

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



В Е С Т Н И К   Р Г Г У  
№ 15 (58)/10

Научный журнал

Серия «Культурология.  
Искусствоведение. Музеология»

Москва 2010

УДК 008.001 (05)  
ББК 71я54

Главный редактор  
Е.И. Пивовар

Заместитель главного редактора  
Д.П. Бак

Ответственный секретарь  
Б.Г. Власов

Главный художник  
В.В. Сурков

Редакционная коллегия серии  
«Культурология. Искусствоведение. Музеология»:  
А.А. Олейников – отв. редактор  
И.В. Баканова  
Г.И. Зверева  
И.В. Кондаков  
К.Л. Лукичева  
А.Н. Сундиева

## ИСТОКИ ТВОРЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА РЕНЕССАНСНОГО ХУДОЖНИКА

В статье рассматриваются особенности итальянского искусства эпохи Возрождения. Автор анализирует основные факторы, повлиявшие на становление творческого индивидуализма в художественной жизни Италии XV–XVI вв. Основное внимание уделяется роли просвещенных заказчиков в утверждении индивидуальности ренессансных мастеров.

*Ключевые слова:* итальянское искусство, ренессансный художник, заказчики, творческий индивидуализм.

В 1490-х гг. Изабелла д'Эсте задумала украсить свой кабинет живописными произведениями, которые были бы объединены общей программой; сюжет каждой картины детально оговаривался заказчицей<sup>1</sup>. Венецианский художник Джованни Беллини, приглашенный мантуанской герцогиней, отказался от выгодного заказа, мотивировав это следующим образом: «Программа, которую Вы предложили, требует приспособления к воображению живописца, не терпящего получать слишком точные инструкции, поскольку он привык давать волю своей фантазии»<sup>2</sup>.

Ответ, данный Джованни Беллини Изабелле д'Эсте, свидетельствует о новом самосознании ренессансного художника. Такой подход резко отличает его от средневекового ремесленника, который с готовностью принимал любой заказ, ориентируясь при этом на определенный образец.

Джованни Беллини отстаивает свою творческую индивидуальность, борется за повышение социального престижа и платы за свой труд. Эта позиция противостоит цеховой установке, которая требовала равных прав и условий работы для всех представителей корпорации. Ренессансные мастера составляли явное меньшинство

в среде итальянских художников эпохи Кватроченто, которые продолжали работать в рамках средневековой корпоративной идеологии.

Возникновение творческого индивидуализма в Италии XV в. было обусловлено множеством факторов, в том числе увеличением спроса на художественные произведения со стороны частных заказчиков. По мнению А. Хаузера, именно это привело к ослаблению зависимости художника от цеховой системы, контролирующей распределение заказов<sup>3</sup>.

Особое место среди ренессансных заказчиков занимали правители итальянских городов-государств, которые постоянно нуждались в услугах мастеров. Такой размах патронажа свидетельствовал о новом понимании образованными властителями эпохи Возрождения эстетической ценности произведений архитектуры, скульптуры и живописи. К тому же художественные проекты являлись эффективным способом прославления личности заказчика.

В некоторых случаях итальянские правители сознательно поощряли творческую индивидуальность художника. Так, в конце 1440-х годов знаменитый тиран города Римини Малатеста обратился к Леону Баттисте Альберти с заказом на реконструкцию старой церкви Сан Франческо, которую этот правитель хотел превратить в фамильный храм-мавзолей. Малатеста, страстный любитель античной словесности, известен своими сложными отношениями с католической церковью, которые закончились его отлучением. Ощущая свою полную независимость от церковных канонов, Малатеста и художнику предоставил полную свободу в его творческих экспериментах. В результате Альберти предложил новое для Италии решение фасада храма-мавзолея – в форме двухъярусной триумфальной арки, близкой к римским архитектурным образцам. Работая над своим проектом, флорентийский зодчий использовал конкретный античный прообраз – Триумфальную арку Августа в Римини с ее гармоничным соотношением частей и целого.

Необычность проекта Альберти для его эпохи подтверждается тем, что современники не воспринимали перестроенное здание Сан Франческо как христианский храм. Даже Энне-Сильвио Пикколомини, один из самых просвещенных людей того времени, писал, что церковь в Римини «имеет вид не христианского храма, а скорее храма неверных, поклоняющихся демонам»<sup>4</sup>. Влиятельность и могущество Малатесты позволили Альберти не соблюдать установившиеся архитектурные каноны; судя по тому, что проект был воплощен в жизнь, заказчику он понравился.

Многие итальянские правители эпохи Ренессанса хотели прославиться с помощью новаторских художественных произведений.

