведениях, но и в изменении социального положения его создателей, а также в их судьбе в общественном мнении эпохи. Эволюция итальянского общества может быть выявлена и через отношение его представителей к искусству, художникам, через эстетическое мировоззрение этого общества и рассмотрение значения деятельности художников. Особого внимания заслуживает кристаллизация специфически ренессансных норм взаимоотношений мастеров искусства и социальной среды» (*Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 64*).

3. Цит. по англ. изд.: *Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artists. Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981. P. 5, 14 - 15.*

4. *Kent F.W. Individuals and Families as Patrons of Culture in Quattrocento Florence // Language and Images of Renaissance Italy / Ed. by A.Brown. New York, 1995. P. 173.*

МИР ХУДОЖНИКА РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

1. *Holt E.G. A Documentary History of Art. V. 1. Princeton, 1957;*
Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London,

1970; *Gilbert C.* Italian Art, 1400—1500. Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980.

2. *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy: 1420 - 1540. London, 1972. Подчеркнем, что это краткие историографические обзоры социальной истории искусства именно ренессансной Италии, а не социального исследования искусства вообще, где библиография несоизмеримо богаче.

3. *Тэн И.* Философия искусства. Живопись Италии и Нидерландов. М., 1995.

4. *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии. М., 1996; *Burchardt J.* Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Bd. 3. Basel, 1898.

5. *Janitschek H.* Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Stuttgart, 1879.

6. *Губо Ж.М.* Искусство с социологической точки зрения. СПб., 1900. С. 30.

7. *Wackernagel M.* Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938.

8. *Martin A., von.* Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur. Stuttgart, 1932 (англ. пер.: *Martin A., von.* Sociology of the Renaissance. London, 1944).

9. *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974. P. 27.

10. *Lerner-Lehmkuhl H.* Zur Struktur und Geschichte des Florentiner Kunstmarktes im XV Jahrhundert. Wattencheid, 1936.

11. *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler. Ein Geschichtlicher Versuch. Wien, 1934 (англ. пер.: *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth and Magic in the Image of the Artists: A Historical Experiment. New Haven, 1979).

12. *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and Early XV Centuries. London, 1947.

13. *Hauser A.* Social History of Art. V. 1—2. London, 1951.

14. *Baron H.* The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in the Age of Classicism and Tyranny. V. 1—2. Princeton, 1955; *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001; *Martinez L.* The Social World of the Florentine Humanists, 1390—1460. Princeton, 1963.

15. *Bec Cr.* Les marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence. 1375—1434. Paris, 1967 (о других исследованиях купеческой литературы см.: *Брагина Л.М.* О некоторых спорных вопросах социальной психологии флорентийского купечества XV в. // *Культура и общество Италии накануне Нового времени.* М., 1993. С. 51—63); *Rubinstein N.* The Government of Florence under the Medici, 1434 to 1494. Oxford, 1966; *Becker M.B.* Florence in Transition. V. 1—2. Baltimore, 1968.

16. *Brucker G.* Renaissance Florence. New York, 1969; *Idem.* The Society of Renaissance Florence: a Documentary Study. New York, 1971; *Idem.* The Civic World of Early Renaissance Florence. Princeton, 1977.

17. *Wittkower R.* Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem // *Journal of the History of Ideas.* 1961. XXII. P. 291—302; *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution. London, 1963.

18. *Hauser A.* Soziologie der Kunst. Munchen, 1974; *Bec Cr.* Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza. Roma, 1981; *Martínez L.* Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy. New York, 1979.

19. *Larner J.* Culture and Society in Italy, 1290—1420. London, 1971; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy, 1420—1540. London, 1972 (дополненные и переработанные издания: *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974; *Burke P.* The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy. Cambridge, 1987 /2nd ed. — 1999/; *Logan O.* Culture and Society in Venice, 1470—1490: The Renaissance and Its Heritage. London, 1972.

20. *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350—1450. Oxford, 1971; *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1972.

21. *Clough C.H.* The Duchy of Urbino in the Renaissance. London, 1981; *Gundersheimer W.L.* Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism. Princeton; New Jersey, 1973.

22. Подробную библиографию по этой теме см.: *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981; *Hollingsworth M.* Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century. London, 1994.

23. *Storia dell'arte italiana.* Parte I. V. 2. L'artista e il pubblico. Torino, 1979. Из сборников назовем два наиболее интересных: *Patronage in the Renaissance* / Ed. by G.F. Lytle and S. Orgel. Princeton, 1981; *Patronage,*

Art and Society in Renaissance Italy / Ed. by F.W. Kent and P. Simons, with J.C. Eade. Oxford, 1987.

24. Hollingsworth M. Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century. London, 1994.

25. Doren A. Entwicklung und Organisation der Florentiner Zünfte im 13 und 14 Jahrhundert. Leipzig, 1897; *Idem*. Das Florentiner Zunftwesen. Stuttgart; Berlin, 1908; *Idem*. Italienische Wirtschaftsgeschichte. Bd. 1—2. Iena, 1934; Battisti E. Corporations, Workshops and Schools in the Middle Ages and the Renaissance // Encyclopedia of World Art. V. VIII. New York, 1963. Cols. 141—149; Mustari L.F. The Sculptor in the Fourteenth Century Florentine Opera del Duomo / Ph. D. Dissertation. University of Michigan, 1975; Thomas A. Workshop Procedures of Fifteenth-Century Florentine Artists / Ph. D. Dissertation. London University, 1976 (опубликовано: Thomas A. The Painters Practice in Renaissance Tuscany. Cambridge, 1995); Even Y.M. Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento / Ph. D. Dissertation. Columbia University, 1984; Rossi S. Dalle botteghe alle accademie: Realtà sociale a teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano, 1980.

26. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М., 1972; Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979; Алтатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976; Граценок В.Н. Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. Т. 1. М., 1996; Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991.

27. Либман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя (На примере позднего Средневековья и эпохи Возрождения) // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979. С. 226—238; Граценок В.Н. Портретное искусство раннего итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 53—63; Дажина В.Д. Социальные юрны раннего маньеризма в Италии // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 145—152.

28. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978; Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982; Брагина Л.М. О некоторых спорных вопросах социальной психологии флорентийского купечества XV в. // Культура и общество Италии накануне Нового времени. М., 1993. С. 51—63; Краснова И.А. Деловые люди Флоренции XIV—XV веков. Ч. 1—2. М.; Ставрополь, 1995.

ГЛАВА I

Ремесло Художника

1. Отзывы современников о художниках XV века, их профессии, комментарии к ним рассеяны по многим изданиям, приведем лишь некоторые: *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler. Ein Geschichtlicher Versuch. Wien, 1934 (англ. изд.: *Kris E., Kurz O.* Legend, Myth and Magic in the Image of the Artists: A Historical Experiment. New-Haven, 1974); *Wackernagel M.* Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938 (англ. изд.: *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artists: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981); *Antal F.* Florentine Painting and Its Social Background. London, 1947; *Hauser A.* The Social History of Art and Literature. V. 1. London, 1951; *Witkower R.* The Artists and the Liberal Arts. London, 1952; *Witkower R., Witkower M.* Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution. London, 1963; *Larner J.* Culture and Society in Italy. 1290—1420. London, 1971; *Burke P.* Culture and Society in Renaissance Italy, 1420—1540. London, 1972 (дополненное издание: *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy. A Sociological Approach. London, 1974); *Баткин Л.М.* Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978; *Петров М.Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. Также отметим интересную подборку источников: *Gilbert C.* Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980.

2. *Муратова К.М.* Мастера французской готики XII—XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988 (глава 2 и библиография, с. 319—333).

3. О статусе архитектора позднего Средневековья см.: *Briggs M.S.* The Architect in History. Oxford, 1927; *Кноор D., Jones G.P.* The Medieval Mason. Manchester, 1949; *Ackerman J.S.* Ars Sine Scientia Nihil Est: Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan // The Art Bulletin. 1949. XXXI. P. 84—111; *Harvey J.* The Gothic World 1100—1600: A Survey of Architecture and Art. London, 1950; *Idem.* Medieval Craftsmen. London, 1975; *Frankl P.* The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries. Princeton, 1960; *Gimpel J.* I costruttori di cattedrali. Milano, 1961; *Martindale A.* Gothic Art. London, 1977; *Vagnetti L.* Architetto nella storia di Occidente. Padova, 1980; *Зубов В.П.* Архитектура западного Средневековья (по данным литератур-

ных источников) // Зубов В.П. Труды по истории и теории архитектуры. М., 2000. С. 183—342 (глава «Архитектор: оценка его труда и положение в обществе»).

4. Цит. по: Уваров П.Ю. Интеллектуалы и интеллектуальный труд в средневековом городе // Город в средневековой цивилизации Западной Европы. Т. 2. М., 1999. С. 249—250.

5. Luzzi L. Il Duomo d'Orvieto. Firenze, 1966. P. 345.

6. Платон. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1990. С. 421. Можно привести и другой вариант перевода: «Ведь каждому из этих дел ты учился не как профессии, чтобы стать ремесленником, а в виде упражнения, как подобает самостоятельному обывателю и свободному человеку» (Асмус В.Ф. Историко-философские этюды. М., 1984. С. 32).

7. Аристотель. Сочинения. Т. 4. М., 1984. С. 604.

8. Крайнева И.Б. Леон Баттиста Альберти о роли искусства в обществе // Культура Возрождения и общество. М., 1986. С. 66—67.

9. Луций Анней Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977. С. 193.

10. Hanzer A. Op. cit. P. 129. См. также: Bianchi-Bandinelli R. L'artista nell'antichità classica // Archaeologia classica. 1957. 9. P. 1—17.

11. Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937. С. 25.

12. Мастера искусства об искусстве. Т. I. М., 1965. С. 254—255.

13. Альберти Л.Б. Указ. соч. С. 58.

14. Цит. по: Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. М., 1989. С. 18.

15. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001. С. 197; Chastel A. Marsile Ficin et l'art. Geneve, 1954. P. 61.

16. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Т. 2. М.; Л., 1935. С. 78—79.

