

На правах рукописи

Журавлева Ирина Алексеевна

**СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА В ВЕНЕЦИИ
(СЕРЕДИНА XV – КОНЕЦ XVI ВЕКА)**

Специальность 07.00.03 - Всеобщая история

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата исторических наук

Москва 2010

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории Историко-архивного института ГОУ ВПО Российский государственный гуманитарный университет.

Научный руководитель: доктор исторических наук, профессор
Брагина Лидия Михайловна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Дажина Вера Дмитриевна

кандидат исторических наук, доцент
Хрякова Наталья Валентиновна

Ведущая организация: ГОУ ВПО Ставропольский
государственный университет

Защита состоится «12» февраля 2010 г. на заседании совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 212.198.03 при ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет» по адресу: 125993, Москва, Миусская пл., д. 6, ауд. 228.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет».

Автореферат разослан «08» февраля 2010 г.

Ученый секретарь совета
канд. ист. наук, доц.

Е.В. Барышева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Актуальность исследования. Диссертационная работа посвящена вопросу, недостаточно изученному в российской и зарубежной исторической науке – социальному положению венецианских художников середины XV – конца XVI в. В современной историографии широкое распространение получили исследования малых социальных групп, в том числе небольших профессиональных объединений, на локальном материале. Это связано с расцветом применения междисциплинарных методов социальной и интеллектуальной истории в историко-культурных исследованиях, в частности, посвященных эпохе Возрождения. Новые методики позволяют углубить понимание социального статуса и ментальности отдельных групп общества на определенном этапе исторического развития.

На протяжении нескольких столетий Венецианская республика являлась одним из наиболее крупных и влиятельных итальянских государств, игравшим значительную роль как внутри Европы, так и в торговых отношениях и в культурном обмене между Западом и Востоком. Стабильностью, богатством и процветанием Венецианская республика была обязана своеобразной государственной структуре, которая включала элементы монархического, олигархического и демократического правлений с опорой на культивируемую правящим слоем идеологию патриотизма, в распространении которой немалую роль играло изобразительное искусство.

Статус венецианских художников эпохи Возрождения не изучался с использованием методов исторической науки, в то время как в исследованиях историков искусства не был в полной мере раскрыт весь круг исследуемых в диссертации вопросов, таких как правовое и экономическое положение венецианских художников; их отношения с заказчиками – государственными структурами, религиозными объединениями, частными лицами; проблема влияния цеховых правил и условий заказа на свободу творчества; динамика перемен в самосознании мастеров ренессансной эпохи и т.д. Между тем, системная разработка этих вопросов не только определяет актуальность диссертационного исследования, но и путем анализа целенаправленной политики венецианского правительства как одного из факторов изменения положения художника от ремесленника до творца и носителя ренессансной культуры подводит к пониманию более общей

проблемы – выявления специфики взаимосвязи между культурой, обществом и государством.

Хронологические рамки работы охватывают период с середины XV до конца XVI в., общепринятые рамки венецианского Возрождения, границы которого обозначены творчеством, с одной стороны, Якопо Беллини и Антонио Виварини, а с другой – Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе. Именно в указанный период имена художников появляются сначала в актовых документах, а затем в хрониках и публицистических сочинениях, свидетельствуя об упрочении статуса венецианских мастеров. Указанные хронологические рамки позволили рассмотреть элементы стабильности и изменений в положении художника в обществе, начиная с поры раннего венецианского Ренессанса и заканчивая мастерами Высокого и Позднего Возрождения. Особое значение период второй половины XV – конца XVI века приобретает в рамках изучения глобального перехода европейского общества от Средних веков к Новому времени, который знаменуют, в числе прочих, такие факторы, как индивидуализация личности и начало разрушения корпоративных норм средневекового права. Для Венеции этот период означал становление, утверждение и блестящий расцвет ренессансной культуры.

Объектом диссертационного исследования служат венецианские художники середины XV – конца XVI века в широком контексте их социальных связей.

Предметом исследования является социальное положение венецианских живописцев середины XV-XVI вв., которое включает в себя правовые нормы деятельности художников, взаимоотношения мастеров с коллегами по цеху, с церковью и государством, с заказчиками из среды местных патрициев и зарубежной знати, а также материальное благосостояние художников.

Цель работы – выявить особенности положения одной из социальных групп венецианского общества эпохи Возрождения. В ходе исследования необходимо, в частности, перепроверить дискуссионный тезис о весьма высоком социальном статусе венецианских художников, который позволял им работать, считаясь больше с собственными предпочтениями, чем с волей заказчиков.

Для достижения цели диссертационного исследования поставлены следующие **задачи**:

- изучить социально-экономическое положение художников, включая вопросы об их юридическом и профессионально-правовом статусе, а также уровень оплаты их труда;
- рассмотреть, какова была востребованность живописных работ, и выявить круг потенциальных заказчиков;
- определить степень творческой свободы художника в процессе исполнения произведений по заказу государственных структур, религиозных объединений и частных лиц;
- выявить характер влияния культурной политики государства на социальный статус художника;
- проанализировать, как сам художник относился к процессу создания картин и осмысливал значение своего творчества, а также как оценивали значение живописных произведений патриции, гуманисты и другие жители Венеции.