Пьеро делла Франческа в портрете Федерико де Монтефельтро впервые в итальянском искусстве использовал пейзажный фон, что после него стали делать и другие портретисты. Мантенья на потолке Камеры дельи Спозии (спальни мантуанского герцога) изобразил круглое окно, через которое видно небо с облаками. Иллюзионистский прорыв пространства, введенный живописцем в роспись спальни, вскоре стал излюбленным приемом в монументальной живописи XVI–XVII вв., а сама Камера дельи Спозии стала местом паломничества просвещенных итальянских аристократов.

Индивидуальные интересы и вкусы правителей имели определяющее значение не только при заказе больших художественных произведений, но и при выборе ими придворных художников. Например, мантуанский маркиз Лодовико Гонзага в течение четырех лет вел переговоры об этой должности с Андреа Мантеньей, которого считал уникальным мастером, хотя мог бы пригласить любого живописца. Дело в том, что просвещенный правитель хотел видеть в придворном живописце человека, равного себе по интеллекту, а именно Мантенья прославился обширными познаниями в области античной словесности.

Став придворным живописцем Лодовико Гонзага, Андреа Мантенья был полностью загружен самой разнообразной работой. Маркиз в полной мере использовал его таланты художника и гуманиста, но не забывал и о поощрении мастера. В 1467 г. Мантенья получил титул графа Палатинского, а в 1476 г. – возможность построить собственный дом<sup>5</sup>. Гонзага одобрял стремление своего придворного художника возродить стиль античной живописи, всячески проявлял уважение к нему, восхищался его талантом.

Важным стимулом для развития творческой индивидуальности ренессансного мастера стали конкурсы, победа в которых давала право получить общественный заказ. Вводя эти конкурсы, образованные представители городских властей стремились возродить античную традицию творческих состязаний живописцев и скульпторов, надеясь выявить самых талантливых мастеров.

Легенды о состязаниях между греческими художниками, известные итальянским гуманистам, нередко представляли победителя соревнования как человека, выделяющегося своей изобретательностью и смекалкой. Например, победа Фидия над Алкаменом при создании статуи Афины объяснялась тем, что Фидий учел «кажущееся уменьшение предметов, находящихся на большой высоте, и придал Афине объективно неправильные пропорции»<sup>6</sup>. В знаменитом анекдоте о художественном состязании Паррасия и Зевксиса победа достается первому благодаря его остроумной идее изобразить на картине висящее покрывало. Распространение конкурсов

вносило в отношения между итальянскими художниками XV в. элементы состязательности, конкуренции, что подрывало основы корпоративной психологии. В ходе состязания каждый мастер боролся за победу, стремясь утвердить свою творческую индивидуальность. Ярким примером такого противостояния является конкурс 1401 г., когда мастера боролись за право украсить рельефами бронзовые двери флорентийского баптистерия. Главными претендентами на этот заказ были Лоренцо Гиберти и Филиппо Брунеллески. Дж. Вазари рассказывает: после того как в конкурсе победил Гиберти, «консулы просили Филиппо, чтобы он взялся за работу вместе с Лоренцо; однако он этого не захотел»<sup>7</sup>. С точки зрения практичного цехового ремесленника, Брунеллески поступил глупо и неосмотрительно, отказавшись от столь выгодного заказа. Но Вазари объясняет, что Брунеллески предпочитал «быть первым в одном только искусстве, чем равным или вторым в этом деле».

Другой пример, относящийся уже к началу XVI в., – это история противоборства Леонардо да Винчи и Микеланджело при создании картонов для росписи зала Большого совета в палаццо Веккьо. Микеланджело, который получил заказ на эту работу позже, чем Леонардо, стремился к тому, чтобы его художественное решение максимально отличалось от проекта соперника. Поэтому Микеланджело, работая над сюжетом «Битва при Кашине», представил не саму схватку с противником, как Леонардо да Винчи в его «Битве при Ангиари», а момент перед сражением. Если композиция Леонардо выстроена в виде «клубка», в который вплетены тела коней и воинов, то Микеланджело изобразил мужские фигуры в сложных ракурсах.

Бенвенуто Челлини, упомянув в автобиографии об этом поединке двух великих мастеров, свое собственное творчество характеризует такими стихотворными строчками: «Мой Рок жестокий без вреда сношу, <...> поправ одних, другим вослед спешу». Челлини повествует и о собственном участии в подобном соревновании: он работал над маленьким ювелирным изделием, а мастер Луканьоло одновременно был занят изготовлением большой серебряной вазы. Спор между ними описан так:

Этот Луканьоло поднял меня на смех, говоря: «Вот увидишь, Бенвенуто; к тому времени, когда ты кончишь работу, я потороплюсь кончить эту вазу, которую начал, когда и ты свою вещь; и тебе на опыте станет ясно, какую пользу я извлеку из своей вазы, и какую ты извлечешь из своей вещицы». На что я ответил, что охотно буду рад учинить с таким искусником, как он, такое испытание, потому что при конце этих работ будет видно, кто из нас ошибался<sup>8</sup>.