17. Об этом см.: Blunt A. Artistic Theory in Italy. 1450—1600. Oxford, 1940 (2nd ed. — 1954); Lee R.W. Ut pictura poesis: Humanistic Theory of Painting // The Art Bulletin. 1940. XXII. P. 197—269; Clark C. Leon Battista Alberti on Painting // Proceedings of the British Academy. 1944. XXX. P. 283—302; Richter I.A. Paragone: A Comparison of the Arts by Leonardo da Vinci. London, 1949; Spenser J.R. Ut Pictura Poesis. A Study in Quattrocento Theory of Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1957. XX. P. 26—44; Kristeller P.O. The Modern System of the Art // Kristeller P.O. Renaissance Thought — II. Papers on

Humanism and the Arts. New York, 1965; *Westfall C.W.* Painting and the Liberal Arts: Alberti's View // *Journal of the History of Ideas*. 1969. XXX. P. 487–506; *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350–1450. Oxford, 1971; *Шастель А.* Указ. соч. С. 87–95, 197–198; *Barasch M.* Theories of Art: From Plato to Winckelmann. New York, 1985; *Крайнева И.Б.* Эстетика живописи кватроченто и античная идея о родстве живописи и поэзии // *Культура эпохи Возрождения*. М., 1986. С. 80–88.

18. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). М., 1985. С. 108.

19. Альберти Л.Б. Указ. соч. С. 39. *Леонардо да Винчи*. Указ. соч. С. 215.

20. *Hanser A.* Op. cit. P. 320.

21. *Баткин Л.М.* Указ. соч. С. 46.

22. Этот стереотип восприятия художников XV века довольно устойчив, порой он напоминает о себе в следующем столетии, а его реминисценции мы встречаем и позже. Например, автор конца XIX века Ф. Монье пишет о мастерах кватроченто: «Они не знают ни логики, ни рифмы, ни склада речи. Они не занимаются краспорчением. Они не доходят до абстракции. Им недостает умения держать себя и достоинства. Они говорят на народном языке... Будучи плебеями по происхождению, по положению, по заработку, они имеют все качества народа. Бедные скромные художники с мозолистыми руками, с петрокнутой душой, творящие шедевры, сами того не ведая!» (*Монье Ф.* Кватроченто: Опыт литературной истории Италии XV века. СПб., 1903. С. 420, 412). Конечно, это трогательно, но очень одностороннее и исторически неверно.

23. *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974. P. 55–57.

24. Цит. по: *Wittkover R., Wittkover M.* Op. cit. P. 68.

25. *Mitchell B.* The Patron of Art in the Giorgio Vasari's «Lives» / Ph. D. Dissertation. Indiana University, 1975.

26. У Маттео Банделло слова Козимо звучат так: «Фра Филиппо и ему подобные суть вдохновенные Богом редкостные и высокие таланты, а не выючные ослы» (Итальянская новелла Возрождения. М., 1957. С. 579). У Вазари: «Редкостные таланты подобны небожителям, а не выючным ослам» (*Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 412). В оригина-

нале: «Gli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini». Новеллы Банделло создавались в 1505—1554 годах, изданы в 1554-м. «Жизнеописания» Вазари были опубликованы в 1550 году. Однако трудно сказать, кто у кого заимствовал слова Козимо, потому что весьма вероятно наличие общего первоисточника.

Художники в новеллах итальянского Возрождения

1. *Андреев М.Л.* «Новеллино» в истории итальянской литературы и европейской новеллы // Новелляно. М., 1984. С. 234.

2. *Мелегинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 66. См. также: *Петров М.Т.* Итальянская новелла эпохи Возрождения как исторический источник // Проблемы источниковедения западноевропейского Средневековья. Л., 1979. С. 154—155.

3. Новеллы итальянского Возрождения, избранные и переведенные П. Муратовым. Ч. 1. Новеллисты треченто. Ч. 2. Новеллисты кватроченто / Вступ. статья П.П. Муратова. М., 1912. С. 2.

4. Там же. С. 1.

5. Здесь и далее в скобках указывается имеющаяся в публикациях нумерация новелл. Цитаты даны по изданиям: *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. А.А. Веселовского. М., 1955; *Саккеттини Фр.* Новеллы / Пер. В.Ф. Шинмарова. М.; Л., 1962; *Браччоланти П.* Фаенции / Пер. А. Джинилегова. М., 1984; Итальянская новелла Возрождения / Пер. А. Веселовского, А. Джинилегова, Н. Соколовой, Н. Георгиевской. М., 1957; Европейская новелла Возрождения. М., 1974. В редких случаях автор позволил себе привести дословный перевод отдельных слов по итальянскому тексту оригиналов.

6. Существует несколько редакций текста новеллы о Грассо. Наиболее полную версию еще в XIX веке Г. Миланези приписал Антонио ди Туччо Манетти. Об авторстве и истории изучения этого литературного произведения см.: *Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991. С. 258—259. Новелла цитируется в переводе Р.И. Хлодовского по изданию: Европейская новелла Возрождения. М., 1974.

7. *Wittkover R., Wittkover M.* Op. cit. P. 67—68.

Восприятие художника как личности

1. *Zilsel E.* Die Entstehung des Geniebegriffes. Tübingen, 1926. S. 159—161.

2. Например: *Kris E., Kurz O.* Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch. Wien, 1934.

3. Цит. по: *Баткин Л.М.* Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта. М., 1995. С. 9.

4. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 263—264. Такая простота нравов удивляет Вазари, идеализируя Донателло и его время, он пишет в первом издании своей книги: «И в то время как наши художники переполнены ныне большей частью и завистью, и гордостью, а к тому же и тщеславием пустым и нахальным, Донато был ласков, вежлив, скромен и лишен всякого самомнения; наши лишь вредят своим ближним, он же старался помочь каждому, хваля скромно, только и с уважением работы художников, ему contemporanei. Счастливейшие дни, блаженные времена!» (Там же. С. 268—269). Всегда радушиное отношение Донателло к собратьям по профессии можно подтвердить сомнению, если судить по приведенной Анджело Полицциано истории. Однажды Донателло спросили, что он считает лучшим из всего сделанного его коллегой Гиберти (конечно, имелись в виду скульптурные произведения). Гиберти же незадолго до этого удрученно извещался от малоодоходного земельного имения в Леприччино. Ответ Донателло на поставленный вопрос был краток и полон обаятельной иронии: «Продажа Леприччино».

5. Там же. С. 838—839.

6. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 203—204.

7. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 95—96.

8. Там же. С. 439.

9. Там же. С. 436.

10. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 3. С. 73, 81.

11. *Wittkower R., Wittkower M.* Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists from Antiquity to the French Revolution. London, 1963. P. 158.

12. *Gilbert C.* Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 218.

13. *Вазари Д.* Жизнеописания... Т. 2. С. 421—422.

14. «Жизнеописания» Джорджо Вазари впервые появились в 1550 году. Рукопись «Анонимо Гаддиано» датируется 1537—1542 годами и приписывается одному из членов семейства Гадди. Другое ее название — «Кодекс Мальябекьяно», которое возникло по месту хранения в библиотеке Мальябекьяно (ранее рукопись находилась в домашней библиотеке Гадди). Джелли, автор двадцати кратких биографий художников, жил в 1498—1563 годах, а Паоло Джовио в

1483—1552 годах. Можно упомянуть еще один, несколько более ранний источник — «Книгу Антонио Билли», составленную между 1481 и 1530 годами. На эту рукопись ссылается Анонимо Гаддиано и приводит ее в своем сочинении, им же дано название. Каких-либо сведений об Антонио Билли нет, даже не ясно, был ли автором или просто владельцем рукописи.

15. Об этом см: *Schlosser Magnino J. La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Firenze, 1977. P. 198.*

16. Биография Брунеллески была создана около 1462 года, уже после смерти архитектора. Вопрос об авторстве до сих пор остается спорным, но большинство исследователей приписывает ее Лянцио ди Туччо Манетти — гуманисту и ученому, занимавшемуся математикой, геометрией, астрономией, географией. См.: *Manetti Antonio. Vita di Filippo Brunelleschi / Ed.critica De Robertis. Milano, 1976; Manetti, Antonio di Tuccio. The Life of Brunelleschi / Introduction with Notes and Critical Text by H. Saalman. London, 1970.*

Написанная в 1438 году анонимная биография Альберти, которую до сих пор многие исследователи считают его автобиографией, была впервые опубликована в 1771 году. Как автобиографию ее переиздал А. Бонуччи: *Opere volgari L.B. Alberti annotate e illustrate dall dott. A. Bonucci. V. I. Firenze, 1844.* О полемике вокруг авторства см.: *Watkins R. The Authorship of the «Vita Anonyma» of Leon Battista Alberti // Studies in the Renaissance. 1957. IV. P. 101—112; Fubini R., Menci Gallorini A. L'autobiografia di Leon Battista Alberti: Studio e edizione // Rinascimento. 1972. XII. P. 21—78; Garin E. Leon Battista Alberti e l'autobiografia // Concordia discors: Studi sull Niccolo Cusano e l'umanesimo europeo / Ed. G. Piaia. Padova, 1993. P. 361—376; Watkins R. Leon Battista Alberti in the Mirror: An Interpretation of the «Vita» with a New Translation // Italian Quarterly. 1989. 117; Эпенкель К. Происхождение ренессансного идеала «omni universale»: «Автобиография» Леона Баттиста Альберти // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 79—86.*

17. См. русский перевод фрагмента этой биографии: *Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 1. М., 1935. С. XIX—XXIX.*

18. *Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 419.*

19. *Horne H. Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli. London, 1908. P. 306.*

20. *Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937. С. 25.*

21. *Вазари Д. Жизнеописания... Т. 2. С. 137.*

22. *Luca della Robbia*. Vita di messer Bartolommeo di Niccolo di Taido di Valore Rustichelli // *Archivio storico italiano*. 1843. Т. 4.

23. Об этой см.: *Грациев В.Н.* Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения // Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973. С. 5—50.

24. Текст см.: *Baxandall M.* Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350—1450. Oxford, 1971. P. 163—168; а также: *Соловьев С.В.* Бартоломео Фасино и его сочинение «О знаменитых людях»: Перевод главы «О живописцах» и комментарии к ней // *Возрождение: гуманизм, образование, искусство*. Иваново, 1994.

25. *Gombrich E.H.* The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences // *Gombrich E.H.* Norm and Form. London, 1966. P. 3—4.

26. *Gilbert C.* Op. cit. P. 191—192.

27. *Horne H.* Op. cit. P. 306.

28. Текст см.: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1978. P. 111—115.

