

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

УДК 7.071:339.1

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3250-6228>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.113-127>

ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЇ МИТЦЯ ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО РИНКУ (ВІД АНТИЧНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ)

Павліченко

Надія Валеріївна

кандидат культурології,
старший викладач,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»,
м. Київ
nadia.pavlichenko@gmail.com

Павличенко

Надежда Валерьевна

кандидат культурології,
старший преподаватель,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»,
г. Київ
nadia.pavlichenko@gmail.com

Nadiia Pavlichenko

Ph.D. (Cultural Studies),
senior lecturer, National University
of Kyiv Mohyla Academy,
Kyiv
nadia.pavlichenko@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена розгляду художньої творчості як професійної діяльності та як важливого фактору розвитку художнього ринку. Зроблено спробу продемонструвати еволюцію професії від ремесла до інтелектуальної творчості в період від Античності до Ренесансу. Розгляд мистецтва як процесу виробництва дозволяє виокремити важливі моменти, які мали на нього вплив: роль замовника, сприйняття художньої творчості суспільством, самоусвідомлення митців, організація праці тощо. У Античності образотворчі мистецтва сприймалися як «техне», що витікає з мисленнєвої діяльності людини й утілюється в її праці, тому оцінювалось за тими самими критеріями, що й інші прикладні ремесла. Упродовж Середньовіччя основним замовником мистецького продукту була церква, образотворче мистецтво сприймалось як підручний засіб релігійної дидактики. Відмічаємо сприйняття схоластичними авторами «механічних» мистецтв як нижчих. Значне переосмислення погляду на зміст образотворчого мистецтва й персону, що його створює, відбувалось упродовж XII–XIV ст. з появою фігури приватного замовника. Визнання образотворчого мистецтва як інтелектуальної праці також значно змінило умови роботи митців, оцінку й сприйняття мистецького продукту, сприяло подальшому розвитку художнього ринку.

Ключові слова: мистецтво, художній ринок, мистецький продукт, самоусвідомлення митця, «техне», анонімність автора, меценатство.

Постановка проблеми. Чергові цінові рекорди, сплачені за твори мистецтва на аукціонах чи у сфері приватних продажів, давно подолали позначку в сотні мільйонів доларів, але це вже нікого не дивує. По суті ці цифри є матеріальним втіленням символічної цінності, яка наразі надається мистецтву в межах європейської цивілізації. Але така ситуація — не випадковість, а результат роботи певних внутрішніх механізмів художнього ринку. Поняття «митець» як особлива роль, професія чи навіть стиль життя має свою окрему історію розвитку. Воно пройшло довгий шлях від античного «техне» й середньовічної анонімності до граничних форм самовираження в сучасності.

Роль мистецтва в житті людей також змінювалась від «корисної» і унормованої до символічної і естетичної категорії. На цьому шляху велику роль відіграло самоусвідомлення митцями свого статусу й еволюція його сприйняття в суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичному осмисленню художнього ринку та висвітленню певних аспектів його функціонування присвячені праці Б. Гройса, П. Бурдье, Й. Робертсона, Дж. Харрісона, В. Гінзбурга та Д. Торсбі. Відомості про відповідні історичні періоди знаходимо в працях Аристотеля і Плінія; Бокаччо, Альберті, Саккетті й Капелли. Відомості про роль митця в часи Середовіччя і Ренесансу — у працях видатних медієвістів Ж. Дюбі, А. Гуревича, Л. Баткіна, В. Голвіна, Л. Ольшкі. Виокремимо дисертаційне дослідження Альбіни Магсумової «Статус художника в західноєвропейському суспільстві XIII–XIV ст.: динаміка соціокультурних процесів» (2003).

Мета. Описати та проаналізувати ключові моменти в розвитку мистецтва як професійної діяльності в межах європейської цивілізації від Античності до Ренесансу, продемонструвати його еволюцію від ремесла до інтелектуальної діяльності, простежити самоусвідомлення митцями свого статусу як одного з основних факторів становлення художнього ринку.

Вклад основного матеріалу дослідження. Дослідження художнього ринку як складного комплексу соціокультурних та економічних зв'язків виявляє кілька ключових елементів, які визначають його актуальний стан і вагомі віхи розвитку, як-от: обставини вироблення мистецького продукту, автономність (чи навпаки — залежність) художнього поля від церкви чи держави, наявність або відсутність інстанцій визнання, індивідуальна роль кожного зі складових учасників — усе це в сукупності визначає темпи й напрями, стратегії і успіхи, його можливі майбутні шляхи розвитку. Роль митця в просторі художнього ринку є визначальною, адже саме його чи її унікальна діяльність і її результат є основним його товаром.

З цих міркувань ми пропонуємо використувати спеціальний термін «мистецький продукт», який об'єднує практичні та символічні риси твору образотворчого мистецтва як товару, тобто кодує собою як процес його фізичного створення, так і наповнення унікальним смисловим навантаженням. Під терміном «мистецький продукт» розуміємо

твори образотворчого мистецтва, наділені символічною цінністю, які підлягають продажу та є товаром художнього ринку й частиною світового ринку. Крім того, потрібно враховувати, що мистецький продукт може бути невідчужуваним (ленд-арт, монументальні твори) або не мати матеріального втілення (зокрема, перформанс), відтак розуміємо під цим поняттям також категорію послуги з виконання мистецьких робіт (Павліченко, 2017, с. 54).

Твір образотворчого мистецтва — явище складне й багатогранне, адже в ньому задіяні не лише оброблені певним чином матеріали, але й талант, ідеї, почуття майстра. Проте, як і будь-який вироблений продукт, мистецькі твори мають вартість, утілену в просторі ринкових стосунків як ціна. Відомий дослідник Борис Гройс, простежуючи апологію художнього ринку, зазначає:

«Не можна подавати справи так, що виробництво мистецтва і його надходження на ринок у душі художника мають бути розділені між собою непроникною стіною, на кшталт колишньої Берлінської, і що будь-який прохід у цій стіні з самого початку корумпує художню практику. Навпаки, варто з самого початку ретельно розглянути, які механізми забезпечують твору мистецтва цінність — у тому числі і комерційну» (Гройс, 1993, с. 326).

Таким чином, у просторі художнього ринку принцип ціноутворення в термінах класичної економіки відбувається так: художник ініціює процес виробництва — працю, створює товар, який відтак має вартість. Покупець створює попит, і вартість товару виражається в ціні, тобто у грошах.

Американський дослідник Джонатан Харріс у праці «Історія мистецтва: ключові поняття» (2006) визначає мистецтво саме як процес виробництва, що й дозволяє нам розглядати його як частину ринкових відносин. Так, він пише:

«І як описовий термін, і як оціночний концепт мистецтво відноситься до артефактів, процесів, навичок і ефектів, що породжують виробництво візуальних репрезентацій в найрізноманітніших засобах і матеріалах» (Harris, 2006, p. 20).