Методологическая основа диссертации. Поставленные задачи потребовали использования междисциплинарных исследовательских методик, в том числе разработанных в новейшей исторической и искусствоведческой специальной литературе. В зависимости от вопросов, которые рассматриваются в главах, и характера привлечённых источников использовались методы микроистории, исторической антропологии, требующие социального подхода к изучению человека и среды его обитания, методы текстологического, историко-культурного и контент-анализа, приёмы компаративистики, позволившие, в частности, провести сопоставление положения рядовых ремесленников боттеги и выдающихся мастеров, а также наметить различия в условиях государственных, религиозных и частных заказов на разных этапах развития ренессансного искусства и между разными живописцами.

Источниковая база. Отдельные свидетельства о жизни венецианских художников содержатся в большом количестве источников разных типов, как архивных, так и опубликованных, поэтому их приходилось собирать по крупицам, что, возможно, стало одной из причин недостаточной разработанности темы в историографии. Кроме того, на протяжении рассматриваемого периода язык официальной документации менялся с латыни на итальянский с элементами венецианского диалекта, и это языковое разнообразие усложняет поиск необходимой информации.

В комплексе источников по истории венецианского искусства и социального статуса художников эпохи Возрождения можно выделить несколько групп. В первую группу входят законодательные источники: статут цеха венецианских художников (рукопись), а также опубликованные законы и постановления, определявшие деятельность Больших скуол (светских религиозных объединений Венеции), и статут одной из них. Законодательные источники менее всего были изучены в историографии, поэтому обращение к ним представляет наибольший интерес для нашего исследования.

Вторую группу источников составляют акты записи, среди которых важное место занимают документы из архивных фондов скуол. Они содержат сведения о заказах художественных произведений, их сюжетах, сроках и способах выполнения и размере оплаты. Данные источники раскрывают механизм функционирования скуол и их взаимодействия с художниками, выявляют специфику религиозного заказа и создают основу для понимания степени творческой свободы художника не только от заказчика, но и от иконографических традиций. В эту же группу входят акты материалы (постановления Совета Десяти и других государственных структур), свидетельствующие об участии живописцев в украшении Дворца Дожей. Эти документы при сопоставлении с другими источниками позволяют в достаточно полном объеме восстановить историю взаимоотношений художников с государством.

Третью группу составляют эпистолярные источники. Они наиболее полно раскрывают мировосприятие художников, которое не отражается в сухом языке постановлений и контрактов. Среди эпистолярных источников наиболее интересна переписка Тициана с императором Карлом V и его сыном Филиппом II. Эти письма - уникальный источник, который запечатлел характер взаимоотношений знаменитого художника с коронованными особами. Они особенно важны для решения вопросов о мере творческой свободы художника и об оценке его работ высокопоставленными и просвещенными заказчиками.

В диссертации широко использованы своего рода публицистические литературные сочинения той поры: очерк Марино Санудо «О происхождении, местоположении и управлении города Венеции» и произведение Франческо Сансовино «Венеция, город благороднейший и неповторимый», которое до конца XIX в. оставалось наиболее полным и

доступным описанием венецианских достопримечательностей; «Заметки о произведениях искусства» патриция Маркантонио Микиэля, описывающие частные венецианские коллекции первой половины XVI века; «Диалог о живописи» Паоло Пино, представлявший собой первую попытку в венецианской историографии искусства рассмотреть его теоретические и практические проблемы.

Традиционно для изучения итальянского искусства большое значение имеют биографии живописцев, написанные флорентийцем Джорджо Вазари и венецианцем Карло Ридольфи. Они хорошо известны в литературе, но многие содержащиеся в них сведения о венецианских художниках требуют проверки другими документами.

В диссертационном исследовании использовались также «Дневники» Марино Санудо и другие источники, которые характеризуют некоторые сферы жизни венецианского общества и позволяют идентифицировать заказчиков произведений искусства, их положение в обществе, а также понять реалии ренессансной Венеции.

Перечисленные источники предоставляют широкий круг сведений, касающихся социального положения венецианских художников второй половины XV - XVI веков, и позволяют достаточно полно раскрыть тему «Социальный статус художника в Венеции (середина XV – конец XVI вв.)». Из всего комплекса использованных в диссертационном исследовании источников можно получить сведения о правовом статусе художника, его профессиональном окружении, условиях заказа и его реализации, а также о характере восприятия труда художников обществом.

Степень изученности темы. Основу для изучения социального статуса венецианских художников эпохи Возрождения создали труды ученых позитивистского направления, характерного для историографии второй половины XIX -- начала XX столетий. П. Паолетти, Г. Людвиг, П. Мольменти, Дж. Лоренци, Дж. А. Кроу и Дж. Б. Кавальказелле, Л. Тести и другие исследователи провели огромную работу по изучению итальянских архивов и публикации материалов по истории венецианского искусства. Однако авторы этих публикаций были скорее первооткрывателями темы и не ставили перед собой задачу подвергнуть глубокому анализу социальные аспекты жизни художников.

В исторических трудах XX в. получили развитие социологические идеи, которые можно проследить в работах М. Вакернагеля, Ф. Антала, А. Хаузера,

Р. Виттковера. Эти исследователи уделяли большое внимание изучению организации работы ренессансных мастерских и приходили к выводу о сохранении средневековых ремесленных традиций в деятельности итальянских художников. Однако в этот период приоритет принадлежал исследованиям, основанным на материалах художественной жизни Флоренции, тогда как венецианское Возрождение практически оставалось вне поля зрения историков искусства.