29. *Gilbert C.* Op. cit. P. 195—197.

30. Цит. по: *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.: СПб., 2001. С. 90.

31. *Landucci L.* Diario fiorentino dal 1450 al 1516. Firenze, 1883. P. 2—3 (англ. пер. см.: *A Florentine Diary from 1450 to 1516 / English Translation by A. de Rosen Jervis*. London; New York, 1927). В составленной К. Гилбертом подборке документов перевод приведенного фрагмента текста дневника Луки Ландуччи ошибочно не содержит имени Деизидерно да Сеттикьяно (*Gilbert C.* Op. cit. P. 217).

32. *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone / A cura di A. Perosa*. London, 1960. P. 23—24.

ГЛАВА 2

Художники в поисках индивидуальности

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 634.

2. Там же. С. 245—246.

3. Цит. по: *Gilbert C. Italian Art, 1400 – 1500: Sources and Documents*. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 171.
4. *Rahmer E. Francesco del Cossa*. München, 1959. S. 48–49.
5. Цит. по: *Монье Ф. Кваттроченто. Опыт литературной истории Италии XV века*. СПб., 1903. С. 416.
6. *De Sculpture von Pomponius Gauricus mit Einleitung und Übersetzung neue Herausgeben von H. Brockhaus*. Leipzig, 1886. S. 122.
7. *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 3. С. 71–72.
8. *Мастера искусства об искусстве*. Т. 1. М., 1965. С. 254.
9. *Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме*. М.; СПб., 2001. С. 92. Об этом также см.: *Wittkower R. Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem // Journal of the History of Ideas*. 1961. XXII. P. 291–302; *Martindale A. The Rise of the Artists in the Middle Ages and Early Renaissance*. London, 1972. P. 97–106; *Kemp M. From «Mimesis» to «Fantasia»: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts // Viator: Medieval and Renaissance Studies*. 1977. VIII. P. 385–388; *Лубман М.Я. Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя. (На примере позднего Средневековья и эпох Возрождения) // Советское искусствознание '78*. Вып. 2. М., 1979. С. 226–238.
10. *Wittkower R. Op. cit.* P. 300.
11. *Вазари Д. Жизнеописания...* Т. 2. С. 702–703.
12. *Gombrich E.H. The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences // Gombrich E.H. Norm and Form*. London, 1966. P. 3.
13. *Альберти Л.Б. Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве*. Т. 2. М., 1937. С. 25–26.
14. См.: *Schlosser Magnino J. La letteratura artistica: Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Firenze, 1977. P. 101–106, 117–120, где также имеется библиография публикаций источников. Записки итальянских художников XV века были изданы, в основном выборочно, во второй половине XIX – начале XX столетия, что сейчас делает актуальным появление новых, выверенных и прокомментированных переизданий. Примером может служить полная публикация записок Неря ди Биччи историком искусства Бруно Санти, осуществленная в 1976 году.

Наиболее полные издания записок итальянских художников: *Oderigo di Andrea di Credi: Ricordanze dal 1405 al 1425 / A cura di F.L. Polidori*. Firenze, 1956; *Memorie biografiche di Bernardo Cennini /*

Ed. F. Fantozzi, Firenze, 1839; Neri di Bicci. Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. Bruno Santi. Pisa, 1976; *Schubring P.* Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. B. 1—2. Leipzig, 1915. S.88—89, 117—118, 430—437 (appendix 2). Приведенный в этой монографии текст книги записей мастерской Марко дель Буоно был найден Г. Брокгаузом и передан А. Варбург, который предоставил его для публикации П. Шубрингу; *Wegwood Kennedy R.* Alessio Baldovinetti: A Critical and Historical Study. New Haven, 1938. P. 236—238, 246—247; *Ginori-Conti P.* Un libro di ricordi e di spese di Lorenzo e Vittorio Ghiberti (1441—1492) // *Rivista d'arte*. 1938. XX. P. 291—303; *Scaglia G.* Studies in the Zibaldone of Buonaccorso Ghiberti / Ph. D. Dissertation. New York University; *Yriarte C.* Livre de souvenirs de Maso di Bartolomeo. Paris, 1894.

15. Проблемам изучения купеческой литературы посвящен содержательный обзор Л.М. Брагиной, который снабжен исчерпывающей библиографией: *Брагина Л.М.* О некоторых спорных вопросах социальной психологии флорентийского купечества XV в. // *Культура и общество Италии накануне Нового времени*. М., 1993. С. 51—63. См. также: *Краснова И.А.* Деловые люди Флоренции XIV—XV веков. Ч. 1—2. М.; Ставрополь, 1995.

Из «классических» работ зарубежных ученых на эту тему можно назвать: *Renouard Y.* Les hommes d'affaires italiens du Moyen Age. Paris, 1949; *Idem.* Les hommes d'affaires italiens et savenement de la Renaissance. Paris, 1949; *Sapori A.* Le marchand italien du Moyen Age. Paris, 1952; *Branca V.* Boccaccio medievale. Firenze, 1956 (рус. пер.: *Бранка В.* Боккаччо средневековый. М., 1983); *Bec Cr.* Les marchands ecrivains: Affaires et humanisme à Florence. 1375—1434. Paris, 1967; *Idem.* Cultura e società a Firenze nell'età della Rinascenza. Roma, 1981; *Idem.* Les livres des florentis. Firenze, 1984; *Brucker G.* Renaissance Florence. New York, 1969; *Idem.* The Civic World of Early Renaissance Florence. Princeton, 1977; *Becker M.B.* Florence in Transition. V. 1—2. Baltimore, 1968.

16. *Краснова И.А.* Указ. соч. Ч. 1. С. 4—14.

17. Мастера искусства об искусстве. Т. 1. М., 1965. С. 251.

18. Giovanni Morelli. Ricordi / A cura di V. Branca. Firenze, 1956. P. 282.

ЗАПИСКИ НЕРИ ДИ БИЧЧИ

1. Neri di Bicci. Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. Bruno Santi. Pisa, 1976. Предшествующие неполные или фрагментарные издания: *Milanesi G.* Nuovi documenti per la storia dell'arte

toscana dal XII al XV secolo. Firenze, 1901. P. 160—161; *Poggi G.* Neri di Bicci e Giuliano da Maiano // *Rivista d'arte*. 1905. III. P. 128—129; *Idem.* Le ricordanze di Neri di Bicci // *Il Vasari*. 1928. I. P. 317—338, 1930. III. P. 133—153, 222—234, 1932. IV. P. 189—202; *Cohn W.* Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine dell'300 e dell'400 // *Rivista d'arte*. 1956. XXXI. P. 48—70; *Santi B.* Dalle «Ricordanze» di Neri di Bicci // *Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*. 1973. Serie III. III. P. 169—188; *Laget E.* Contribution aux recherches sur les Ricordanze de Neri di Bicci // *Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*. 1973. Serie III. III. P. 189—193.

2. Цит. по: *Краснова И.А.* Деловые люди Флоренции XIV—XV веков. Ч. 2. М.; Ставрополь, 1995. С. 65.

Автобиография Лоренцо ГИБЕРТИ

1. Об автобиографиях см.: *Guglielminetti M.* Memoria e scrittura: L'autobiografia da Dante a Cellini. Torino, 1977; *Lejeune Ph.* Le faits autobiographiques. Paris, 1975; *Зарецкий Ю.П.* Смертный грех гордыни и ренессансная автобиография // *Средние века*. 1992. Вып. 55. С. 185—194.

2. Подробнее об этом см.: *Зарецкий Ю.П.* Автобиографии пополованов: флорентийцы XIV—XV веков о себе // *Город в средневековой цивилизации Западной Европы*. Т. 3. М., 2000. С. 306—312.

3. Там же. С. 306.

4. *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)* / Ed. J. von Schlosser. Bd. 1—2. Berlin, 1912. Это лучшее издание, подробно прокомментированное Шлоссером во втором томе. Для удобства читателей он сохранил осуществленное в предшествующем издании разделение текста Гиберти на главы. См. также: *Die Denkwürdigkeiten des florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti* / Ed. J. von Schlosser. Berlin, 1920; *Ghiberti L.* I Commentarii / A cura di O. Morisani. Napoli, 1943; русский перевод второй части текста: Лоренцо Гиберти. Commentarii. Записки об итальянском искусстве / Пер., примеч. и вступит. ст. А. Губера. М., 1938.

5. *Губер А.* «Commentarii» Гиберти // Лоренцо Гиберти. Commentarii. Записки об итальянском искусстве / Пер., примеч. и вступит. ст. А. Губера. М., 1938. С. 9.

6. *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001. С. 84.

7. Цит. по: Губер А. Указ. соч. С. 10.

8. Если Ю. фон Шлоссер, хотя и делая оговорки, в целом довольно позитивно оценивает изыскания Гиберти в 1-м и 3-м комментариях, то Л. Олышки более скептически отзывается о его учености (*Олышки Л.* История научной литературы на новых языках. Т. 1. М.: Л., 1933. С. 58—71). Р. Краутхаймер, автор капитальной монографии о Гиберти, вообще приходит к выводу, что тот «имел лишь амбиции быть гуманистом и ученым» (*Krautheimer R.* Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956. P. 313).

9. Как отметил Шлоссер, термин «сократил» (*abbreviare*) был подсказан текстом Плиния (там — *compendiare*), но у Гиберти он имеет уже иной оттенок и применяется по отношению к стилевым особенностям живописи Мазо.

10. *Sinibaldi G.* Come Lorenzo Ghiberti sentisse Giotto e Ambrogio Lorenzetti // *L'Arte*. 1928. 31. P. 80—82.

11. *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979. С. 199.

12. Лоренцо Гиберти. *Commentarii*... С. 29.

13. Там же. С. 30.

14. *Дажина В.Д.* Личность художника конца Возрождения: автопортрет, автобиография, дневник // Человек в культуре Возрождения. М., 2001. С. 153—160.

15. *Гращенков В.Н.* Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. Т. 1. М., 1996. С. 142—145 (экскурсе об автопортрете, библиографическая справка на с. 385—386).