Челлини получил за свою работу вдвое больше денег, нежели Луканьолю, и прокомментировал свою победу так: «Я был уверен, что от зависти, вместе со стыдом, который понес этот Луканьолю, он тотчас рухнет мертвым». Рассказывая эту историю, Челлини явно хочет убедить читателя в том, что он – самый лучший, самый искусный ювелир. Автобиография Челлини является красноречивым свидетельством того, что феномен творческого индивидуализма ренессансного мастера, возникший в художественной среде в XV в., в XVI столетии уже прочно утвердился в культурной жизни Италии.

Дух состязательности был свойственен и городской элите эпохи Возрождения: каждый город стремился выделиться среди остальных, что способствовало своеобразию их художественной жизни. Я. Бялостоцкий подчеркивает, что политическая конкуренция между городами порождала стремление «поощрять полярности и в области художественного творчества, чрезмерно подчеркивать различие творческих позиций»<sup>9</sup>. Возникновение противоположных эстетических концепций во Флоренции и Венеции этот автор считает возможным объяснить постоянным соперничеством между этими двумя итальянскими государствами.

Гуманисты XV в. в своих работах, посвященных эстетическим проблемам, часто ссылались на мысль Цицерона о том, что каждый выдающийся оратор должен отличаться своим особым стилем. Итальянские теоретики стремились показать, что суждение Цицерона применимо и к художникам. В своем трактате о живописи Альберти писал:

Афинский живописец Никий прекрасно изображал женщин; Гераклида хвалили за изображение кораблей; Серапион не умел изображать людей, а все остальное изображал хорошо. <...> Аврелий, который всегда был влюблен, изображал только богинь, придавая им черты тех, кого он любил; Фидий больше заботился о том, чтобы показать величие богов, нежели о том, чтобы воспроизвести красоту людей; Евфранор любил выражать достоинство властителей и в этом превзошел всех прочих<sup>10</sup>.

В начале XVI столетия та же идея разнообразия творческих манер уже свободно применялась и в отношении итальянских мастеров того времени. Например, Кастильоне в трактате «О придворном» писал:

Многие превосходны в живописи, такие как Леонардо да Винчи, Мантенья, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, тем не менее каждый из них отличается от другого своей манерой, поэтому нельзя сказать, что

у одного отсутствует что-либо от превосходства, поскольку каждый из них превосходит в собственном стиле<sup>11</sup>.

По мнению Альберти, индивидуальная художественная манера является следствием особого природного дарования мастера, выделяющего ее обладателя среди всех остальных. В своем трактате о живописи флорентийский гуманист неоднократно использует понятие «*ingenium*» («дарование, талант»), которое ранее могло относиться только к поэту, философу, ученому. Альберти акцентировал внимание на значении оригинального замысла каждого произведения, тогда как средневековый ремесленник всегда ориентировался на определенный образец. Несомненно, что похвалы изобретательности и фантазии, расточаемые гуманистами, также способствовали развитию творческого индивидуализма ренессансных мастеров.

Во второй половине XV в. в Италии ценность индивидуальной творческой манеры художника декларируется уже на уровне деловых контрактов, заключаемых с живописцами и скульпторами. Так, в контракте Боттичелли на роспись алтаря капеллы Барди (1485) перечислены не только расходы на краски, золото и доску, но отдельной строкой указана и плата за «кисть Боттичелли». В 1461 г. Беноццо Гоццолли заключил контракт на создание алтаря для братства св. Марка, в котором оговаривалось, что художник должен написать картину «своей рукой». Подобные требования встречаются в контрактах второй половины XV в. довольно часто, что свидетельствует о готовности заказчиков платить за талант художника. Это позволило ренессансным мастерам успешно противостоять цеховой уравниловке, поскольку было установлено различие в оплате талантливых и посредственных художников<sup>12</sup>. Существенным фактором высокой оценки труда выдающихся художников была конкуренция между именитыми заказчиками Флоренции и папского Рима.

Великие мастера Ренессанса могли даже нарушать сроки исполнения заказа, оговоренные в контракте. Вазари рассказывает о работе Леонардо да Винчи над «Тайной вечерей» в монастыре Санта Мария дела Грации следующее:

Приор монастыря очень настойчиво требовал от Леонардо, чтобы он кончил свое произведение, ибо ему казалось странным видеть, что Леонардо целые полдня стоит погруженный в размышления, между тем как ему хотелось, чтобы Леонардо не выпускал кисти из рук, наподобие того, как работают в саду<sup>13</sup>.

Медлительность Леонардо при создании «Тайной вечери» — следствие творческого поиска мастера, ищущего оригинальное

решение, а приор монастыря требовал от него подчинения принципам ремесленного труда. Важно отметить, что со второй половины XV в. уже довольно редко встречаются ссылки на образец, которому мастер должен был следовать в своей работе<sup>14</sup>.