Более пристальное внимание к венецианским источникам проявил английский историк П. Бёрк, который одним из первых в историографии XX века обратился к анализу таких социальных аспектов положения ренессансного мастера, как наследуемость художественных профессий и влияние на его статус цен на произведения искусства.

Во второй половине XX в. появились исследования, посвященные теме корпоративного устройства венецианского общества эпохи Ренессанса; среди них можно назвать монографии Дж. Федальто, Б. Пуллана, Ф. Брунелло, которые на базе широкого круга архивных документов попытались воссоздать общественную жизнь Венеции XV-XVI вв., включая отношения между художниками и их заказчиками. Наиболее близка к тематике диссертационного исследования книга Э. Фаваро «Цех художников Венеции и его статуты», посвященная эволюции институциональных ограничений деятельности художников на материале статутов цеха венецианских художников за период с 1271 года и до конца XVII в., когда он перестал существовать.

В 1970-1980-е гг. можно отметить повышение интереса к венецианскому искусству, чему послужили юбилейные даты наиболее известных венецианских живописцев. Сказалось и то обстоятельство, что в системе гуманитарных знаний стали заметны целенаправленные усилия на разрушение обособленности отдельных дисциплин. Многие серьезные исследования по истории венецианской живописи продолжали традиции иконографической школы А. Варбурга и Э. Панофского, но включали и отдельные методы микроистории, в частности, метод контекстуальной иконографии. Среди авторов этих работ можно назвать Э. Баттисти, Р. Гоффэн, П. Хамфри, А. Джентили, М.Э. Массими, труды которых, основанные на тщательной работе с архивными фондами, свидетельствуют о высокой роли, которую играла живопись в жизни венецианцев конца XV – XVI веков.

Гораздо меньше внимания социальным аспектам истории искусства уделялось до недавнего времени в отечественной историографии: в большинстве работ рассматривались общие проблемы истории Италии в XV-XVI вв., специфика культуры итальянского Возрождения, широкий круг вопросов, связанных с историей ренессансного искусства, причём, лишь немногие из них в той или иной мере затрагивали тему социального положения художников Венеции.

Первыми отечественными работами, в которых оказалось широко представлено венецианское искусство, стали «Образы Италии» П. Муратова и «Венеция и венецианская живопись» П. Перцова, значительную часть которых составляет описание художественных произведений.

На изменения характера восприятия искусства в обществе обратил внимание Б.Р. Виппер. В своей книге «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590)» он определяет XVI в. как «время появления особой категории «знатоков» и «любителей», присвоивших себе право суждения об искусстве»¹.

Работы Б.Р. Виппера, Ю.Д. Колпинского, И.А. Антоновой, Е.И. Ротенберга положили начало изучению в нашей стране венецианского искусства. Однако социальные основы Возрождения не являлись предметом специального интереса этих исследователей, хотя они и характеризуют некоторые аспекты общественного положения художников.

Более подробно проблемы социального статуса художников рассмотрены в работах И.А. Смирновой. В книге «Тициан и венецианский портрет XVI века», посвященной в основном позднему периоду творчества знаменитого художника, она обращается и к социальному статусу Тициана в ренессансной Венеции. Предметом более детального изучения И.А. Смирновой стало положение художников венецианской Террафермы в XVI в., творческая судьба, художественные идеалы и социальный статус которых значительно отличались от художников, работавших в Венеции.

Одним из классических трудов о ренессансных художниках стала книга В.Н. Лазарева «Старые итальянские мастера». Обращаясь к процессу создания картин, В.Н. Лазарев поддерживает точку зрения ученых, утверждающих, что многочисленные мадонны Беллини часто являлись продукцией мастерской художника, пользовавшейся особым успехом у

¹ Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956. С. 12.

публики. Придерживаются подобной точки зрения и исследователи социальных аспектов искусства эпохи Возрождения М.Я. Либман и М.Т. Петров. По словам Либмана, «художник позднего Средневековья и эпохи Возрождения – ремесленник по социальному положению, обучению и условиям работы. Он считает себя ремесленником, а в глазах окружающих его людей таковым и является»². Однако этот вывод требует дополнительного обоснования на материале документальных источников.

В последние десятилетия отечественные исследователи поднимают ряд новых вопросов, связанных с социальными аспектами венецианского ренессансного искусства. Так, среди искусствоведческих изданий нельзя не отметить работы М.И. Свицерской, Н.А. Белоусовой, В.Э. Марковой, привлекающие к иконографическому анализу художественных произведений довольно обширный круг документальных источников. Особое внимание социальной проблематике искусства Возрождения уделено в работах В.Н. Гращенкова. По его словам, «все искусство социально обусловлено, но не все в искусстве обусловлено социологическими понятиями»³. В своей монографии «Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения» он рассматривает как одну из основных проблему социальной функции портрета. Работа В.Н. Гращенкова является основополагающей при изучении портретного искусства раннего Возрождения и одним из наиболее полных современных исследований венецианского искусства XV века.