ГЛАВА 3

Цены на произведения

1. Сведения о ценах на произведения искусства заимствованы из многочисленных и самых разнообразных источников. В числе наиболее содержательных публикаций можно указать: *Gaye G.* Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI. V. I. Firenze, 1839; *Milanesi G.* Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secoli. Firenze, 1901; *Lerner-Lehmkuhl H.* Zur Struktur und Geschichte des Florentiner Kunstmarktes im XV Jahrhundert. Munster, 1936; *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981(1st ed. — 1938);

Antal F. Florentine Painting and its Social Background. London, 1947; *Glaser H.* Artists Contracts of the Early Renaissance / Ph. D. dissertation. Columbia University, 1965; *Chambers D.S.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London, 1970.

2. Neri di Bicci. Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. Bruno Santi. Pisa, 1976.

3. *Вазари Д.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 624.

4. *Ffoulkes C., Majocchi R.* Vincenzo Foppa. Ferrara, 1909. P. 304—305.

5. В 1463 году Нери ди Биччи при продаже земли каждая стайора принесла 4 флорина. Уголино Мартелли в 1439 году при покупке платил по 3,4 флорина. На цену влияли плодородность почвы, местоположение участка, наличие возделанных посадок (например, виноградники). «Среднестатистическая» для XV века флорентийская стайора равна 43,632 кв. метра (1 staiora = 12 rapogo, 1 rapogo = 12 pugnolo, 1 pugnolo = 12 квадратных braccia = 0,303 кв.м). Однако, как и в случае с денежными единицами, нужно учитывать происходившие со временем изменения и отсутствие жестких эталонов мер площади.

6. Сведения о потреблении продовольствия и стоимости продуктов взяты из книги: *Гусарова Т.П.* Город и деревня Италии на рубеже позднего Средневековья. М., 1983. С. 73.

7. Бонаккорсо Питти. Хроника. Л., 1972. С. 179—180.

ЗАРАБОТКИ, ПРИРАБОТКИ И ДОХОДЫ

1. *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974. P. 98.

2. *Gilbert C.* Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 184.

3. *Ibid.* P. 183.

4. Содержательная характеристика выполнявшихся живописцами мелких заказов дана в первой главе книги: *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artists: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981. См. также интересное исследование по частному вопросу: *Garzelli A.* Il ricamo nella attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni. Firenze, 1973.

5. *Вазари Д.* Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 633.

6. *Wackernagel M.* Op.cit. P. 148—157.

7. *Schubring P.* Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. B. 1—2. Leipzig, 1915.

8. О многочисленности таких произведений свидетельствуют не только письменные источники, но и большое количество дошедших до нас работ. Они имеются почти в каждом крупном музее. Среди наиболее интересных собраний — бывший Музей Кайзера Фридриха в Берлине (значительная часть скульптурной коллекции погибла в конце Второй мировой войны), Музей Викторини и Альберта в Лондоне, Музей Жакмар-Андре в Париже, Музей Бардини во Флоренции. См.: *Schottmüller F.* Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks im Marmor, Ton, Holz und Stuck. Berlin, 1913; *Idem.* Bildwerke der Kaiser-Friedrich-Museums: Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. Erster Band: Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. Zweit Auflage. Berlin; Leipzig, 1933; *Pope-Hennessy J.* Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum. V. I. London, 1964; *Lafenestre G.* Le Musée Jacquemart-André. Paris, 1914; *Lensi A.* Il Museo Bardini: stucchi e terracote // *Dedalo*. 1924/25. IV. P. 486—511. См. также: *Middeldorf U.* Some Florentine Painted Madonna Reliefs // *Collaboration in Italian Renaissance Art* / Ed. by W.S. Sheard and J.T. Paoletti. New Haven; London, 1978. P. 77—90.

9. В связи с копиями из стекла интересно вспомнить историю «Мадонны Келлини» работы Донателло. В 1456 году флорентийский врач Джованни Келлини записал в своем дневнике, что Донателло подарил ему в благодарность за медицинские услуги бронзовое тондо с изображением Мадонны. И далее отметил, что рельеф имел еще и вогнутое изображение с оборотной стороны, тщательно сделанное таким образом, чтобы в него можно было заливать расплавленное стекло и получать копии, подобные изображению на лицевой стороне. Произведение считалось утраченным, но в 1975 году тондо поступило на антикварный рынок из частного американского собрания, было куплено Музеем Викторини и Альберта. Чтобы проверить слова Келлини на практике, итальянская фирма Венини из Мурано осуществила удачную отливку стеклянной копии. Кстати, для этих целей можно было использовать не только стекло, но и привычные копийные материалы — гипс, стук. Известны два стукковых рельефа XV века, которые ранее считались копиями с утраченной «Мадонны» Донателло, а теперь обрели свой оригинал или, точнее, своеобразную литейную форму в оборотной стороне «Мадонны Келлини». Об этом см.:

Pope-Hennessy J. The Madonna Reliefs of Donatello // *Apollo*. 1976. 103. P. 172—191.

10. *Seymour Ch.* Sculpture in Italy. 1400 to 1500. Harmondsworth, 1966. P. 10.

11. *Coor G.* Neroccio de'Landi. 1447—1500. Princeton, 1961; *Carli E.* Arte senese nella Maremma grossetana. Grosseto, 1964. P. 43; *Idem.* Two Stucco Reliefs by Neroccio di Bartolomeo // *Collaboration in Italian Renaissance Art* / Ed. by W.S. Sheard and J.T. Paoletti. New Haven; London, 1978. P. 21—29.

12. *Рутенбург В.И.* Очерк из истории раннего капитализма во Флоренции. М.; Л., 1951. С. 68; *Котельникова Л.А.* Феодализм и город в Италии в XIII—XV веках. М., 1987. С. 140—141; *Краснова И.А.* Деловые люди Флоренции XIV—XV веков. Ч. 1. М.; Ставрополь, 1995. С. 49.

13. *Neri di Bicci.* Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. B. Santi. Pisa, 1976. P. 84.

Благосостояние художников

1. *Krautheimer R.* Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956. P. 410. Налоговые декларации раннеренессансных художников см.: *Gaye G.* Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI. V. I. Firenze, 1839.

2. Сведения из налоговой декларации Донателло приводятся по изданию: *Gilbert C.* Italian Art. 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 25—26.

3. *Burke P.* Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974. P. 290.

4. *Conti E.* La formazione della struttura agraria moderna del contado fiorentino. V. 3. Roma, 1965 (parte 1, 2). См. также: *Гусарова Т.П.* Город и деревня в Италии на рубеже позднего Средневековья. М., 1983. С. 33.

5. *Burke P.* Op. cit. P. 291.

6. Инвентари имущества Нероччио деи Ланди, Бенедетто да Майано, Якобелло дель Фьоре, Козимо Росселли см.: *Coor G.* Neroccio dei Landi. Princeton, 1961. P. 152—159; *Cendali L.* Giuliano e Benedetto da Maiano. San Casciano, 1926. P. 178—186; *Gilbert C.* Op. cit. P. 28, 44—47. Перевод завещания Верроккьо опубликован в кн.: *Андронов С.* Андреа Верроккьо. 1435—1488. Л., 1984. С. 165—166.

7. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 669.

8. Gaye G. Op. cit. P. 136--137.

9. Ibid. P. 141--142.

10. Kristeller P. Andrea Mantegna. Berlin; Leipzig, 1962. P. 577.

11. Proccacci U. L'uso dei documenti negli studi di storia dell'arte e le vicende politiche e economiche in Firenze durante il primo Quattrocento nel loro rapporto con gli artisti // Donatello e il suo tempo: Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi sul Rinascimento. Firenze, 1968. P. 19--20.

ГЛАВА 4

КРУГ ЗАКАЗЧИКОВ

1. Сводную библиографию по этой теме см.: Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981; Hollingsworth M. Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the Early Sixteenth Century. London, 1994; Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. Т. 1. М., 1996. Следует отметить и подборку источников: Chambers D.S. Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London, 1970.

2. Gundersheimer W.L. Patronage in the Renaissance: an Exploratory Approach // Patronage in the Renaissance / Ed. by G.F. Lytle, S. Orgei. Princeton, 1981. P. 3.

3. О системе патронажа вообще, а не только в искусстве см.: Gellner E. Patrons and Clients // Patrons and Clients in Mediterranean Societies / Ed. E. Gellner, J. Waterbury. London, 1977; Molho A. Cosimo de' Medici: Pater Patriae or Padrino? // Stanford Italian Review. 1979. 1. P. 5--33; Molho A. Il patronato a Firenze nella storiografia anglofona // Ricerche Storiche. 1985. XV. P. 5--16; Weissman R. Taking Patronage Seriously: Mediterranean Values and Renaissance Society // Patronage, Art and Society in Renaissance Italy / Ed. by F.W. Kent and P. Simons, with J.C. Eade. Oxford, 1987. P. 25--45; Molho A. Patronage and the State in Early Modern Europe // Klientelsysteme im Europe der Frühen Neuzeit / Ed. A. Maczak and E. Müller-Lückner. Munich, 1988. P. 233--242.

4. Burke P. Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach. London, 1974. P. 138.

5. Hauser A. Social History of Art and Literature. V. 1. London, 1951. P. 262.

6. «Классические» исследования о заказах и заказчиках во Флоренции, помимо публикаций специально о Медичи: *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgeben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938* (англ. пер.: *Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981*); *Antal F. Florentine Painting and Its Social Background: The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power. XIV and Early XV Centuries. London, 1947*. О заказах на архитектуру см.: *Goldthwaite R.A. The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History. Baltimore; London, 1980*.

7. В заказах для церкви Ор Сан Микеле участвовали все наиболее значительные ренессансные скульпторы: Донателло («Св. Марк», «Св. Георгий», «Св. Людовик»), Гиберти («Иоанн Креститель», «Св. Матфей», «Св. Стефан»), Нанни ди Баньо («Св. Элигий», «Четверо коронованных святых», «Св. Филипп»). Нужно отметить, что право на установку статуй также имела партия гвельфов. В предшествующие времена она играла заметную роль в жизни Флоренции: активно вмешивалась в политическую борьбу, контролировала посты в республиканском правительстве, осуществляла солидные банковские операции, но к началу XV века заметно утратила свой престиж. Сделанная Донателло по ее заказу статуя св. Людовика должна была продемонстрировать богатство и силу партии гвельфов, в действительности уже почти полностью отстраненной от всех важных дел и ностальгически мечтавшей о былой славе. С судьбой гвельфов оказалась связана и история этой статуи — в 1459 году по неизвестным причинам и, вероятно, вопреки желанию гвельфской партии она была перенесена в церковь Санта Кроче. Освободившуюся нишу выкупила Мерканция (торговая судебская коллегия), чтобы установить там скульптурную группу «Христос и апостол Фома» работы Верроккио в 1483 году.