Відтак, митець з цієї позиції набуває характе-

ристик виробника як його розуміє класична економічна наука. Борис Гройс висловлює схожу думку:

«Нема ніякого смислу виробляти мистецтво, якщо його не виставляти й не продавати: у цьому випадку достатньо внутрішнього споглядання і медитації. Мистецтво завжди було орієнтоване на створення цінностей і на їхній збут» (Гройс, 1993, с. 326).

Відтак, не знижуючи значення мистецтва як естетичної категорії, ми все-таки можемо говорити про певні об'єктивні речі, коли мистецький продукт так чи інакше споживається в просторі художнього ринку. І тоді його виробник — художник — може так само бути розглянутий як чи не найважливіший учасник названих процесів.

Безумовно, потрібно також враховувати і внутрішню дистанцію між економічними та мистецькими сферами всередині художнього ринку. Дослідниця Сара Торнтон у книзі-бестселері «Сім днів в мистецтві» (2008) пише:

«Важливо мати на увазі, що світ мистецтва значно ширший, ніж художній ринок. До ринку безпосереднє відношення мають ті, хто продає і купує (дилери, колекціонери, аукціонні дома), але далеко не всі люди мистецтва напряму залучені до комерційної діяльності (критики, куратори й самі митці). Світ мистецтва — та сфера, з якою пов'язана не лише робота, але й життя» (Торнтон, 2008, с. 6).

Тим не менш, навіть якщо сам художник не мав наміру вступати в економічні зв'язки, результати його творчості все-одно можуть ставати значущою частиною художнього ринку, а постать самого автора — набувати особливого значення.

З історії художнього ринку очевидним стає те, що навіть якщо результат творчої діяльності цінувався досить високо, то далеко не на всіх відрізках історії людства художники вирізнялися як особливі, творчі люди.

Якщо говорити на загал, то Античність демонструє нам досить послідовне сприйняття художника на рівні з гончарем чи ковалем, тобто такого, що працює руками й має фізичний результат своєї діяльності.

Дуже цікаво прослідкувати за однією з ле-

генд, яку наводить давньоримський історик Пліній Старший у 35-й главі своєї «Природничої історії» (77 р. н. е.) про те, як виник живопис. Дочка давньогрецького гончаря Бутада обвела контур профілю юнака на стіні свого будинку по тіні від лампи, щоб образ коханого залишився з нею, коли той поїде з міста. А от її тато Бутад заліпив цей контур глиною, згодом обпек його в печі й таким чином подарував доньці перший в історії барельєф. Пліній пише, що ця подоба зберігалася в Святині Німф до знищення Коринфу в 46 р. до н. е. (Pliny, 1961, р. 371–373). Тому Бутат Сікіонський вважається першим скульптором, ім'я ж першої художниці Пліній, на жаль, не наводить.

Давньогрецьке мистецтво, за спостереженням Б. Віппера, — це про логіку, відчуття міри, прагнення до економії засобів і наглядного, пластичного виразу. І також — агональні тенденції, постійна потреба в змаганні (Віппер, 1972, с. 9). «Техне» (з грецького — «мистецтво, уміння») в грецькій культурі буквально означало майстерне виробництво чогось, будь-яка людська праця. На початку «Нікомахової етики» Аристотеля значиться:

«Уважається, що всяке мистецтво («техне») і всяке вчення, так само як дія і свідомий вибір, прагнуть до певного блага» (Аристотель 2002, с. 7).

Відтак, мистецтво можна оцінювати за тими ж критеріями, що й гончарство чи ткацтво: усе це витікає від мисленнєвої діяльності людини, утілене у її праці. Аристотель говорить також про те, що

«усяке ж мистецтво має справу з виникненням, і вдаватися до мистецтва — значить розуміти, як виникає щось з речей, які можуть бути й не бути, і чие начало у творці, а не в творимому. Мистецтво адже не відноситься ні до того, що існує або виникає з необхідністю, ні до того, що існує або виникає природно, бо [все] це має начало [свого існування і виникнення] в собі самому» (Аристотель, 2002, с. 247–249).

Тобто з одного боку йдеться про творчі зусилля особистості, яка щось створює — бо начало у творці. Аристотель підсумовує цю тезу так:

«Таким чином, як вже було сказано, мисте-

цтво [і умілість] — це деякий причетний істинному судженню склад [душі], що передбачає творчість» (Аристотель, 2002, с. 249).

Але якщо говорити про результат такої діяльності — то для давніх греків, коли техне виступало як мистецтво, найчастіше це сприймалося негативно; тоді як відносно ремесла, чогось корисного це сприймається позитивно, оскільки ремесло є практичним застосуванням мистецтва, а не мистецтвом як самоціллю. Мистецтвознавиця Наталія Сорокіна пропонує цікаве спостереження відносно того, чому з дев'яти богинь-покровительниць мистецтв і наук, муз, жодна не опікувалась живописом чи скульптурою:

«Музи протегували мистецтвам імпровізаційним, що народжуються легко, без застосування фізичної праці, механічних зусиль, тоді як від автора творів образотворчого мистецтва вимагалось чимале напруження розуму й тілесних м'язів» (Сорокіна, 2016, с. 8–9).

Тим не менш, можна звернутись до кількох епізодів, які розкривають інші виміри сприйняття ролі митця і мистецтва. У вже згаданій «Природничій історії» Плінія Старшого описано легендарний епізод змагання між двома визнаними майстрами періоду класики (кін. V — поч. IV ст. до н. е.) Зевксисом та Паррасієм на визначення кращого художника. Зевксис намалював гроно винограду, і воно видалося настільки реальними, що птахи злетіли вниз, щоб ним поласувати. Гордий цим Зевксис попросив свого суперника Паррасія швидше представити на суд глядачів живопис, який був захований за завісою, і лише потім зрозумів, що сама завіса виявилася намальованою. Зевксис гідно прийняв поразку, промовивши, що він обдурив птахів, але Паррасій обдурив його, художника (Pliny, 1961, р. 309–311). Цю історію часто переказують мистецтвознавчі праці для прославлення просторової ілюзії в живописі.

Пліній наводить також іншу легенду про те, як Зевксис намалював хлопчика, який тримав виноград. І коли птахи знову намагалися склювати його, митець був надзвичайно невдоволений, заявивши, що очевидно намалював хлопчика з меншою майстерністю, ніж гроно, оскільки інакше б птахи боялися наблизитися (Pliny, 1961, р. 311). Тобто, якщо

слідувати концепції мімесису, ідеальний митець буквально відтворює видиму йому дійсність у візуальній формі. Критерій його роботи — реалістичність (навіть — натуралістичність) зображеного. А як щодо «Дискоболу» Мірона? Звісно, ідеалізація тут не завадить, бо принципи мімесису не відмінюють того, що дійсність може бути ідеалізованою. Бо мімесис, за Аристотелем, стосується насамперед репрезентації.