Значительный вклад в понимание социального положения ренессансного художника Италии внесли исследования В.П. Головина. В книге «Мир художника раннего Возрождения» на основании многочисленных документальных свидетельств он воссоздает целостную картину жизни итальянского художника XV в. Это первое в отечественном искусствознании комплексное исследование социальных аспектов ренессансного искусства. Книга намечает целый комплекс подходов к изучению социального статуса художника, однако предпочтение в ней отдано характеристике положения флорентийского живописца, а творческая

² Либман М. Я. Дюрер и его эпоха: Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века. М., 1972. С. 35. Ср.: Петров М.Т. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л., 1982. С. 91-92.

³ Гращенков В.Н. Портрет итальянского Возрождения: опыт социологической характеристики // Культура Возрождения и общество / под ред. В.И. Рутенбурга. М., 1986. С. 53. См. также: Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения: В 2 т. М., 1996.

судьба венецианских мастеров и их положение в обществе рассмотрены лишь на отдельных примерах. Социальные аспекты ренессансного искусства стали предметом особого внимания и в работах В.Д. Дажиной.

Обзор историографии приводит к выводу, что социальные проблемы венецианского Ренессанса, как правило, остаются за рамками исследований ученых. Явно недостаточно изучены обширные архивные и даже опубликованные материалы, характеризующие положение живописцев, но главное – интересующая нас тема не была предметом специального исследования в полном объеме. В последние годы появление работ В.Н. Гращенкова и В.П. Головина вызвало новый интерес к социальным аспектам искусства итальянского Возрождения, которые они осветили, в основном на флорентийском материале. Все это позволяет говорить о необходимости более систематического изучения представленной в диссертации темы.

Научная новизна данной диссертационной работы определяется несколькими аспектами. Во-первых, исследование вводит в научный оборот значительный объем ранее не использовавшихся законодательных источников и актовых материалов, в том числе архивных, которые представляют исключительный интерес для изучения культурной политики венецианского государства эпохи Возрождения, средствами искусства провозглашавшего идею о превосходстве венецианской политической системы.

Во-вторых, в работе впервые был изучен юридический статус и профессиональные отношения венецианских живописцев внутри художественной мастерской и в рамках цеха художников, что позволило сделать выводы о сравнительной мягкости цехового законодательства Венеции, которое способствовало расцвету ренессансного искусства в республике.

В-третьих, в историографии нашей страны это – первое специальное систематическое исследование социального статуса художников Венеции, характеризующее структуру взаимоотношений мастеров и их заказчиков: многочисленных религиозных объединений, государства, правителей и частных лиц. Анализ собранных материалов позволил пересмотреть ряд закрепившихся представлений, касающихся места и значения художников в обществе эпохи Возрождения, эволюции их самооценки и отношения к ним в социуме с развитием ренессансной культуры. Этот анализ показал, что

талантливые венецианские мастера пользовались довольно широкой свободой как в отношениях с заказчиками, так и в интерпретации тем художественных произведений, и по своему социальному положению были более близки к гуманистам, чем к ремесленникам.

Практическая ценность. Полученные результаты могут быть использованы в исследованиях по истории и культуре Италии эпохи Возрождения, при разработке и чтении вузовских курсов по истории Европы раннего Нового времени, а также при создании учебной литературы для вузов и средней школы.

Апробация работы. Основные результаты данного исследования представлены в трех статьях и обсуждены на международных научных конференциях («Культурные связи в Европе в эпоху Возрождения» - Москва, 17—18 октября 2006 г., «Учёный, писатель, художник эпохи Возрождения» - Москва, 16—17 октября 2007 г.). Диссертация дважды обсуждалась на кафедре всеобщей истории Историко-архивного института Российского государственного гуманитарного университета и рекомендована к защите.

II. СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка источников и литературы.

Во введении обоснованы актуальность, цели и задачи исследования, его новизна и практическая значимость, определены его хронологические рамки, проанализована источниковая база и степень изученности темы.

Первая глава диссертационного исследования – «Статус художника в Венеции второй половины XV – XVI веков» -- посвящена происхождению и социально-правовому положению художников. Она состоит из трех параграфов.

В первом параграфе дается краткая историческая справка о Венеции эпохи Возрождения, определение термина «социальная структура», а затем рассматривается социальное происхождение известных венецианских художников, что включает как юридический статус их семей в правовом поле Венеции, так и принадлежность их родственникам к одной из профессиональных групп. Вопросы, о которых идёт речь в этом параграфе, касаются гражданского устройства венецианского общества и наследования

профессии художника, на что обращали внимание в своих исследованиях П. Бёрк и В. П. Головин.

Второй параграф освещает процесс обучения ремеслу, как он видится из биографий живописцев и статута цеха художников. Рассматриваются такие аспекты проблемы, как возраст, с которого было принято начинать обучение, его продолжительность, методы обучения, характер взаимоотношений художников с учениками и коллегами. В параграфе анализируются причины, по которым одни ученики не заканчивали положенный срок обучения, другие оставались с мастером на многие годы, но были и такие случаи, когда, завершив обучение, ученики полностью отказывались от творческих приемов своих учителей.

Третий параграф раскрывает взаимоотношения художников с коллегами по цеху. Он основан на работе с хранящимся в архиве венецианского Музея Коррер статутом цеха художников, практически не использовавшимся исследователями. В параграфе изучаются права и обязанности художников по отношению к цеху, а также степень творческой свободы в рамках цеха, в который были обязаны входить все, кто занимался этим ремеслом.