8. *Wilkins D.G. Donatello's Lost «Dovizia» for the Mercato Vecchio: Welf and Charity as Florentine Civic Virtues // The Art Bulletin. 1983. LXV. P. 401—423; Blake Wilk S. Donatello's «Dovizia» as an Image of Florentine Political Propaganda // Artibus et Historiae. 1986. 14. P. 9—28.*

9. О патронаже Козимо Медичи см.: *Fraser Jenkins A.D. Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1970. 33. P. 162—170; Kent D. Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: The Patron's Oeuvre. New Haven; London, 2000.*

10. *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artist... P. 234.

11. *Ibid.* P. 237—242.

12. *Gregory H.* Palla Strozzi's Patronage and Pre-Medicean Florence // *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* / Ed. by F.W. Kent and P. Simons, with J.C. Eade. Oxford, 1987. P. 201—220.

13. Цит. по: *Тарасова М.С.* «Этот дворец, полный чудес». Резиденция ренессансного юбилея в восприятии современников // *Культура Возрождения и власть*. М., 1999. С. 99—107. См. также: *Martinez L.* Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy. New York, 1979; *Goldthwaite R.A.* The Empire of Things: Consumer Demand in Renaissance Italy // *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy* / Ed. by F.W. Kent and P. Simons, with J.C. Eade. Oxford, 1987. P. 153—175.

14. *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т. 1. М., 1937. С. 8.

15. *Wackernagel M.* Op. cit. P. 228; *Kent F.W.* The Making of a Renaissance Patron of the Arts // *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. II: A Florentine Patrician and his Palace*. London, 1981. P. 9—95.

16. *Kent F.W.* Individuals and Families as Patrons of Culture in Quattrocento Florence // *Language and Images of Renaissance Italy* / Ed. by A. Brown. New York, 1995. P. 183.

17. *Martinez L.* The Social World of the Florentine Humanists, 1390—1460. Princeton, 1963. P. 351—378; *Molho A.* Florentine Public Finances in the Early Renaissance, 1400—1433. Cambridge, MA, 1971. P. 157—160.

18. О патронаже Медичи после Козимо см.: *Gombrich E.H.* The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of Primary Sources // *Italian Renaissance Studies* / Ed. by E.F. Jacob. London, 1960. P. 279—311; *Barfucci E.* Lorenzo de' Medici e la società artistica del suo tempo. Firenze, 1945; *Fryde E.B.* Lorenzo de' Medici, High Finance and Patronage of Art and Learning // *The Courts of Europe: Politics, Patronage and Royalty, 1400—1800*. London, 1977. P. 77—97; *Hale J.R.* Florence and the Medici: The Pattern of Control. London, 1977.

19. *Gombrich E.H.* Op. cit. P. 48.

20. *Gilbert C.* Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 128—129.

21. О венецианских братствах и осуществлявшемся ими патронаже см.: *Molmenti P., Ludwig G.* Vittore Carpaccio et la confrérie de St. Ursule. Firenze, 1903; *Humfrey P.* The Venetian Altarpiece of the early Renaissance in the Light of Contemporary Business Practice // *Saggi e memorie di storia dell'arte*. 1986. P. 15; *Humfrey P.* Competitive Devotions:

the Venetian «Scuole piccole» as Donors of Altarpieces in the Years around 1500 // *The Art Bulletin*. 1988. LXX. P. 401—422; *Hollingsworth M.* Op. cit. P. 120—135.

22. О патронаже в Милане см.: *Bertelli S., Gardini F., Zozzi E.G.* Le corti italiane del Rinascimento. Milano, 1985; *Malaguzzi-Valeri F.* La corte di Lodovico il Moro I: La vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. V. 1—4. Milano, 1913—1923; *Hollingsworth M.* Op. cit.

23. О патронаже в Неаполе см.: *Hersey G.L.* Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples. 1485—1495. New Haven; London, 1969; *Ryder A.* The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous: the Making of a Modern State. Oxford, 1976; *Bentley J.H.* Politics and Culture in Renaissance Naples. Princeton, N.J., 1987.

24. О патронаже в Ферраре см.: *Chledowski C., von.* Der Hof von Ferrara. Berlin, 1913; *Gundersheimer W.L.* The Patronage of Ercole I d'Este // *Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 1976. 6. P. 1—19; *Tuohy T.* Herculean Ferrara: the Patronage of Ercole d'Este, 1471—1505. London, 1984; *Lippincott K.* The Neo-Latin Historical Epics of the North Italian Courts: an Examination of «Courtly Culture» in the Fifteenth Century // *Renaissance Studies*. 1989. 3. P. 415—428; *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441—1598: Atti del Convegno Internazionale, Copenhagen, 1987. Copenhagen, 1990.* Особо следует отметить: *Gundersheimer W.L.* Ferrara: the Style of a Renaissance Despotism. Princeton; N. J., 1973.

25. *Levey M.* Painting at Court. London, 1971. P. 60.

26. *Hollingsworth M.* Op. cit. P. 171—172.

27. *Kristeller P.* Andrea Mantegna. Berlin; Leipzig, 1902. P. 537. О придворной культуре в Мантуе см.: *Coniglio G.* I Gonzaga. Varese, 1973.

28. О патронаже Изабеллы д'Эсте: *Martindale A.* The Patronage of Isabella d'Este at Mantua // *Apollo*. 1964. 79. P. 183—191; *Fletcher J.M.* Isabella d'Este, Patron and Collector // *Splendours of the Gonzaga*. London, 1981. P. 51—63; *Ferino-Pagden S.* «La prima donna del mondo»: Isabelle d'Este, Fürstin und Mäzenatin der Renaissance. Wien, 1994.

29. О патронаже в Урбиньо см.: *La Sizeranne R., de.* Federico di Montefeltro, capitano, principe, mecenate (1422—1482). Urbino, 1972 (1^{re} ed. — 1927); *Clough C.H.* The Duchy of Urbino in the Renaissance. London, 1981 (в этом сборнике статей хотелось бы отметить две: «Federico da Montefeltro's Patronage of the Arts. 1468—1482» и «Federico da Montefeltro's Artistic Patronage», впервые опубликованные в 1973 и 1978 годах); *Federico da Montefeltro, lo stato, le arti, la cultura: Atti del convegno di studi su Federico da Montefeltro*. Roma, 1985.

30. О патронаже кардиналов см.: *Hollingsworth M.* Op. cit. P. 276—297, в этой же книге приведен обзор папских заказов.

31. *Hope Ch.* Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance // *Patronage in the Renaissance* / Ed. by G.F. Lytle, S. Orgel. Princeton, 1981. P. 293—343.

КОНТРАКТЫ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

1. *Corti G., Hart F.* New Documents Concerning Donatello, Luca and Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Uccello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and Others // *The Art Bulletin*. 1962. XLIV. P. 155—167.

2. О контрактах XV века см.: *Gaye G.* Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI. V. I. Firenze, 1839; *Milanesi G.* Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secoli. Firenze, 1901; *Lerner-Lehmkuhl H.* Zur Struktur und Geschichte des Florentiner Kunstmarktes im XV Jahrhundert. Munster, 1936; *Chambers D.S.* Patrons and Artists in the Italian Renaissance. London, 1970; *Glasser H.* Artists Contracts of the Early Renaissance / Ph. D. Dissertation. Columbia University, 1973.

3. Для примера приведем тексты трех контрактов разных лет. Первый связан с фресками одного из помещений коммунального дворца Сиены, обозначенного в документе как Новый Зал: «1407, июнь 18. Заказ (поручение) на роспись Нового Зала. Мастер Мартино, сын покойного Бартоломео, нанят для росписи всех четырех частей сводов Нового Зала в Палаццо Приоров, от верха до опалубок у основания названных сводов, хорошими и подходящими красками, с таким количеством фигур, какое было написано на сводах капеллы в палаццо, и подобно им в мастерстве, манере исполнения и форме. Все затраты на краски и все, что нужно еще, берет на себя мастер Мартино, за исключением штукатурки и лесов, которые оплачивает город Сиена, а не названный мастер Мартино. С условием, что он не будет использовать золота, а вместо золота может класть олово, за все это он должен получить от города Сиены сорок четыре сиенских золотых флорина. Он обещал выполнить всю работу и завершить ее к концу следующего февраля. Мастер Спинелло, сын Луки, живописца из Ареццо, нанят со своим работником расписать все оставшиеся участки стен в названном Новом Зале, где он обещал и обязался написать такие фигуры и истории, и в такой манере и форме, какие ему укажут... Он обещал постоянно работать вместе со своим сыном над названной росписью до тех пор, пока она не будет полностью завершена. Он должен сделать эти фрески, отнеся затраты на краски, леса и все еще необходимое на счет города Сиены. На двоих они должны получать плату пятнадцать фло-

ринов ежемесячно и начать работать первого числа ближайшего месяца марта, а до этого срока не связаны какими-либо обязательствами. И, помимо названной платы, они оба должны получать от города деньги, обеспечивающие удобные условия проживания...» (*Milanesi G. Documenti per la storia dell'arte senese. V. 1. Roma, 1854. P. 30—32*).

Другой контракт зафиксирован 8 мая 1464 года Нери ди Биччи в его записках: «Получил заказ от сера Амидео, настоятеля церкви Санта Мария а Уги во Флоренции, расписать алтарную доску, выполненную "аль антика", для главного алтаря названной церкви, то есть картину в такой манере, а именно с пределлой внизу и круглыми каннелированными колоннами по бокам, а между ними сама картина, над ней архитрав и карниз без украшений, и сверху орнамент в виде листьев. На ней я должен написать Вознесение Марии с ангелами по бокам и тремя фигурами с каждой стороны, св. Фому с поясом. Лир 271, сольди 8. Всею покрыть позолотой высшего качества и при работе пользоваться голубым ультрамарином». Далее Нери пишет: «Размер по ширине у основания от края до края 4 локтя, по высоте 5 локтей... Договорились с упомянутым сером Амидео по поводу вышеуказанной картины, что передам ее полностью законченной к августу 1465 года. В согласии с этим он должен дать мне 271 лиру 8 сольди» (*Neri di Bicci. Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. Bruno Santi. Pisa, 1976. P. 226*).