Платон у своїх діалогах також визнає, що наслідування є сутністю всього мистецтва, але вважає, що мистецтво відтворює лише світ чуттєвих переживань, тому є лише слабким відблиском краси вічних речей. Митець не створює глек, на відміну від гончара, він лише наслідує образ. Але гончар, своєю чергою, утілює ідею глека, а ідея ця вже існувала (тому реальна річ — це копія ідеї, а живопис — копія копії). Відповідно, для Платона мистецтву мають бути поставлені високі вимоги, він навіть засуджував деякі види й жанри, бо вважав їх шкідливими й такими, що вводять у оману ілюзією (Шестаков, 2008, с. 13).

Пліній у своїй праці переказує ще кілька легенд про змагання серед майстрів: живописців, скульпторів, гончарів.

«Іншими словами, у Плінія всяке мистецтво виникає в результаті змагання в досконалості, у суперництві талантів», — підмічає Вячеслав Шестаков (Шестаков, 2008, с. 18).

Перекази про майстерність давньогрецьких художників не раз звертаються до унаочнень її саме через визнання достеменності. Коли Апеллес написав портрет Александра Македонського, той відреагував на картину мовчанням. Кінь правителя Буцефал же, коли йому на очі потрапив твір, заіржав. Митець інтерпретував це тим, що портрет настільки вдався, що навіть кінь упізнав Александра. Ще одна легенда говорить про те, як Апеллес виграв конкурс на краще зображення коней: лише на його твір справжні живі коні, яких він спеціально привів, відреагували й почали «спілкуватись» з намальованими колегами (Pliny, 1961, р. 331). Тобто найкращого живописця на конкурсі визначили коні, і все зводиться до того, чи схочуть птахи клювати намальований виноград чи ні.

Пліній заявляє, що за написання своєї «Природничої історії» познайомився з понад 2000 тво-

рів грецьких і латинських авторів. Тому, з одного боку, він відмічає еволюцію образотворчого мистецтва через засвоєння різних природних матеріалів, а з іншого — занепад сучасного йому мистецтва через ледарство й надмірне багатство.

«Мистецтва згубили лінощі, і оскільки немає духовних образів, то й тілесними нехтують» (цит. за Шестаков, 2008, с. 19).

Це вже перша розмова не лише про форму, але й про зміст, про можливі зміни на шляху розвитку мистецтв і тих, хто їх створює.

Плутарх, схвально описуючи успіхи видатних майстрів Греції, тим не менш, твердо переконаний у тому, що жоден «благородний і талановитий» юнак сам не захоче стати скульптором. У розділі, присвяченому Периклу, він пише так:

«Хто займається особисто низькими речами, докладаючи труд на справи марні, той цим свідчить про нехтування чеснотами. ... якщо твір приносить задоволення, з цього ще не слідує, що автор його заслуговує на наслідування» (Плутарх, 1961, с. 197).

У примітці упорядники видання С. Соболевський та С. Маркіш окремо пояснюють:

«Не лише фізична праця, але й розумові та художні заняття вважались недостойними вільної людини (Плутарх, 1961, с. 488).

У цілому, незважаючи на порівняння живопису з поезією в Платона й Аристотеля, риторикою в Цицерона, ставлення до нього з боку античної філософії залишається здебільшого негативним. У римському суспільстві, де поняття культури мало на увазі, перш за все, виховання думки й слова, образотворчі мистецтва як професія ігнорувалися.

Тим не менш, самі мистецькі твори споживались досить активно. Тамара Юренєва відмічає, що індивідуальне й цілеспрямоване колекціонування виникло в епоху еллінізму, і першими колекціонерами античного світу традиційно вважаються елліністичні монархи. У часи Римської імперії простежуються дані про перші аукціони й художні виставки, спроби вирішити проблему зберігання і реставрації творів, піднімалися питання про перетворення при-

ватних зібрань на публічні (Юренєва, 2002).

Християнська філософська думка успадкувала від античності й адаптувала до нових історичних реалій традицію розділяти увесь комплекс людських знань на так звані «вільні» та «механічні» мистецтва. Тут варто відмітити енциклопедичний твір Марціана Капелли (?360–425/428) «Про шлюб Філології та Меркурія», що складений у досить цікавій манері, яку замість опису можна проілюструвати такими рядками:

«Одну вченість на іншу нагромаджуючи, / Змішавши в купу з явним сокровенне, / Богів і Муз з'єднавши, і коло мистецтв / Змусивши вести мову в творінні низькому» (Капелла, 2019, с. 359).

Тим не менш, цей твір акумулював знання античності щодо теоретичних за своєю природою дисциплін, які б могли наблизити розуміння Божественної істини. Їх же було покладено в основу системи середньовічної шкільної освіти як тривіум (граматика, діалектика, риторика) і квадривіум (геометрія, арифметика, астрономія, гармонія або музика). Усі інші заняття і науки сприймалися як практичні, сюди ж були віднесені й образотворчі мистецтва. У часи Середньовіччя художник тим більше сприймався лише як виконавець, який працює за шаблоном і згідно з традицією. Причому, відхід від звичаю якраз і був небезпечним, міг вилитись у серйозні санкції з боку інстанції визнання, якою була церква.

Крім того, побутувало упередження, що терміном «вільні мистецтва» обумовлювалася багато в чому і соціальна природа цих занять, якими в давнину займалися тільки вільні, тобто благородні люди. Відповідно до цього, «механічні» мистецтва мають залишатися прерогативою «плебеїв» і дітей простолюдинів як ремесло для отримання заробітку (Магсумова, 2003, с. 60–61).

Окремо хотілось би прояснити ситуацію з середньовічною/релігійною анонімністю художників.

У період раннього християнства (I–II ст.) спочатку відкидалось будь-яке зображення. На думку дослідників, що опираються на тексти ранніх отців церкви, спочатку побутувала відраза до зображення Бога (від єврейської традиції) через загрозу ідолопоклонства. Раннє християнське мистецтво створила не офіційна церква, а віряни. Перші при-

клади знаходимо в катакомбах Риму — христорограми, а також символи й знаки, породжені Священним Переданням і Писанням: риба, якір, птах тощо. Перші відомі зображення Доброго Пастиря датуються II століттям, до цього періоду належить його зображення в римських катакомбах (деталь розпису крипти Луціни в катакомбах святого Калліста, катакомби Домітілли). Лише в III–IV столітті поступово починає формуватись «офіційний» візуальний ряд християнства.

У християнстві першим іконописцем прийнято вважати святого Луку, який написав Богородицю ще за її життя. Наразі доведено, що такі перекази з'являються у творах Отців Церкви з VIII століття і ймовірно обумовлені змінами в догматах, прийнятих на Вселенських соборах.

З поступовим розвитком іконопису вже в епоху існування Східної Римської імперії, відомої нам більше як Візантія, виникли канонічні вимоги до образів, відбулось переосмислення ролі та значення ікони. Можна сказати, після періоду іконоборництва в іконописі утвердились певні етичні моменти, які дозволили досягти компромісу між тим, як саме смертна й нища людина може уявити й написати образ Бога.