Выводы, к которым автор приходит в первой главе, показывают, что художники могли быть как коренными гражданами Венеции, так и выходцами из городов Террафермы, но и в том и в другом случае они часто происходили из семей, связанных с художественным промыслом. Нередки были случаи обучения в венецианских мастерских и иностранцев, но они не переходили к самостоятельной деятельности, на протяжении многих лет оставаясь помощниками известных художников. Не выявлено никаких законодательных ограничений, препятствующих заниматься живописью выходцам из других городов и стран, однако, несомненно, только венецианское происхождение способствовало установлению широких контактов с возможными заказчиками. Художники, чьи отцы занимались в Венеции живописью, с ранних лет начинали изучать ремесло под их руководством и получали льготы при переходе в статус мастера. Для остальных же оставалось обязательным обучение в течение не менее шести лет и экзамен в виде исполнения нескольких художественных произведений. Вопросы обучения и перехода в статус мастера регламентировал статут цеха художников. Вхождение в цех было непременным условием для занятий живописью в Венеции. Цех живописцев, как и другие ремесленные корпорации, являлся профессиональным объединением взаимопомощи его

членов. Он воплощал в жизнь решения государственных чиновников и принимал постановления, регламентировавшие работу венецианских мастерских. Однако по сравнению с другими европейскими цехами, правила венецианского цеха художников были более мягкими и направлены в большей мере на защиту интересов самих художников, которые создавали свою правовую защищенность на территории Венеции и поэтому обычно предпочитали работать там, где получали навыки ремесла и звание мастера. В то же время они могли, не теряя привилегий, работать и в других городах Венецианской Республики и даже за ее пределами.

Вторая глава -- «Художник и правительство Венеции» -- посвящена изучению характера взаимоотношений венецианских мастеров и правительства Венецианской республики.

Первый параграф главы освещает проблему воплощения так называемого «венецианского мифа» в полотнах Дворца Дожей. Речь идет о начавшемся в XIV веке украшении зал Дворца, имевшем четко декларируемые правительством пропагандистские функции. В параграфе анализируется должность сенсера при Немецком Подворье, которую получали лучшие живописцы, работавшие во Дворце Дожей, такие, как Джентиле и Джованни Беллини, а также Тициан. Эта должность ранее не была предметом отдельного интереса исследователей, которые часто характеризовали ее как должность официального живописца Республики, хотя в источниках такой термин не встречается.

Во втором параграфе анализируется сам процесс создания художественных произведений в залах Дворца Дожей, авторство сюжетов полотен Залы Большого Совета, процесс найма художников, сроки исполнения картин и размер их оплаты. Анализ документов Дворца Дожей показывает, что, если в конце XV в. оплата художников не имела широкого разброса и зависела от средневекового понятия «справедливой цены», то в начале XVI в. разница между гонорарами мастеров была уже довольно значительной, что говорит о выделении талантливых художников из общей массы ремесленников. Однако к концу XVI в. наметилась тенденция к стандартизации оплаты, поскольку заказы на создание художественных произведений стали постоянной практикой государства, оценивавшего их согласно сформировавшейся шкале. Впрочем, известны случаи, когда сам мастер называл цену выполненной работы, и получал названную им сумму. Таким образом, заметна динамика изменения оплаты государственных

заказов в сторону повышения престижа талантливых мастеров, а также появление предпосылок для создания художественного рынка.

Проведённое во второй главе исследование показывает, что государство ценило творчество лучших венецианских мастеров, достойно оплачивая их труд и назначая на должности, приносящие постоянный доход. Однако должность сенсериа при Немецком Подворье не являлась синекурой – изначально она предоставлялась художникам, постоянно занимавшимся поддержанием росписей Зала Большого Совета в надлежащем состоянии, а впоследствии от художника стали требовать написания картин, что было оговорено условиями получения должности. Работа во Дворце Дожей была не только хорошо оплачиваемой, но и очень престижной. Сюжеты полотен Зала Большого Совета Дворца Дожей были определены еще в XIV в., и в дальнейшем не подвергались значительным изменениям. Художники считали за честь написать одно из таких полотен на заданную тему по рисунку, одобренному чиновниками, а венецианское правительство придавало большое значение художественным произведениям для пропаганды идей «венецианского мифа», утверждавших высокую роль и величие государства, олицетворением которого был патрициат, входивший в состав Большого Совета.

Третья глава диссертационного исследования -- «Заказы религиозных сообществ» -- посвящена процессу создания полотен по заказу многочисленных венецианских светских религиозных объединений.

В первом параграфе главы дается краткая характеристика Больших скуол Венеции, которые в целях привлечения паломников и соответственно финансовых средств заказывали художникам циклы картин, прославляющие их историю и реликвии. Конкуренция, существовавшая между Большими скуолами, вынуждала их нанимать лучших художников и затрачивать крупные суммы денег. Поэтому для мастера, получившего такой заказ, это был шанс прославиться и получить стабильный источник доходов. В диссертации уделяется внимание проблемам внутреннего устройства скуол и их управления, так как процесс выбора художника мог зависеть от индивидуальных предпочтений членов правления скуолы.