Когда Брунеллески в 1434 г. отказался платить взнос в цех каменщиков и деревообработчиков, за нарушение цеховых правил он был отправлен в долговую тюрьму. Но городские власти были вынуждены освободить его, поскольку без этого архитектора остановилось возведение купола флорентийского собора<sup>15</sup>. Победа Брунеллески в конфликте с цеховой организацией стала возможна благодаря осознанию заказчиками исключительности творческого дарования этого мастера.

От уплаты цехового взноса освобождались художники и архитекторы, работавшие при дворах правителей. Придворный мастер также мог быть освобожден и от уплаты налогов в городскую казну. Так, в 1469 г. Лодовико Гонзага обратился к флорентийской синьории с просьбой освободить от уплаты налогов его придворного архитектора Луку Фанчелли, но эта просьба была удовлетворена только через 5 лет<sup>16</sup>.

В некоторых случаях независимая позиция ренессансного мастера по отношению к цеховой организации определялась условиями его воспитания. Четыре знаменитых итальянских художника XV–XVI вв. – Брунеллески, Мазаччо, Леонардо да Винчи и Микеланджело – были сыновьями нотариусов и ощущали свою принадлежность к городской элите. Однако свои профессиональные навыки они приобрели в ремесленной среде, которая тоже наложила свой отпечаток на их мировосприятие. В силу данных обстоятельств всем четверым мастерам было свойственно обостренное чувство собственного достоинства, что нашло отражение и в их творчестве, и в повседневной жизни. Так, Микеланджело, считавший вяние своим призванием, практически не общался со скульпторами, а его ближайшее окружение составляли представители аристократии.

Сами ренессансные художники, несомненно, осознавали ценность творческой индивидуальности, так как именно оригинальность и высокое мастерство сулили им высокий доход и независимость от цеховой организации. Каждое талантливое произведение могло прославить ренессансного мастера. Живописцы и скульпторы эпохи Возрождения стремились сохранить свое имя в памяти современников и потомков, благодаря чему до наших дней дошли их сигнатуры (тогда как средневековое искусство было анонимным).

Альберти писал: «Цель живописи – снискать художнику благодарность, расположение и славу в гораздо большей мере, чем богатство»<sup>17</sup>. Жизнеописание Бенвенуто Челлини, созданное им при-

мерно через сто лет после трактата Альберти, подтверждает значение личной славы для ренессансного художника. Рассказывая об изготовленном им серебряном поясе, Челлини пишет:

Хотя мне за него прескверно заплатили, такова была честь, которую я из него извлек, что она стоила много больше, чем та цена, которую я из него по справедливости мог извлечь<sup>18</sup>.

Подобное риторическое противопоставление славы и материального благополучия в XVI в. становится частью самосознания многих ренессансных мастеров Италии.

Итак, творческий индивидуализм зародился и окреп благодаря духу конкуренции и состязательности между лучшими итальянскими живописцами, скульпторами и архитекторами. Признание просвещенной элитой ценности художественной одаренности позволило ренессансным мастерам выделиться из цеховой среды и получать достойную оплату за свой труд.

#### Примечания

- 1 Головин В.П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 171.
- 2 Цит. по: Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 265.
- 3 Hauser A. The Social History of Art: In 2 vol. V. 1. N.Y.: Knopf, 1952. P. 319.
- 4 Цит. по: Гращенков В.Н. Альберти как архитектор // Леон Батиста Альберти. М.: Наука, 1977. С. 169.
- 5 Степанов А.В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. С. 271; Warnke M. The Court Artist. On the Ancestry of modern Artist. Cambridge: University Press, 1993. P. 126.
- 6 Панофский Э. Идея: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: АХИОМА, 1999. С. 6.
- 7 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: Изобразительное искусство, 1995. С. 132.
- 8 Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. С. 29.
- 9 Бялостоцкий Я. Своеобразие искусства Венеции // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М.: Наука, 1973. С. 539.
- 10 Альберти Л.Б. Трактат о живописи // Мастера искусства об искусстве / Под ред. А.А. Губера, В.Н. Гращенкова: В 7 т. М.: Искусство, 1966. Т. 2. С. 54.
- 11 Цит. по: Бялостоцкий Я. Указ. соч. С. 539.
- 12 Hauser A. Op. cit. P. 319.

- 13 *Вазари Дж.* Указ. соч. С. 267.
- 14 *Головин В.П.* Указ. соч. С. 169.
- 15 *Данилова И.Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. С. 54.
- 16 *Warnke M.* Op. cit. P. 48.
- 17 *Альберти Л.Б.* Указ. соч. С. 49.
- 18 *Челлини Б.* Указ. соч. С. 55.