Третий приводимый нами контракт составлен со всеми юридическими тонкостями ближе к концу XV века в связи с заказом Доменико Гирландайо алтарного образа «Поклонение волхвов» для Воспитательного Дома: «Доводится до сведения и декларируется для каждого смотрящего или читающего этот документ, что, согласно просьбе почтенного мессера Франческо ди Джованни Тезори, приора Спедале дельи Инноченти, и Доменико ди Томазо ди Курадо, живописца, я, Фра Бернардо ди Франческо из Флоренции, написал этот документ собственной рукой как контракт договора и заказ на алтарную доску для церкви вышеуказанного Спедале дельи Инноченти, со следующими обязательствами и условиями. Сегодня, 23 октября 1485 года, названный Франческо заказывает и поручает названному Доменико живопись доски, которую названный Франческо уже заготовил и предоставляет. Эту доску названный Доменико должен сделать хорошо и получить за это плату, и он должен наложить краски и расписать названную доску всю своей рукой в соответствии с рисунком на бумаге — со всеми фигурами, представленными на нем, и в той же манере, с сохранением каждой детали... Он не должен отклоняться от манеры и композиции названно-

го рисунка и обязан раскрасить доску за свой счет хорошими красками, использовать золотой порошок для тех орнаментов, где это требуется, и взять на себя все другие затраты. Голубой цвет должен быть сделан ультрамарином по цене около четырех флоринов за унцию. Он должен выполнить и передать полностью законченную названную доску через тридцать месяцев, начиная с этого дня. Он должен получить в качестве оплаты за изготовление и описанные здесь собственные затраты 115 флоринов. Как мне, вышеназванному Фра Бернардо, представляется, это ее стоимость. Я могу обратиться к кому-либо, кого сочту лучшим для получения компетентного мнения о ценности материалов или мастерстве исполнения. И если работа не покажется мне стоящей названной суммы, он получит настолько меньше, насколько я, Фра Бернардо, посчитаю правильным... Он будет получать плату следующим образом — названный мессер Франческо должен давать вышеназванному Доменико три флорина ежемесячно, начиная с 1 ноября 1485 года, и продолжать выплачивать каждый месяц, как установлено, три флорина... И если Доменико не закончит доску в обозначенный выше срок, то будет оштрафован на пятнадцать флоринов, и соответственно если мессер Франческо не будет соблюдать вышеназванный порядок ежемесячной выплаты, то будет оштрафован на такую же сумму. Когда работа будет завершена, он расплатится окончательно и полностью, после подведения надлежащего итогового баланса» (*Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1978. P. 6*).

4. *Lanyi J. Quercia-Studien // Jahrbuch für Kunstwissenschaft. 1930. S. 25.*

5. *Лейвин И. Бонцетти и модели. Заметки о скульптурном процессе от раннего Возрождения до Бернини // Страницы истории западноевропейской скульптуры: Сборник научных статей памяти Ж.А. Мацулевич (1890—1973). СПб., 1993. С. 62—81.*

6. Цит. по: *Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 265.*

7. Забавную историю о приоре одного флорентийского монастыря рассказывает Вазари в жизнеописании Пьетро Перуджино: «Названный приор, как мне приходилось слышать, весьма отличался изготовлением ультрамариновой лазури, и, так как ее у него было в изобилии, он требовал, чтобы Пьетро применял ее как можно больше во всех вышеназванных работах; однако он был столь скардным и недоверчивым, что, не доверяя Пьетро, всегда хотел присутствовать при том, когда Пьетро пользовался лазурью в своей работе. Пьетро же, который от природы

был прямым и честным и от других желал лишь того, что полагалось за его труды, обижался на недоверчивость приора и потому решил его пристыдить. И вот, приготовив сосуд с водой и разметив то ли на одеждах, то ли еще на чем-то места, которые собирался делать голубыми и белыми, Пьетро заставлял приора, жадно вцепившегося в мешочек, все время подсыпать ультрамарин в баночку с водой для разведения, а затем уже, приступив к работе, он после каждого двух мазков опускал кисть в воду, так что краски в воде оставалось больше, чем попадало на работу; приор же, который видел, что мешочек пустеет, а на работе ничего не появляется, нет-нет да и приговаривал: "Ах, сколько же ультрамарина поглощает эта известька!" — "Сами видите", — отвечал Пьетро. Когда же приор ушел, Пьетро собрал ультрамарин, который остался на дне сосуда, и, учувив время, возвратил его приору со словами: "Это ваше, отец! Учитесь доверять честным людям, которые никогда не обманывают тех, кто им верит, но зато сумеют, если захотят, обмануть таких недоверчивых, как вы" (*Vasari D.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 2. М., 1993. С. 784). Как мы видим, желание клиента контролировать расход драгоценного материала доходит здесь до крайней степени, почти до абсурда, — присутствовать лично во время работы живописца. Но этот случай наглядно демонстрирует традиционное отношение заказчика к ценности материалов при необозначенном интересе к ценности мастерства.

8. *Gaye G.* Op. cit. P. 191—192.

9. *Ibid.* P. 175—176.

10. Цит. по: *Gilbert C.* Italian Art. 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.J., 1980. P. 148. См. также: *Gaughan W.T.* Social Theories of St. Antoninus from his Summa Theologica. Washington, 1950.

11. *Neri di Bicci.* Le Ricordanze (10 marzo 1453 — 24 aprile 1475) / Ed. Bruno Santi. Pisa, 1976. P. 29, 48, 55, 127, 196.

12. *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937. С. 39. О соотношении ценности материалов и мастерства в раннеренессансной теории искусства см.: *Bialostocki J.* Ars auro prior // Aesthetics in Twentieth-Century Poland: Selected Essays. Lewisburg, 1973. P. 277—278; *Baxandall M.* Op. cit. Ch. 1.

13. *Jannella C.* Duccio di Buoninsegna. Milano, 1991. P. 21. Определенное значение имело и то, что заказы Дуччо и Гиберти рассматривались как общественно значимые, общегородские, требующие особого внимания и участия мастеров. Анонимная сиенская хроника описывает события в день переноса законченной «Мадонны» Дуччо в

собор. Были закрыты все мастерские и лавки, под праздничный звон колоколов алтарный образ сопровождала до собора процессия духовенства и представителей коммуны, к которой присоединились жители города с зажженными свечами в руках. И весь тот день 6 июня 1311 года сненцы «провели в молитвах, раздавая щедрую милостыню бедному люду, прося у Господа и Богоматери, нашей заступницы, чтобы защитила нас по безграничной своей милости от всякой напасти и всякого зла, уберегла нас от рук предателей и врагов Снежных».

14. *Krautheimer R. Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956. P. 369. Контракт 1407 года запрещал Гиберти брать другие заказы в период работы над дверями баптистерия без особого разрешения попечителей. Тем не менее скульптор неоднократно либо добивался такого разрешения, либо игнорировал требования контракта, поскольку параллельно с рельефами дверей он исполнил немало других произведений.

15. Цит. по: *Burke P. Traditions and Innovations in Renaissance Italy: A Sociological Approach*. London, 1974. P. 112.

16. *Baxandall M. Op. cit.* P. 20—23.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Как пример такого исследования см.: *Baxandall M. Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350—1450*. Oxford, 1971. См. также критические замечания: *Salvini R. Gli umanisti e la critica d'arte // Commentari*. 1971. 22. P. 156—163. Нужно сказать, что многие авторы, особенно из числа филологов, культурологов и эстетиков, чрезмерно увлечены поиском аналогов и античных корней ренессансных терминов и категорий. В связи с этим хотелось бы привести мнение В.Н. Лазарева: «Из того факта, что гуманисты и трактатисты пользовались такими античными терминами, как *forma*, *color*, *lineamenta*, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pictura*, *poema tacitum*, *ethopoica* (выражение аффектов), далеко не следует, что они не пользовались ими весьма свободно и не вкладывали в них порою другой смысл и другие оттенки. В разработке новых теоретических взглядов они, естественно, опирались на наследие близкой им по духу античной эстетики... Хотя М. Боксэндальлу и удалось доказать широкое усвоение гуманистами терминов античной эстетики, это не мешает нам воспринимать их писания как нечто принципиально новое, продиктованное актуальными запросами дня» (*Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве*. М., 1979. С. 200).

2. О подражании природе см.: *Lovejoy A. «Nature» as Aesthetic Norm // Lovejoy A. Essays in the History of Ideas*. Baltimore; New York,

1960. P. 308—317; *Bialostocki J.* The Renaissance Concept of Nature and Antiquity // *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. V. II. Princeton, 1963. P. 19—30; *Venturi L.* Storia della critica d'arte. Torino, 1963; *Sorhom G.* Mimesis and Art: Studies in the origin and Early Development of Aesthetic Vocabulary. Stockholm, 1966; *Пановски Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999; *Дубова О.Б.* Мимесис и пойнсис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М., 2001. Приведенная в этой книге библиография избавляет нас от дальнейших ссылок на весьма обширную литературу.

3. См.: *Bialostocki J.* Op. cit. P. 21—25. Автор во многом опирается на идеи, ранее высказанные Э. Пановским, и развивает их.

4. Имеется в виду известная статья Э. Пановского «Перспектива как «символическая форма»» (1927), неоднократно переизданная. Ренессансная перспектива — активно разрабатываемая область изучения художественной теории эпохи Возрождения. Нет необходимости приводить здесь многочисленные исследования, опубликованные такими авторами, как Г. Керн, Л. Ольшки, Р. Краутхаймер, Д. Уайт, Д. Джозеффи, Ж. Лемуан, Р. Виттковер, Д. Арган, А. Парронки, П. Фрэнкстель, С. Эджерстон, а из отечественных ученых — И.Е. Данилова, Б.В. Раушенбах, А.Л. Расторгуев.

5. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения. Т. 2. М., 1935. С. 110—111.

6. Подробнее см.: *Дубова О.Б.* Указ. соч. С. 193—225.

7. *Baxandall M.* Op. cit. P. 101.

8. *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи // *Альберти Л.Б.* Десять книг о зодчестве. Т. 2. М., 1937. С. 58.