Во втором параграфе дается обзор малых скуол Венеции, которых в городе было более двухсот и каждая из них украшала свой алтарь живописными произведениями. Количество малых скуол создавало обширное поле деятельности для мастеров и позволяло быть

востребованными даже менее известным художникам. Документация и убранство большинства скуол, к сожалению, не сохранились, поэтому параграф написан на материале документов и произведений нескольких скуол, которые все же помогают понять масштабы художественного промысла в Венеции XV-XVI вв.

Третий параграф посвящен немногим известным случаям заказа произведений искусства со стороны глав религиозных общин. Так как иногда рождались споры между исполнителем и заказчиком, такие случаи оказались лучше отражены в документах, они демонстрируют спектр разногласий, возникавших при создании художественных произведений.

В качестве выводов третьей главы можно отметить неодинаковую роль заказчиков в разработке сюжетов художественных произведений. Наибольшее значение для сюжета картины имело ее будущее местоположение (так как все эти произведения носили религиозный характер, то они обыкновенно были посвящены жизни святого покровителя общины), а также пожелания человека, вносившего наибольшую сумму денег на ее создание - отсюда понятно включение в картины портретов донаторов или фактов из их жизни. Однако в произведениях, создаваемых для скуолы, сложно было учесть пожелания всех ее членов, чаще индивидуальная воля заказчика сильнее проявлялась в том случае, когда заказ художнику делал не коллектив общины, а ее глава. По наблюдениям автора, наиболее выгодными для художника представлялись заказы Больших скуол, которые обладали необходимыми средствами и могли позволить себе значительные траты на украшение зданий, в то время как малые скуолы обыкновенно являлись полем деятельности менее известных художников.

Четвертая глава диссертации – «Частные заказы» – содержит анализ отношений художников с индивидуальными заказчиками.

Характер произведений, выполняемых по желанию частных лиц, был достаточно разнообразным, поэтому в первом параграфе главы дается общая характеристика жанров картин, которые заказывали представители самых разных слоев венецианского общества. В работе рассматриваются типовые картины живописных мастерских, часто выполнявшиеся помощниками известных художников, чья подпись являлась своеобразным эквивалентом современного «знака качества». Такие картины стоили не очень дорого и заказывались рядовыми венецианцами. Однако сюжетное однообразие типовых полотен не исключает большого значения, которое могли придавать

авторы и зрители их работ деталям, являющимся объектом пристального интереса исследователей иконологического направления. Более сложные иконографические сюжеты возникали, когда произведения заказывали ценители искусства, желавшие получить не только работу руки известного мастера, но и с оригинальным композиционным, стилистическим решением, включавшим иносказательное изображение заказчика или его семьи, которое не было бы понятным каждому зрителю (речь идёт прежде всего о работах Джорджоне). На примере алтарных образов церкви Санта Мария Глорियोза дей Фрари и Сан Джованни Кризостомо можно видеть включение «истории» заказчика и реалий того времени в сюжеты картин.

Детальному анализу взаимоотношений художника и заказчика посвящен второй параграф четвертой главы. Значительное количество эпистолярных источников позволило автору рассмотреть такие вопросы, как степень ограничения творческой свободы художника условиями заказа, сам характер переговоров между ним и заказчиком, понять, как оценивалась работа мастера. Большое внимание уделено работам Тициана, выполненным по заказу императора Карла V и его сына короля Филиппа II, отмечается влияние, которое оказывал император на выбор моделей или сюжеты заказываемых картин, его требования к создаваемым произведениям, оценивается роль знатных покровителей в упрочении финансового положения художников и повышении их социального статуса.

Подводя итог проведенному в главе исследованию, можно сказать, что большой объем заказов от нетребовательных клиентов обеспечивал венецианских художников постоянным источником доходов, к тому же, именно в частных заказах они могли применить все свои творческие способности и получить их адекватную оценку от истинных ценителей ренессансного искусства. В частных заказах мы видим наибольшее проявление свободы творчества художника, и если художники средней руки могли беспрепятственно воспроизводить востребованные широкой публикой стандартные композиции, то мастера, выходявшие за рамки среднего уровня, получали более высокую оплату именно за новаторство. Однако, как показывает исследование, в рассматриваемый период профессия художника не всегда обеспечивала ему безбедное существование и даже покровительство знатных лиц не освобождало художников от тяжелого ежедневного труда и забот о содержании семьи.

Пятая глава диссертационного исследования – «Общественное признание деятельности художников» – в определенном смысле подводит итог всей работе.

В первом параграфе суммируется восприятие художников разными слоями общества, начиная от жителей ближайших к Венеции городов, которые во время своих визитов могли увидеть росписи зданий и алтарные образы многочисленных церквей и скуол, и кончая венецианскими патрициями, которым были доступны все виды художественной продукции, включая циклы Дворца Дожей и частные коллекции.

Второй параграф пятой главы дает обзорный анализ мнений самих живописцев, а также их современников, гуманистов и патрициев, о художественном творчестве, даются примеры сотрудничества между художниками и литераторами. Положение художника сопоставляется с положением ренессансных гуманистов.