Власне, анонімність авторів ікон, особливо в східній Ортодоксальній традиції, богослови пояснюють саме тим, що іконописець є лише інструментом, через який проливається божественне світло. Перш, ніж взятись за написання ікони, потрібно було виконати низку умов: піст, причастя, вивчення Святого Письма. Багато нюансів зображення, композиція та навіть кольори жорстко обумовлені каноном, відступи від нього зазвичай досить незначні. Зазвичай відомі нам рідкісні імена майстрів зустрічаються перш за все в церковних бухгалтерських книгах. Відповідно, навчання такому ремеслу відбувалось строго в руслі релігії. І навіть якщо зустрічаються наївні ікони, формально вони наслідують канон.

Відмітимо на загал, що окремих методів оцінки художнього твору не існувало, нерідко цьому слугували деякі загальні моменти, як-от: якість технічного виконання, вартість витрачених матеріалів, зв'язок з якоюсь священною реліквією тощо.

У часи західноєвропейського Середньовіччя головним видом образотворчого мистецтва були книжкові ілюстрації (рукописні книги: великі літери, мініатюри, орнаментика). Повсюдно діяли

різноманітні художні школи, збереглися величезні колекції середньовічних книг, які містять різноманітну інформацію. Переважно виробництво книг — це парафія монастирів з різних гілок християнства. Популярною є думка про те, що майстри-виконавці залишались анонімними, хоча насправді багато авторів відомі, створені ними книги містять автографи й навіть портрети. Так, на рукописах часто зображений монах з інструментами — перо й ніж, яким він править написане (вишкрібає) або ремонтує перо. Варто розуміти, що зазвичай такі поіменовані майстри працювали на замовлення монастирів чи знаті й імовірно мали вже певне реноме. У хроніках збереглося ім'я майстра Х'юго, який «незрівнянно» виконав розписи для Біблії з монастиря Бері Сент-Едмунда близько 1135 року, а також бронзові двері й хрест зі слонов'ячої кістки (Шестаков, 2008, с. 35–38). Після XIII століття книгописання від монастирів поступово переходить до занять міських незалежних майстрів, серед яких дослідники навіть вирізняють певні школи. До нас дійшла досить велика кількість гарно проілюстрованих домашніх Біблій, псалтирів, часословів, бестіаріїв та інших книг.

Загалом відмічаємо, що в Європі V–XV ст. основним замовником мистецького продукту була церква. Дослідник європейського середньовіччя Жорж Дюбі вказує на те, що моменту навернення Європи до християнства й аж до кінця XIII століття пам'ятки високого мистецтва, що дійшли до нас, виникали завдяки представникам певного однорідного соціального середовища, члени якого завдяки певній освіті поділяли одні й ті ж концепції та володіли загальним культурним багажем, а саме — високопоставлених церковних діячів. Таким чином, по суті невелика група була творцями релігійного мистецтва, на них лежала відповідальність за його єдність (Дюбі, 2002, с. 216). Спонсором такого замовлення могла бути й приватна особа, але його зміст і форма все-одно підпорядковувалися певним канонам. Крім того, у таких випадках частіше за все твір мистецтва не був «предметом» у повному розумінні, оскільки він створювався як частина архітектурного ансамблю (наприклад, фреска, іконостас або вітвар у соборі тощо). Таким чином, ці твори мистецтва були невідчужуваними й не могли бути продані на відкритому ринку.

Як відомо з історичних документів, між художником та церквою укладалися договори, у яких

чітко визначалась ціна матеріалів, сюжет майбутнього твору, а також число фігур, що мали бути зображені (Ginsburg, & Thorsby, 2006, p. 71). Такого роду договори є безцінним джерелом для атрибуції творів і вивчення історії мистецтва. Етим, ціна праці художника зазвичай є таких договорах не фіксувалась, але сам факт їх наявності свідчить також про те, що художника чи скульптора, який виконував оздоблення, сприймали як робітника на рівні з каменярами й теслями, а на художньому ринку переважали операції не з купівлі готових творів, а виконання замовлень.

Очевидним є той факт, що в Середньовіччі, як і до того упродовж усього попереднього періоду християнської історії, образотворче мистецтво сприймалось як підручний засіб релігійної дидактики, що алегорично чи символічно розкривало перед глядачем основи віровчення. Сприйняття схоластичними авторами «механічних» мистецтв як нижчих було обумовлене також їх безпосередньою залежністю від матерії або матеріалу, а також націленістю на задоволення матеріальних потреб. Живописцям відводилася, таким чином, у творчому процесі лише другорядна роль технічних виконавців, відповідно вони лише іноді привертали до себе увагу громадськості (як і пекарі чи, скажімо, ковалі). Хоча певна особливість професії все-таки спостерігається. Леонід Баткін пише:

«У Середньовіччі (та й у Античності) з по-статтю художника були традиційно пов'язані уявлення про гостроту на язик, пустотливість та непристойні витівки, розум навпіл з придур'ю — щось шутівське й карнавальне, улюблені сюжети для новел» (Баткін, 1995, с. 81).

Ще більше про становище образотворчих мистецтв свідчить той простий факт, що для європейського Середньовіччя характерна відсутність спеціальних термінів для позначення архітектора, скульптора або художника. Не вдаючись глибоко в етимологію, відмітимо головне: як і будь-який інший ремісник, живописець визначався б терміном, що буквально означав «майстер», або «умілець». Тобто спостерігаємо середньовічне сприйняття художньої діяльності як одного з численних ремісничих занять, що цілком правомірно відносяться до числа «механічних» мистецтв.

Хоча історія розвитку художнього ринку має

бути висвітлена всебічно, у межах даної теми ми не будемо детально зупинятись на церковному вимірі мистецтва як практичного засобу поширення християнської доктрини й відповідної ролі та становища митця. Еволюцію статусу художника в межах Західної цивілізації доцільно простежити в період з XIV по XVIII століття включно паралельно з розвитком світського виміру культурно-мистецького життя загалом і образотворчого мистецтва зокрема.

Дж. Харріс нотує:

«Еволюція ідеї і самоусвідомлення художника як особливого виду творчого виробника (індивідуального генія) є ключовим аспектом у історії мистецтва як концепту» (Harris, 2006, p. 20).

У художньому житті Західної Європи на межі XIII–XIV ст. спостерігаємо перші значні зміни. У цей час відбувається трансформація організації художнього виробництва, що переходить з рук монастирської братії до міських ремісників, відбувається подальша диференціація майстрів за ступенем їх економічної і соціальної успішності. Посилення ролі індивідуальності на противагу цеховій організації професійного життя виливалось спершу в поодинокі випадки, а згодом стало нормою і навіть вимогою. Сама професія художника зазнала значних змін, усе далі відходячи від традиційного сприйняття художньої практики, а також відбулась переоцінка її самими майстрами.