9. Там же. С. 48. Библиографические справки о теории искусства Альберти и его эстетических взглядах см.: *Граценков В.Н.* Альберти как архитектор // *Леон Баттиста Альберти*. М., 1977. С. 184—185; *Данилова И.Е.* Альберти о композиции в живописи // *Данилова И.Е.* Искусство средних веков и Возрождения. М., 1984. С. 50; *Граценков В.Н.* Портрет в итальянской живописи раннего Возрождения. М., 1996. С. 377—378.

10. *Gombrich E.H.* Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop through the Eyes of a Humanist Poet // *Gombrich E.H.* Norm and Form. London, 1966. P. 11—28; а также: *Baxandall M.* Op. cit. P. 19—20.

11. *Альберти Л.Б.* Указ. соч. С. 61.

12. *Morisoni O.* Art Historians and Art Critics. III. Cristoforo Landino // *The Burlington Magazine*. 1953. XCV. P. 267—270; подробнее: *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1972. P. 114—150.

13. *Baxandall M.* Op. cit. P. 131.

14. *Леонардо да Винчи.* Указ. соч. С. 86.

15. *Baxandall M.* Giotto and the Orators... P. 183—184.

ГЛАВА 5

Цеховая система

1. Мы пользуемся общепринятым термином «цех», хотя в разных городах Италии цех имел собственное наименование, например «*arte*» во Флоренции, «*fraglia*» в Венеции, «*universita*» в Риме. Ранние источники иногда употребляют названия «*collegium*» и «*scholae*», восходящие еще к античным временам. Еще несколько объединений, в которых могли участвовать итальянские художники, намеренно не упомянуты. Во-первых, это ложи, не получившие распространения в Италии и нетипичные для нее. Во-вторых, странствующие строительные артели, в силу их сугубо практического характера, а также ограниченной потребности в скульпторах и живописцах. Ложа, очевидно, существовала при возведении собора в Милане, но в целом для Италии были характерны специальные строительные комиссии («опера»), по сути и структуре отличавшиеся от ложи. В начале прошлого столетия были предприняты попытки (например, в книге: *Staley E.* *The Guilds of Florence*. London, 1906) обнаружить связи флорентийского цеха мастеров камня и дерева с «вольными каменщиками», а также доказать наличие в Сиене интернациональной ложи. Они основывались на неверном прочтении текстов и курьезном смешении цеховых статутон с документами строительных комиссий.

2. *Favaro E.* *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*. Firenze, 1975.

3. По этому поводу Д.Э. Харитонович пишет: «Цех жестко регламентировал производство: качество и количество производимых каждым мастером изделий. Дурная, некачественная продукция пятнала доброе имя цеха, потому выпускавших такую продукцию карали штрафами, исключением из корпорации и даже позорящими наказаниями... Пресекалось производство не только плохих либо выпущенных в недостаточном количестве товаров, но и слишком хороших либо в очень большом числе сделанных, ибо различия в объеме и качестве выпус-

каемых товаров могли привести к тому, что у кого-то будут покупать больше, у кого-то будет ниже себестоимость продукции, и, значит, он окажется богаче другого, а это вызовет расслоение и конфликты в общности» (*Харитонович Д. Э.* Ремесло, цехи и миф // *Город в средневековой цивилизации Западной Европы*. Т. 2. М., 1999. С. 119—120).

4. *Richter J.P.* The Guilds of the Early Italian Painters // *The Nineteenth Century: A Monthly Review*. 1890. 165. P. 791—793.

5. *Ibid.* P. 797; *Milanesi G.* Documenti per la storia dell'arte senese. V. 1. Siena, 1854; *Fehn S.* Notes on the Statutes of the Sienese Painters Guild // *The Art Bulletin*. 1972. LIV. P. 198—200.

6. *Richter J.P.* *Op. cit.* P. 798—799.

7. *Muntz E.* Les arts a la cour des papes pendant le XV et le XVI siecle. Rome, 1882. P. 101—111; *Rossi S.* La compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia // *Ricerche per la storia religiosa di Roma*. 1984. 5. P. 391—394.

8. *Tomassetti G.* Quinto centenario dell'Universita dei Marmorari. Roma, 1906.

9. *Mustari L.F.* The Sculptor in the Fourteenth Century Opera del Duomo / Ph. D. Dissertation. University of Michigan, 1975. P. 123—124; *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano, 1980. P. 184.

10. О флорентийских цехах, в которые входили художники, см.: *Staley E.* *Op. cit.*; *Ciasca R.* Statuti dell'Arte dei Medici e Speciali. Firenze, 1922; *Gandì G.* Le corporazioni dell'antica Firenze. Firenze, 1928; *Wackernagel M.* The World of the Florentine Renaissance Artist: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981. P. 299—307. Можно указать также капитальные работы А. Дорена: *Doren A.* Entwicklung und Organisation der Florentiner Zunft im 13 und 14 Jahrhundert. Leipzig, 1897; *Idem.* Das Florentiner Zunftwesen. Stuttgart; Berlin, 1908; *Idem.* Italienische Wirtschaftsgeschichte. Bd. 1—2. Iena, 1934.

Об итальянских цехах также см. обзорную статью Э. Баттисти с библиографией: *Battisti E.* Corporazioni, botteghe e scuole nel Medioevo e nel Rinascimento // *Enciclopedia universale dell'arte*. V. VII. Venezia; Roma, 1958. Cols. 806—813. Следует отметить и сводные публикации: *Gonetta G.* Bibliografia statuaria delle corporazioni d'arti e mestieri in Italia con saggio della bibliografia estera. Roma, 1891; *Manzoni L.* Statuti e Matricole dell'arte dei pittori delle città di Firenze, Perugia, Siena nei testi originali del secolo XIV. Roma, 1904. Мы не указываем обзорную литературу о цехах и цеховой системе вообще, поскольку нас непосред-

ственно интересуют лишь те из них, которые объединяли художников. Тем не менее следует отметить, что в отечественной исторической науке итальянским цехам уделяли внимание такие исследователи, как И.М. Кулишер, М.А. Гукровский, В.И. Рутенбург, Л.М. Брагина, Ф.Я. Полтынский и другие.

11. *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie... P. 47—48, 162—164; *Mather R.* Il primo registro della Compagnia di S. Luca // *L'Arte*. 1938. 9. P. 351—357.

12. Об этом см.: *Россер Дж.* Ремесленные гильдии и организация труда // *Город в средневековой цивилизации Западной Европы*. Т. 2. М., 1999. С. 142—156.

13. *Гукровский М.Л.* Итальянское Возрождение. Т. 1. Л., 1947. С. 214—215.

14. *Waga H.* Vita nota ed ignota dei Virtuosi al Pantheon: Notizie d'archivio // *L'Urbe*. 1967. 4. P. 1—13.

15. См.: *Pevsner N.* Academies of Art, Past and Present. Cambridge, 1940; *Nocentini A.* Cenni storici sull'Accademia delle Arti del Disegno. Firenze, 1963; *Jack Ward M.A.* The Accademia del Disegno in Sixteenth Century Florence: A Study of an Artists Institution / Ph. D. Dissertation. University of Chicago, 1972; *Reynolds T.* The Accademia del Disegno in Florence, its Formation and Early Years / Ph. D. Dissertation. Columbia University, 1974; *Jack M.A.* The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence // *The Sixteenth Century Journal*. 1976. 7. P. 3—20; *Rossi S.* Op. cit. P. 164—181; *Italian Academies of the Sixteenth Century* / Ed. D.S. Chambers. London, 1995; *Дажина В.Д.* L'Accademia delle Arti del Disegno: новый феномен в художественной жизни Флоренции конца Возрождения // *Искусство Италии XVI—XVIII веков*. М., 1997. С. 37—72.

СОТРУДНИЧЕСТВО МАСТЕРОВ

1. *Hauser A.* Social History of Art and Literature. V. 1. London, 1951. P. 318.

2. *Mustari L.F.* The Sculptor in the Fourteenth Century Opera del Duomo / Ph. D. Dissertation. University of Michigan, 1975.

3. Например, строительная комиссия флорентийского собора для изготовления статуй евангелистов для фасада подрядила на равных условиях скульпторов Никколо Ламберти, Нанни ди Банко, Донателло, Бернардо Чуффакки. При приеме заказа и окончательном расчете произошла дифференциация гонораров: Донателло получил выплатой 160 флоринов, не получивший одобрения Ламберти довольствовался 130. Неудивительно, что Никколо Ламберти вскоре после этого

отправился в Венецию искать менее требовательных, традиционных в своих вкусах заказчиков.

4. *Eutlinger L.D.* The Sistine Chapel before Michelangelo: Religious Imagery and Papal Primacy. Oxford, 1965.

5. *Baxandall M.* Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1978. P. 19—20.

6. *Caplow H.M.* Sculptor's Partnerships in Michelozzo's Florence // *Studies in the Renaissance*. 1974. XXI. P. 166—172; *Even Y.M.* Artistic Collaboration in Florentine Workshops: Quattrocento / Ph. D. Dissertation. Columbia University, 1984. Ch. 3.

7. *Cruttwell M.* Antonio Pollaiuolo. London, 1911. P. 259.

8. *Gilbert C.E.* Peintures et menuisiers au debut de la Renaissance en Italie // *Revue de l'art*. 1977. 37. P. 9—28; *Italian Renaissance Frames: Exhibition catalogue* / Ed. Newbery T.J., Bisacca J., Kanter L.B. New York, 1990. Также интересно сотрудничество мастеров интарсии, о нем см.: *Voit P.* Una bottega in via dei servi // *Acta Historiae Artium*. 1961. VII. P. 187—228. Нужно отметить и очень содержательный сборник статей: *Collaboration in Italian Renaissance Art* / Ed. by Stedman Sheard W. and Paoletti J.T. New Haven; London, 1978.

9. *Бродель Ф.* Матерьяльная цивилизация, экономика и капитализм. XV—XVIII вв. Т. 2. М., 1988 (раздел «Товарищества и компании»).