Таким образом, можно утверждать, что во второй половине XV – XVI века творчество художников было востребовано как высшими слоями венецианского общества, ее интеллектуальной элитой, так и простыми жителями Венеции, которые видели живописные алтари в церквях, полотна на религиозные сюжеты в скуолах, росписи фасадов патрицианских палаццо вдоль Большого канала, а в праздничные дни и полотна во Дворце Дожей. Неизвестно, как простые жители оценивали качество произведений, но, по крайней мере, уровень заказов алтарных образов в скуолах был в это время весьма высок: люди хотели приходить в церковь к святому, написанному Джованни Беллини или Тицианом, и рассматривать «истории» Карпаччо. Конечно, здесь приходится говорить об известных художниках, но именно они определяли развитие венецианского искусства. Патриции гордились своими художественными собраниями, упрашивали художников выполнить их заказы, но и работы менее известных художников тоже находили свое место в их коллекциях. Статус художника определялся не только его происхождением, но и самим его творчеством, а талантливые художники были уважаемы и правителями.

В **Заключении** подведены основные итоги исследования. За период с середины XV до конца XVI в. в венецианском обществе наметились разительные перемены: отход от традиционной регламентации различных сфер жизни и почитания устоявшихся образцов и утверждение ренессансного преклонения перед личностью, что отразилось и в изменениях социального

статуса художников. Хотя большинство художников происходило из небогатых семей Венеции и городов Террафермы, они могли позволить себе продолжительное обучение в мастерских венецианских живописцев, расходы на краски и прочие материалы. Во второй половине XV века в жизни художественных мастерских происходят важные перемены. В постоянный обиход труда живописцев были введены новые материалы (масляные краски и холст), позволившие изменить способы решения ряда творческих задач. Сформировался круг заказчиков этого искусства – его ценители среди патрициев и религиозные организации, желавшие иметь картину не только на определенный сюжет, но и написанную известным художником. Цениться стал не продукт ремесла, а результат творчества. Распространение ренессансных идей и успех венецианской школы живописи привели к конкуренции между художниками и повышению статуса мастера, а во второй половине XVI века занятия живописью стали популярны и в патрицианских кругах.

Однако, несмотря на распространение ренессансных идей и новых приемов живописи, в XV-XVI вв. сохранялись элементы ремесленного производства. Профессия художника часто передавалась по наследству и объединяла членов одной семьи, что облегчало процесс обучения ремеслу, так как большинство художников начинало приобщение к живописи еще детьми. Обучение в мастерских продолжалось несколько лет, при этом основным методом было копирование работ мастеров. Ученики начинали помогать главе мастерской в создании работ, а в дальнейшем могли продолжать работать вместе с ним. Идея авторства художественного произведения только зарождалась. Мастер обычно подписывал работы мастерской своим именем, что означало его ответственность за качество сделанной работы, хотя требования выполнить картину «рукой мастера» в контрактах были нередки. Наличие учеников служило не только передаче художественных навыков, но и способствовало увеличению производительности мастерской, так как все больше заказчиков желали получить произведение, подписанное известным именем. Ученики перенимали стиль мастеров, и лишь некоторые из них, самые талантливые, как, например, Тициан, могли кардинально изменить манеру письма, свойственную их учителям. Однако чаще художники, даже получив диплом мастера, продолжили трудиться в мастерских своих учителей, как это произошло со многими учениками Джованни Беллини и Якопо Тинторетто.

Деятельность художников регулировалась статутом цеха, в который входили все желавшие заниматься этим ремеслом. Цех художников был не богат, но обладал некоторыми средствами для поддержки своих неимущих членов. Цех мог ограничивать творческую самостоятельность художников (запрещать модифицировать свою продукцию, продавать картины по собственным условиям и в неположенных местах), но прежде всего он способствовал их защите в конфликтах с заказчиками или другими художниками, в том числе чужеземцами. Правила венецианского статута были довольно либеральными, поэтому в него входило немало художников родом из других городов Италии, а также иностранцы, которые приезжали в Венецию, чтобы научиться здешней манере письма. В то же время венецианские художники имели право работать в других городах Республики и за ее пределами. В исключительных случаях художники могли обратиться за разрешением спорных вопросов к правителям, что говорит о высоком уровне их самооценки.

Гораздо больше, чем цеховые законы, свободу творчества ренессансного живописца ограничивали предпочтения заказчиков, ибо абсолютное большинство художественных произведений выполнялось на заказ. Как правило, для создания картины между художником и заказчиком заключался договор, в котором оговаривался её сюжет, сроки исполнения и оплата. Заказчик работы предъявлял художнику ряд требований, которые художник должен был воплотить в живописи. И хотя мастер обладал в определенной степени свободой творчества, он не мог игнорировать установленные правила, в том числе те, которые были строго обязательными для религиозной живописи. Известны случаи, когда религиозные общины хотели отказаться от картин и соответственно их оплаты из-за того, что художник нарушал иконографические традиции. В целом, зависимость художника от заказчика нельзя охарактеризовать однозначно, ее границы каждый раз определялись конкретным соотношением двух факторов: с одной стороны, мастерством и авторитетом живописца, с другой, - уровнем требований заказчика. Как показало исследование, в исключительных случаях художник мог совсем не прислушиваться к пожеланиям заказчика, затягивать с выполнением заказа и т.д. Однако чаще всего художник был связан условиями контракта и отвечал перед заказчиком за результаты своей работы.