Уже в XIII столітті існували братства ремісників, каменярів і ювелірів. Замінивши сімейний клан, ці корпорації забезпечували своїм членам захист і розподіл замовлень, міжнародні зв'язки. Після 1300 року така організація праці лише почала поширюватися на представників інших професій, зокрема на художників. Загалом можна сказати, що в XIII–XIV століттях (залежно від регіону) митці в більшості своїй вели світський спосіб життя, об'єднувалися в професійні вузькоспеціалізовані організації, що виконували замовлення і логістику — переміщення з одного міста в інше, з будівництва на будівництво і сприяли таким чином зустрічам майстрів один з одним, навчанню підмайстрів, поширенню технічних знань.

Цехові корпорації поставали як замкнуті організації, життя яких суворо підпорядковувалася традиціям і певному внутрішньому регламенту, за-

звичай їх очолювали досвідчені літні люди, що з підозрою ставилися до будь-якого прояву особистої ініціативи.

Іноді виникали мобільні згуртовані команди, свого роду *condotte* (загони найманців, від *condotta* — «договір»). Подібні загони працювали на будівництві соборів і раніше, але тут важлива роль окремого лідера, а не гільдії. На чолі загону стояв підрядник, який шукав замовлення, укладав договори й розподіляв роботу серед своїх помічників. У XIV столітті все частіше стають відомими імена замовників великих художніх творів і пам'яток, у цей же час починають звучати й імена виконавців, про них починають говорити. Тим не менш, відзначимо, що митець стосовно до замовника продовжував залишатися в підлеглому положенні. Художник, який заробляв на життя своїми руками, як правило, був людиною дуже скромного походження, вихідцем з міських низів. Цінність його праці завжди була нижчою, ніж вартість матеріалу, з яким він працював. Насамкінець, на початку XIV століття в християнській Європі починають з'являтися знамениті художники, визнані майстри, за право покровительства над якими змагалися та яким іноді вдається самим вибирати замовників (Дюби, 2002, с. 216–217). Прикладом такого «прораба» може слугувати Джотто ді Бондоне (бл. 1267–1337), який виконав розписи капели Скровенї, фамільної капели Енріко Скровенї в Падуї. Поступово майстер стає дуже популярним малярем серед італійських вельмож і виконує величезну кількість замовлень. І творчість його не анонімна, чого, звісно, не можна сказати про його помічників. Це був той самий перший крок до визнання творчої індивідуальності. Відмітимо ще один дуже показовий епізод на цьому шляху.

Згідно зі свідченням анонімного очевидця подій, 9 червня 1311 року в Сієні було оголошено святковим днем, життя міста зупинилося. Приводом до цього стало завершення художником Дуччо ді Буонінсеня (бл. 1255–1319) вівтарного образу «Маєста» після трирічної роботи.

«...У день, коли картину переносили в собор, усі магазини були закриті, єпископ дав розпорядження великому числу священників і ченців узяти участь в урочистій процесії, за участю синьйорів з Ради дев'яти, усіх чиновників [сієнської] комуни і простого люду; згідно з церемонією, найвидатніші люди оточили кар-

тину з свічками в руках, а жінки з дітьми йшли слідом у великій пошані; усі вони супроводжували картину до самого собору...» (цит. за Сорокіна, 2016, с. 7).

В архіві міста Сієна зберігся контракт від 4 жовтня 1308 року, укладений між представником Сієнського собору Якопо і Дуччо. Окремі пункти договору визначали: картина повинна бути написана тільки його рукою, тобто без помічників; Дуччо повинен взяти на себе зобов'язання використовувати весь мистецький хист і винахідливість, якими наділив його Господь Бог. У процесі написання образу художнику покладалася щоденна плата з 16 сольдо¹, правда, включно з витратами на підготовку дерев'яних панелей, купівлю фарби й золота.

Під впливом усе більш зростаючої частки світського замовлення трансформується сам мистецький продукт і ті, хто його виробляє.

«Заснування численних шкіл і перших університетів, поряд з набуттям мистецтвом мініатюри все більшої популярності при правлячих європейських дворах, а також розвиток станкового живопису — усе це призводить до того, що саме суспільне становище художника зазнає протягом двох століть найбільш очевидних і значних змін», — відмічає Альбіна Магсумова (Магсумова, 2003, с. 58).

Про зміну в ставленні до художніх творів свідчать усе більш часті випадки замовлення їх не з метою донаторства (пожертви для собору), але для особистого користування. Безумовно, це могли значною мірою бути речі релігійного характеру (ікони, книги тощо), але дослідники відмічають і інтерес до античної скульптури як предмета, що має власну естетичну цінність, зокрема — утілений ідеал точних пропорцій. Тут варто зробити суттєве визнання обставин: ми маємо свідчення про побутування предметів образотворчого мистецтва в осередках аристократії і церковних діячів (що інколи невід'ємне одне від одного), а про роль мистецтва в побуті селян чи рядових міщан інформації значно менше.

Характер народної середньовічної культури визначали легенда й ритуал. Тому ставлення до священного зображення і живописця, що його створив, було досить специфічним: священні образи в народній свідомості оточувалися ореолом «нерукотворності» й таємничості. Дослідники пов'язують

цей цікавий момент з тим, що, за легендою, першим іконописцем був святий Лука, а також поширені «нерукотворні» образи Христа й деяких святих. Такому сприйняттю не заважало навіть те, що нерідко зображення підписувалися виконавцями, а в кожному місті чи окрузі були власні, відомі жителям художники (Баткин, 1995, с. 18–20). Імовірно, багато в чому таке ставлення визначалось симбіотичною ментальністю, у якій церковний ритуал поєднувався з язичницькими віруваннями і світовідчуттям (звідси й ставлення до священного зображення як такого, що знаходиться в певному символічному й містичному зв'язку із зображеним персонажем; простіше кажучи, ікона Богородиці = Богородиця).

«Водночас, містичний ореол, яким оточувалось священне зображення і який мав на увазі наявність певного зв'язку між майстром і його творінням, був, мабуть, єдиною причиною більш пильної уваги до живописців, ніж до представників інших ремісничих професій» (Магсумова, 2003, с. 100).

Цей процес був далеко не миттєвим, географічно неоднорідним і неоднотимним. Визрівання тенденції до переосмислення середньовічного погляду на зміст образотворчого мистецтва й персон, що його створює, відбувалось упродовж усього XIV століття, щоб згодом вибухнути творчістю майстрів Високого Відродження.

Данте Аліг'єрі (1265–1321) був одним з перших авторів, хто у своїй «Божественній комедії» дає живопису й скульптурі незвично високу для свого часу оцінку. Він не просто називає імена сучасників-митців, а ставить їх наряду з поетами (долаючи тим самим межу між «ручними» й «високими» заняттями).