10. О содружестве Донателло и Микелоццо см.: *Janson H.W.* The Sculpture of Donatello. V. 1. Princeton, 1957. P. 54—65; *Procacci U.* L'uso dei documenti negli studi di storia dell'arte e le vicende politiche ed economiche in Firenze durante il primo Quattrocento nel loro rapporto con gli artisti // *Donatello e il suo tempo*. Firenze, 1968; *Caplow H.M.* Op. cit.; *Caplow H.M.* Michelozzo. V. 1—2. New York; London, 1977; *Lightbown R.W.* Donatello e Michelozzo: an Artistic Partnership and its Patrons in Early Renaissance. V. 1—2. London, 1980; *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., 1979. С. 73—75. Существует и гипотеза о совместной работе этих мастеров над табернаклем сакристии деи Бенефициати собора св. Петра в Риме, не подкрепленная документами (*Martinelli V.* Donatello e Michelozzo a Roma // *Commentari*. 1957. 8. P. 167—194).

11. Любопытно, что Микелоццо еще до содружества с Донателло пытался стать партнером Гиберти. В 1421 году он появился в мастерской, работавшей над бронзовыми дверями флорентийского баптистерия, а через год после смерти отца Гиберти стал правой рукой

скульптора. Микелоццо числился наемным работником, но получал 100 флоринов в год, что составляло половину гонорара самого Гиберти. Их сотрудничество прекратилось в 1425-м, и в этом же году Гиберти жалуется в одном из писем на сотрудников, от которых он не получил ничего, кроме ущерба и обид. Микелоццо же в это время называет себя в налоговой декларации партнером Гиберти и чувствует себя таковым. Лоренцо Гиберти не пошел на создание содружества, он хотел оставаться лидером и в указанном письме отметил, что он «сам мастер в своей bottega».

12. *Borgo L. The Works of Mariotto Albertinelli. New York, 1976.*

13. *Gamba C. Giovanni dal Ponte // Rassegna d'arte. 1904. 4. P. 186.* Другой пример неравного партнерства в содружестве — живописцы Биччи ди Лоренцо и Стефано д'Антонио, которые делили доходы в соотношении 58 к 42, демонстрируя совсем уж филигранный подсчет участия в сотрудничестве. О них см.: *Colli W. Maestri sconosciuti del Quattrocento fiorentino: II. Stefano d'Antonio // Bolletino d'arte. 1959. 44. P. 61—67.*

14. *Even Y.M. Op. cit. P. 200—202.*

15. *Gilbert C.E. Italian Art, 1400—1500: Sources and Documents. Englewood Cliffs, N.Y., 1980. P. 29.*

16. *Procacci U. Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo // Rivista d'arte. 1960. 35. P. 3—70.*

Художник и его мастерская

1. Итальянский термин «боттега» переводится как мастерская, лавка, магазин. В XV веке он использовался не только применительно к художественным или ремесленным мастерским, где изготавливалась какая-то продукция, но и к торговым и меняльным лавкам, аптекам, банковским и купеческим конторам. То есть прежде всего он обозначал доступное для клиентов помещение, в котором могла осуществляться самая разнообразная деятельность — от банковских и крупных торговых операций до розничной продажи товаров, заказов на них и их изготовление.

2. О ренессансной художественной мастерской в Италии см.: *Wackernagel M. Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt. Leipzig, 1938 (англ. пер.: Wackernagel M. The World of the Florentine Renaissance Artists: Projects and Patrons, Workshop and Art Market. Princeton, 1981); Tietze H. Master and Workshop in the Venetian Renaissance // Parnassus. 1939. XI. P. 34—35; Hauser A. The Social History of Art. V. 1. London, 1951. P. 311—326; Battisti E. Corporations, Workshops and Schools in the*

Middle Ages and the Renaissance // *Encyclopedia of World Art*. V. 8. New York, 1963. Cols. 141—149; *Comesasco E.* Artisti in bottega. Milano, 1966; *Witkower R.* The Sculptors' Workshop: Tradition and Theory from the Renaissance to the Present. Glasgow, 1974; *Thomas A.* Workshop Procedures of Fifteenth-Century Florentine Artists / Ph. D. Dissertation. University of London, 1976; *Idem.* The Painters Practice in Renaissance Tuscany. Cambridge, 1995; *Rossi S.* Dalle botteghe alle accademie: Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo. Milano, 1980; *Maestri e botteghe: Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* / A cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat. Firenze, 1992.

Ряд наблюдений о мастерской и любопытных фактов содержится в работах: *Antal F.* Florentine Painting and its Social Background. London, 1947; *Chastel A.* The Studios and Styles of the Renaissance Italy. 1460—1500. London, 1966; *Witkower R.* Sculpture: Processes and Principles. New York, 1977; *Либман М.Я.* Социальные факторы в искусстве и их роль в методологии исследователя (На примере позднего Средневековья и эпохи Возрождения) // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979. С. 232—235; *Cole B.* The Renaissance Artist at Work: from Pisano to Tizian. New York, 1983; *Donatello e i suoi.* Scultura fiorentina del primo Rinascimento: mostra Firenze 15 giugno — 7 sett. 1986; Catalogo a cura di A. Phipps, D.G. Bonsanti. Detroit, 1986; *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo: Atti del convegno internazionale di studi* (18—21 ott. 1978). Firenze, 1980; *Андреев С.О.* Андреа Верроккьо. 1435—1488. Л., 1984.

3. *Domestici F.* Della Robbia: A Family of Artists. Florence, 1992; *Padoa Rizzo A., Pons N., Venturini L.* Dinastie di pittori // *Maestri e botteghe...* P. 91—124.

4. *Janson H.W.* The Sculpture of Donatello. V. 1. Princeton, 1957. P. 181—182; *Cardile P.J.* Fra Angelico and his Workshop at San Domenico / Ph. D. Dissertation. Yale University, 1976.

5. *Predelli R.* Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria. Trento, 1908. P. 122—147.

6. *Krauthelmer R.* Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956. P. 369.

7. *Ibid.* P. 418.

8. *Strutt E.C.* Fra Filippo Lippi. London, 1906. P. 163; *Pittaluga M.* Fra Diamante collaboratore di Filippo Lippi // *Rivista d'arte*. 1949. 23. P. 19—26.

9. *Watson A.* Giambologna and his Workshop: the Later Years // *Giambologna, Sculptor to the Medici*. London, 1978. P. 33—38.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Вид Флоренции. Фрагмент копии с гравюры конца XV века, известной как «Гравюра с цепью». Флоренция, Исторический и топографический музей.
2. Цеховой статут времен раннего Возрождения. Флоренция, Государственный архив.
3. Золотой флорин, чеканившийся во Флоренции с 1252 года. Монета содержала 3,537 г. высокопробного золота, на ее лицевой стороне — лилия, герб Флоренции, на оборотной стороне изображен покровитель города Иоанн Креститель.
4. Фасад сохранившейся во Флоренции боттеги XV века.
5. Мастерская скульптора. Рельеф Нанни ди Банко под скульптурной группой «четырех коронованных святых». Ок. 1415. Флоренция, церковь Ор Сан Микеле.
6. Портреты членов семьи Медичи. Фрагмент фрески Беноччо Гоццолли «Поклонение волхвов». 1459—1460. Флоренция, Палаццо Медичи.
7. Фрагмент фрески Беноччо Гоццолли «Поклонение волхвов». 1459—1460. Флоренция, Палаццо Медичи.
8. Вид Корсо дельи Адимари незадолго до перестройки улицы в XIX веке. Рисунок Э. Бурчи.
9. Боттега на Пьяцца делла Синьория. Фрагмент фрески Доменико Гирландайо в капелле Сассетти. Ок. 1482—1485. Флоренция, церковь Санта Тринита.
10. Начинающий скульптор за работой в мастерской. Рисунок Мазо Финигуерра. Ок. 1452. Флоренция, Уффици.
11. Начинающий художник за работой в мастерской. Рисунок Мазо Финигуерра. Ок. 1452. Флоренция, Уффици.
12. Ученики на улице ренессансного города. Фрагмент фрески Беноччо Гоццолли в церкви Сант Агостино. 1463—1467. Сан Джиминьяно.
13. Филиппо Брунеллески преподносит Козимо Медичи модель церкви Сан Лоренцо. Фрагмент фрески Джорджо Вазари в Палаццо делла Синьория во Флоренции. Вторая половина 1550-х.
14. Художник за работой. Иллюстрация Герардо ди Джованни к 25 книге «Естественной истории» Плиния Старшего.
15. Улица мастеров. Иллюстрация из ренессансного издания сочинения Баччо Бальдини «Планета Меркурий».
16. Осала Флоренции. Фрагмент фрески Джорджо Вазари в Палаццо делла Синьория во Флоренции. Вторая половина 1550-х.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
Мир художника раннего Возрождения и проблемы социальной истории искусства	14
Глава 1. Художник в восприятии современников	25
Ремесло художника	27
Художники в новеллах итальянского Возрождения	43
Восприятие художника как личности	52
Глава 2. Самосознание и социальная психология художника	71
Художники в поисках индивидуальности	73
Записки Нери ди Биччи	88
Автобиография Лоренцо Гиберти	94
Глава 3. Экономический статус художника	105
Цены на произведения	107
Заработки, приработки и доходы	117
Благосостояние художников	131
Глава 4. Художник и заказчики	139
Круг заказчиков	141
Контракты на произведения искусства	167
Критерии оценки произведений	182
Глава 5. Художник в профессиональной среде	193
Цеховая система	195
Сотрудничество мастеров	215
Художник и его мастерская	230
Заключение. Мир художника раннего Возрождения в его историческом развитии	243
Примечания	252
Список иллюстраций	286

Виктор Петрович Головин
МИР ХУДОЖНИКА
РАННЕГО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

Редактор
Г.В. Ельшеская
Корректор
Э.С. Корчагина
Компьютерная верстка
С.М. Пчелинцев

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»

Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (095) 976-47-88
факс: 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: <http://www.nlo.magazine.ru>

Формат 60х90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 18. Заказ № 1358.
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Книга посвящена рассмотрению художественной жизни Италии XV века с вступлением в историю культуры через разностороннее воссоздание самого бытия самих мастеров, строивших данную культуру.

В круг внимания автора попадают как экономические (цены на произведения искусства, условия контрактов, круг заказчиков), так и психологические (самосознание, профессиональный статус, среда общения, восприятие современников) аспекты художнического бытия.

Исследование социологической "материи" позволяет по-новому, вне привычных мифологем,

ощутить дух эпохи раннего итальянского Возрождения.

В тексте активно используются документы, литературные и архивные материалы.

Серия "Очерки визуальности" задумана как серия "умных книг" на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства.

Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово — через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов.

Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными границами.