Еще в XIV веке венецианское правительство сумело оценить значение произведений искусства для пропаганды государственной политики. Богатство Венецианской республики позволяло Совету Десяти и представителям патрициата заказывать художникам большое количество картин религиозного, мифологического и светского содержания и достойно оплачивать их. Работа живописцев во Дворце Дожей проходила под строгим контролем государственных чиновников. Художник полностью подчинялся требованиям заказчика, относящимся к сюжетной линии картин, которая в большинстве случаев была воплощением «венецианского мифа». Программа полотен была создана гуманистами, а художники могли только выбрать сюжет, который они желали бы воплотить в своей работе, и выполнить его с максимальным старанием. В большинстве случаев оплата работ производилась после их завершения, что стимулировало художников продемонстрировать все свое умение. Работа по заказу правительства Светлейшей считалась очень престижным занятием. Многие художники стремились получить заказ на работу во Дворце Дожей и связанные с этим привилегии – оплату помощников, расходов на краски и, возможно, ежегодный оклад или «достойное вознаграждение» по завершению работы. Лучшим художникам Синьория могла предоставить должность сенсерия при Немецком Подворье, которая давала мастерам надежный доход и постоянную работу на правительство Светлейшей.

Работа в Больших скуолах предоставляла художнику большую свободу. При создании религиозных циклов не было четко разработанной программы произведений, поэтому художник сам мог трактовать заданный сюжет, хотя при этом необходимо было учитывать мнение руководителей скуолы. Конкуренция между скуолами в украшении своих зданий была выгодна художникам – они получали таким образом большое количество заказов, которые неплохо оплачивались. С другой стороны, соперничество между художниками вынуждало некоторых из них идти на хитрости ради получения заказов. Создание больших циклов давало живописцам стабильный доход.

В отличие от заказа правительства и Больших скуол, малые скуолы и частные заказы не предоставляли художнику постоянного заработка. Для них художники исполняли votivные полотна, алтарные образы для семейных капелл, портреты и художественные произведения со сложными программами, а также, правда, довольно редко, религиозные циклы. Такие заказы редко фиксировались в письменном виде, возможно, потому что

наиболее распространенные типы картин художник заготавливал заранее в своей мастерской с помощью учеников, а для выполнения портретов было достаточно устной договоренности с мастером. Множество патрициев имели в семейных капеллах алтарный образ руки известного мастера, а в домах – изображения членов семьи. Учитывая, что в среднем небольшие картины стоили от 25 до 80 дукатов, а за год художник мог выполнить одно большое полотно и несколько небольших картин, то художнику приходилось довольно много работать для того, чтобы заработать себе на жизнь. При этом помощь учеников значительно сокращала время создания типовых композиций. И хотя цены на картины колебались в зависимости от авторитета художника, значительности заказа, финансовых возможностей заказчиков и других факторов, нельзя утверждать, что материальное положение даже наиболее востребованных мастеров отличалось стабильностью. Большую роль в финансовом благополучии художников играло назначение на официальные должности, а также меценатство знати. Знатный покровитель мог заплатить несколько сотен дукатов не только за саму картину, но и за имя художника и удовлетворение особых пожеланий заказчика. Впрочем, даже благорасположение правителей не освобождало художников от тяжелого ежедневного труда, так как не всегда высокопоставленные заказчики выплачивали обещанные гонорары.

Во второй половине XV-XVI веках творчество художников было востребовано как высшими слоями венецианского общества, так и простыми жителями Венеции, о чем свидетельствуют многочисленные заказы скуол и церковных общин. Этому немало способствовал высокий уровень экономического развития Венецианской республики и ее культурная политика, поощрявшая всё, что способствовало объединению граждан и повышению престижа Светлейшей на международном уровне. Основным видом творчества художников оставалась религиозная живопись, поэтому они постоянно помнили о высоком предназначении своего труда. В этот период появились теоретики искусства, которые сыграли свою роль в прославлении лучших образцов венецианской манеры живописи и в повышении статуса их авторов. Хотя венецианские художники эпохи Возрождения по своему социальному положению находились ниже своих именитых заказчиков, их мастерство открывало перед ними двери дворцов патрициев и кардиналов и замков правителей Европы. В период расцвета коллекционирования произведений живописи заказчики картин были

вынуждены уступать претензиям художников, предоставлять им всяческие льготы, делать подарки с целью получить от мастера особенное произведение искусства. Патриции гордились своими собраниями живописи, гуманисты прославляли творчество художников в сонетах и поэмах. Венецианские мастера соперничали с другими итальянскими художниками, приглашенными в Ватикан, с живописцами Южной Германии и других европейских государств. Анализ широкого круга источников показывает, что в результате подъема венецианской живописи социальный статус венецианских художников второй половины XV-XVI вв. неизменно повышается и приближается скорее к общественному положению гуманистической интеллигенции, чем по традиции к статусу ремесленников. В этот период их работы выходят на международную арену, приобретают характер произведений искусства мирового значения и способствуют дальнейшему повышению социального статуса человека искусства в Западной Европе.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией Министерства образования и науки РФ:

- 1) Художник, власть и церковь в Венецианской республике эпохи Возрождения // Новый исторический вестник. 2008. № 1(17). С. 146-153.

В других изданиях:

- 2) Венецианский художник эпохи Возрождения. Джованни Беллини // Зеркало истории. Коллективный и индивидуальный портрет личности в истории. 2008. Вып. 5. С. 71-91.
- 3) Европейские заказчики Тициана // Культурные связи в Европе эпохи Возрождения. М.: Наука, 2009. С. 86-99.