«І хоча інтерес автора до питань художньої практики епохи залишається досить поверховим і не передбачає спроб будь-якого теоретичного її осмислення, той факт, що Данте звертає увагу на найбільш активних учасників сучасного мистецького життя, має самостійне значення» (Магсумова, 2003, с. 105).

Франческо Петрарка (1304–1374), якого вважають автором власне концепції «Відродження», у низці праць не тільки звертається до постаті ху-

джника (він присвячує кілька сонетів своєму товаришу Симоне Мартіні, прославляє Джотто), але й робить спробу виробити термінологію чи радше певний категоріальний апарат, яким можна описати твори образотворчого мистецтва. Петрарка аналізує образотворчі мистецтва як такі, що у своїй візуальній природі протистоять письмовому тексту (Магсумова, 2003, с. 107).

Але попри поступове наростання зміни в сприйнятті творчості художників і їх самих, оцінка результатів їхньої діяльності все ще досить симптоматична. Про Джотто склали такий анекдот. Коли прославлений Чімабує (1240–1302), учитель Джотто, пішов з дому в справах, учень зобразив на його картині муху, і майстер, повернувшись, безуспішно намагався зігнати її з полотна (Сорокина, 2016, с. 11). Бокаччо в знаменитому «Декамероні» пише про Джотто:

«Мав він предивний художницький хист: не було на світі нічого сформованого природою, матір'ю і створителькою всього суцього, чого б він не зміг удати олівцем, пером або пензлем з такою мірою подібності, що не розбереш, де сама річ, а де її зображення; нерідко його малювання так зір людський в оману вводило, що подобизна всім за дійсність уявлялася» (Боккаччо, 2004).

Письменник Франко Сакетті (1332–1400) у своїх славнозвісних «Новелах» описує два епізоди з життя Джотто й зазначає, що той

«не тільки великий майстер у живопису, але майстер і у всіх семи вільних мистецтвах ... слова якого розцінювались людьми, що знались на цьому, як слова справжнього філософа. Великою тонкістю відрізняється розум таких даровитих людей, яким був Джотто» (Сакетті, 1962, с. 115).

Визнання майстра було абсолютним і відмічалось на всіх рівнях: як офіційному (його призначили на посаду керуючого будівельними роботами Флорентійської комуни), так і побутовому. Купець Джованні Мореллі, наприклад, описуючи руки своєї сестри Мії, зазначає, що вони були «такі красиві, що здавалися нібито написаними Джотто» (цит. за Магсумова, 2003, с. 107). Слава майстра

була дійсно народною. Епітафія на могилі Джотто в Санта-Марія-дель-Фйоре починається словами:

«Я — той, у кому згаслий живопис знову воскрес» (Вазари, 2008, с. 120).

Боккаччо сприймає творчість Джотто як очевидну ознаку відродження мистецтва, свого роду історичний поворот, а саме — повернення живопису до природи. Дослідник Леонардо Ольшкі описує цю зміну в культурі проторенесансу так: щоб зуміти виконати своє повчальне й виховне завдання, пластика (як і поезія) має за змістом виходити з істини одкровення, мотиви брати з біблійної і римської історії, а засоби, щоб їх конкретизувати й сповістити, брати в життя і природи. Мистецтво з його загально зрозумілою, безпосередньою і наглядною мовою могло все далі розвиватися у напрямку зовнішнього світу. Ольшкі відмічає:

«Відмовившись у зображенні фігур від традиційного золотого тла й представивши людей і тварин в їхніх природних обставинах, Джотто ... не знаючи й не бажаючи того, звільнив мистецтво від пут, які його стримували, і подібно до поета, матеріалізував дух, одухотворивши водночас матерію» (Ольшки, 1933, с. 18).

Таким чином, в основі ренесансного повороту лежала необхідність повернутись до природи, і по суті своїй відбулось повернення до античного міметичного принципу вираження, визнання натуралізму як основоположного живописного принципу.

Філіппо Віллані (1325–1405) у трактаті «Про походження Флоренції і її знаменитих жителів» навіть озвучує думку про можливе включення живопису в число семи традиційних «вільних» мистецтв. Тим не менш, дослідниця Альбіна Магсумова наводить низку свідчень, з яких чітко видно, що відносно професії художника перші гуманістичні автори Д. Аліг'єрі, Дж. Боккаччо, Ф. Петрарка багато в чому продовжують розділяти естетичні уявлення, вироблені теологічною думкою протягом багатьох століть, а саме — зневажливе ставлення до мистецької праці як такої, що вимагає ручного виконання. За образотворчим мистецтвом визнають винятково дидактичну цінність і розмірковують про естетичну значущість творчості, оперуючись традиційними категоріями теологічної естетики (Магсумова, 2003, с. 115–117, 122).

Питання про зміну самосвідомості художника, як комплексу стійких уявлень про природу й зміст свого ремесла, повинне розглядатися на рівні з зовнішнім його сприйняттям замовником чи суспільством в цілому. Значною мірою до XII століття включно розвиток образотворчих мистецтв перебував у лоні церкви, зокрема — монастирських майстерень. З рідкісних технічних трактатів, які дійшли до нашого часу, маємо письмову фіксацію суми сформованого до часу їхнього написання багатовікового досвіду у сфері технічних прийомів і звичаїв, які раніше були надбанням усної традиції. Знову, насамперед, це про прийоми ремесла, а не твори з теорії художньої творчості. Альбіна Магсумова, проаналізувавши низку середньовічних авторських текстів, зокрема «Альбом» Віллара з Оннекура (бл. 1195–1266) і трактат «Книга про мистецтво» Ченніно Ченніні (бл. 1360–до 1427), робить висновок,

«що й у XIV ст. майстер багато в чому продовжує відчувати себе як ремісник і осмислювати власну майстерність з позиції володіння конкретними технічними навичками» (Магсумова, 2003, с. 143).

Церква як не лише основний замовник, але й по факту виконавець так само впливала на розвиток мистецьких професій.

«Той факт, що як живописці в цю епоху виступали монахи, дозволяє припускати, що ... твори, які належать перу монастирських майстрів, демонструють традиційне для такого середовища сприйняття власної художньої практики в контексті неподільності ремісничого й релігійно-містичного її осмислення» (Магсумова, 2003, с. 138).

Власне, з цієї позиції можна розглядати й нарочиту анонімність авторів — як варіант християнської смиренності. І водночас — це прагнення представити власну діяльність як продовження божественно обумовленої майстерності, яку заклав перший іконописець — святий Лука. Крім того, прагнення наслідувати канон і твори визнаних майстрів більш заохочувалось, ніж прагнення до унікальної самості.

Перехід до цехів і гільдій, а згодом — до роботи в невеликій команді або індивідуальної твор-

чості (досвід Джотто) сприяв значним зовнішнім і внутрішнім змінам у професії митця. Леонід Михайлович Баткін у книзі «Італійське Відродження. Проблеми і люди» (1995) відмічає, що зміни в соціальному статусі митця можна побачити лише в другій половині кватроченто. Він описує таку сцену:

«Коли Граначчі, перший учитель Мікеланджело, намагався довести батькові свого вихованця різницю між скульптором і каменярем, старий відмовлявся його зрозуміти» (Баткін, 1995, с. 80).

Баткін змальовує ситуацію дуалізму, коли сотні митців продовжували догоджати загальним консервативним смакам, і тут само поруч з'являються популярні серед інтелектуалів і деяких вельмож майстерні, які відходять від корпоративно-патріархального укладу, вивчають не лише ремесло, але й літературу, філософію. Можна припустити, що в середовищі професійних художників відбулось внутрішнє розділення на консервативну й прогресивну течії.

Надалі бачимо, що поступово художники переставали бути майстрами й ремісниками, наближаючись за величчю своєї думки до філософів і вчених, але відбулось це значно пізніше й не завжди однорідно. У XV столітті архітектор і теоретик Леон Баттіста Альберті (1404–1472) у трактаті «10 книг про будівництво» вже сміливо протиставляє людей «з розумом тонким і з даруванням до живопису» й людей грубих, «від природи мало здатних до цих благородних мистецтв», тим самим фіксуючи важливе визнання (Альберті, 1935, с. 38). У главі десятій, присвяченій храмам і їхньому оздобленню, Альберті ставить зображальні мистецтва на один щабель з літературою:

«І хороший живопис — адже погано писати те, що пишеш, означає псувати стіну — я буду споглядати з не меншою насолодою, ніж читати хорошу оповідь» (Альберті, 1937, с. 242).

Але крім цього, ми говоримо також про якісно новий етап: надзвичайний сплеск культурного життя, появу на світ плеяди геніальних майстрів і конгеніальних покровителів, які підтримали прогресивну течію в мистецтві. Флоренція Козимо й Лоренцо Медічі або Рим Юлія II і Лева X стають ви-

хідною точкою для зміни самого поняття і статусу митця. Дослідниця Наталя Сорокіна наводить тезу,

«що не потребує доведення: мистецтво потребує заступництва, але тільки заступництва грамотного» (Сорокіна, 2016, с. 13).

Не можна не погодитись з тим, що розквіт мистецького життя найчастіше відбувається на тлі розквіту добробуту замовника мистецького продукту. І хоча це так само був час як бурхливого розвитку економіки, посилення економічних позицій банківської і промислової олігархії, різноманітних мануфактур, так і час війн і Чорної Смерті.

Меценатство стає двигуном справжніх творчих процесів. Хоча тут деякою мірою йдеться про перехід художника в залежність від замовника. Майстер на певний час входив в число слуг мецената: жив у його будинку на повному забезпеченні або отримував кошти на проживання, виконував особливу службу й отримував за неї винагороду. Подібне підлегле становище було мрією кращих майстрів. Ну й рівень мецената різнився. За переказом Джордіо Вазарі, Леонардо да Вінчі помер на руках короля Франції Франциска I (Вазарі, 2008, с. 465). Меценатство скасовувало залежність від гільдії чи цеху, від команди, давало більшу вигоду й вводило митця у вищі осередки спілкування. Але головна перевага для розвитку мистецтва насправді в іншому: на відміну від церкви, де канон виконання був так само регламентований, меценат диктував свої побажання тільки відносно сюжету й значно менше щодо способу вираження. Вибір художніх засобів залишався за виконавцем.

Уже з XIV ст. починає відбуватися очевидне розшарування ремісничої маси живописців за рівнем їхнього економічного добробуту й поступове формування художнього ринку. Одним з вирішальних факторів, що обумовили початок подібної диференціації, виступає вихід на передній план фігури приватного замовника. Виокремлюється кілька чітких ніш, які давали митцю можливість для успіху: художнє виробництво на замовлення для заможних міщан, продаж готових робіт, робота при дворі, робота ілюмінаторами, що працювали на забезпечення потреб перших західноєвропейських університетів.

П'єр Бурдьє відмічає, що процес становлення мистецтва як мистецтва співвідноситься з транс-

формацією відносин між художниками та не художниками, і тим самим з іншими художниками. Бурдье говорить про базові для простору художнього ринку стосунки між виробником мистецького продукту і його споживачем. Описана трансформація в соціальних стосунках веде до конституювання «автономного поля виробництва» й відповідно до вироблення нового визначення функції художника і його мистецтва. Цей процес, за спостереженням філософа, починається у Флоренції XV століття з твердженням власне художньої легітимності, тобто повного права художників встановлювати закони всередині свого ордену, право самостійно визначати форму й стиль, ігноруючи зовнішні вимоги соціального замовлення, продиктованого релігійними або політичними інтересами (Бурдье, 1993). Ж. Дюбі також відмічає, що

«протягом XV століття саме у великих князівських будинках зародилося шанобливе ставлення до положення художника і свободи його творчості» (Дюбі, 2002, с. 218).

Зовсім скоро до занять ренесансного мислителя, що вивчав теологію, філософію та інші науки, долучається заняття мистецтвами, що остаточно виводить професію художника до інтелектуальних занять. Баткін пише:

«Універсалізм Леонардо да Вінчі не дивував сучасників, дивувала лише геніальність результатів. Художник повинен був, щоб рівноправно увійти до гуманістичної еліти, прагнути до ідеалу «*homo universale*». Ніколи в європейській історії не було подібного розуміння універсально-духовних функцій і високого соціального місця художника» (Баткін, 1995, с. 80).

Безумовно, Баткін має на увазі не пересічного ремісника, а того, кого ми звикли називати «генієм».

Багато вчених сходяться на думці, що досліджувати художній ринок доцільно починаючи з XVI ст., зокрема, Єн Робертсон відмічає, що історія художнього ринку починається з епохи Ренесансу, і з цього часу можна говорити, що крім гуманістичних цінностей мистецтво стає інструментом політики й економіки (Robertson, 2005, р. 36–37). Кроуфорд Гудвін також пов'язує відмежування «художника» від «ремісника» з Флоренцією періоду

кватроченто. Зокрема, дослідник відмічає той факт, що так звані «братства перекупників» на ринку вторинних товарів (одяг, посуд, меблі та ін.) почали окремо виділяти у своєму асортименті предмети мистецтва (Goodwin, 2006). Крім того, на твори «художників» ціна була вищою, ніж давали за твори «ремісників» (Ginsburg, & Thorsby, 2006, р. 72), з чого випливає два спостереження. По-перше, це свідчення про появу реноме «митця». Якщо на двох шкатулках буде декоративний розпис, то «іменна» буде мати вищу ціну на ринку (і це вже нові умови ціноутворення, які залежать не лише від матеріалу та витрачених на роботу зусиль). По-друге, це говорить про появу кураторської складової в оцінці предметів мистецтва. Тобто в просторі художнього ринку з'явилась людина, яка має авторитет і підстави говорити про різну художню цінність, виражену в грошовому еквіваленті.

Віктор Петрович Головін, описуючи механізми економічної діяльності художнього ринку ренесансу в праці «Світ митця раннього італійського Відродження» (2003), нотує:

«Економічний статус художника ... навіть дещо відставав від його оцінки суспільством і вступав у протиріччя зі сприйняттям гуманістами ренесансних майстрів і, нерідко, їх само-свідомістю» (Головін, 2003, с. 138).

Це повертає нас до спостереження, здійсненого П'єром Бурдье. Крім того, В. Головін окремо відмічає, що деякі художники Ренесансу ставилися до грошей і «раціональної» витрати часу зневажливо, а також, що їхня творчість мала внутрішню духовну незалежність від матеріальних умов повсякденного життя. Окреслене внутрішнє протиріччя між духовним і матеріальним у просторі художнього ринку є ґрунтовним для такого феномену й не може бути однозначно вирішеним.

Таким чином, визнання образотворчого мистецтва інтелектуальною працею змінило й умови роботи митців. У цей же період постають спеціальні установи, які навчають бути художником — і це вже вимагає подальшої розмови про епоху академії мистецтв, яка триває певною мірою і до сьогодні. Крім того, у кожній сфері є певна градація майстерності, популярності, насамкінець, банального економічного успіху. І критерії, за якими оцінювались митці та їхня творчість так само змінювались.

Примітки:

¹ У ті часи — срібна монета вагою в 1,25–1,3 грами, тобто Дуччо отримував близько 20 грамів срібла на день.

Література:

- Альберти, Леон Баттиста. (1935). *Десять книг о зодчестве*: в двух томах. Том I. Пер. В. П. Зубова. Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 392 с., ил.
- Альберти, Леон Баттиста. (1937). *Десять книг о зодчестве*: в двух томах. Том II. Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 791 с.
- Аристотель. (2002). *Никомахова етика*. Пер. з давньогрецької В. Ставнюк. Київ: Аквілон-Плюс. 480 с.
- Баткин, Леонид. (1995). *Итальянское возрождение: проблемы и люди*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 448 с.
- Боккаччо, Джованні. (2004). *Декамерон*. Пер. з італ. М. Лукаша. Харків: Фоліо. 672 с. Відновлено з https://ae-lib.org.ua/texts/boccaccio_decameron_ua.htm
- Бурдьє, Пьер. (1993). Рынок символической продукции. *Вопросы социологии*. № 1/2. Москва. Відновлено з <http://bourdieu.name/en/book/export/html/51>
- Вазари, Джорджіо. (2008). *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Полное издание в одном томе. Москва: Альфа-Книга. 1278 с.
- Виппер, Б. Р. (1972). *Искусство Древней Греции*. Москва: Наука. 436 с.
- Головин, В. П. (2003). *Мир художника раннего итальянского Возрождения*. Москва: Новое литературное обозрение. 288 с., ил.
- Гройс, Борис Ефимович. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак. 374 с.
- Гуревич, Арон Яковлевич. (1989). *Культура и общество средневековой Европы глазами современников*. Москва: Искусство. 368 с.
- Дюби, Жорж. (2002). *Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов*. Москва: Ладомир. 384 с.
- Капелла, Марциан. (2019). *Бракосочетание Филологии и Меркурия*. Москва: Центр гуманитарных инициатив, Петроглиф. 400 с.
- Магсумова, Альбина Климовна. (2003). *Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социокультурных процессов*: Дис. ... канд. культурологических наук: 24.00.01. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 333 с.
- Ольшки, Леонардо. (1933). *История научной литературы на новых языках. Том I. Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения*. Перевод с немецкого Ф. А. Коган-Бернштейн и П. С. Юшкевича. Предисловие С. Ф. Васильева. Москва–Ленинград: Государственное технико-теоретическое издательство. 303 с. DOI: <https://doi.org/10.1086/346341>
- Павліченко, Надія Валеріївна. (2017). *Художній ринок Києва (кінець XIX–початок XXI століть): особливості функціонування та типологічні характеристики [Текст]*: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 254 с.
- Плутарх. (1961). *Сравнительные жизнеописания. В 3 т.* Т. I. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек; ред. изд-ва О. К. Логина; худож. В. А. Носков. Москва: Изд-во АН СССР. 503 с.
- Саккетти, Франко. (1962). *Новеллы*. Москва: Издательство Академии Наук СССР. 392 с.
- Сорокина, Наталья Игоревна. (2016). *Искусство и деньги. Лекции-путеводитель*. Москва: АСТ. 272 с.
- Торнтон, Сара. (2014). *Семь дней в искусстве*. Пер. с англ. А. Обрадович. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус. 352 с.
- Шестаков, Вячеслав Павлович. (2008). *История истории искусства. От Плиния до наших дней*: учебное пособие для художественных и гуманитарных вузов. Москва: Издательство ЛКИ. 304 с.
- Юренева, Тамара Юрьевна. (2002). Коллекции и коллекционеры античного мира. *Вопросы истории*. № 9. С. 136–148. Відновлено з <http://Annales.info/roma/small/kollekt.htm>
- Ginsburg, Victor A., & Throsby, David. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier. 1332 p.
- Goodwin, Crawford D. W. (2006). Art and Culture in the History of Economic Thought. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edited by Victor Ginsburg and C. D. Throsby. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier, 2006. P. 25–68. DOI: [https://doi.org/10.1016/s1574-0676\(06\)01002-7](https://doi.org/10.1016/s1574-0676(06)01002-7)
- Harris, Jonathan. (2006). *Art History: The Key Concepts*. New York, USA: Routledge. 346 p.

Pliny. (1961). *Natural History*. H. Rackham (Translated in English). Volume IX. Libri XXXIII–XXXV. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 448 p.

Robertson, Iain. (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. London: Routledge. 296 p.

References:

- Alberti, Leon Battista. (1935). *Desyat knig o zodchestve: v dvuh tomah* [*On the Art of Building: in two volumes*]. Vol. I. V. P. Zubov (transl.). Moscow: Izdatelstvo Vsesoyuznoj akademii arhitektury. 392 p., illustrated. (In Russian)
- Alberti, Leon Battista. (1937). *Desyat knig o zodchestve: v dvuh tomah* [*On the Art of Building: in two volumes*]. Vol. II. Moscow: Izdatelstvo Vsesoyuznoj akademii arhitektury. 791 p. (In Russian)
- Aristotle. (2002). *Nikomakhova etyka* [*Ἠθικὰ Νικομάχεια*]. V. Stavniuk (translated from ancient Greek). Kyiv: Akvilon-Plus. 480 p. (In Ukrainian)
- Batkin, Leonid. (1995). *Italianskoe vozrozhdenie: problemy i lyudi* [*Italian renaissance: issues and people*]. Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet. 448 p. (In Russian)
- Boccaccio, Giovanni. (2004). *Dekameron* [*Decameron*]. M. Lukash (transl. from Italian). Kharkiv: Folio. 672 p. Retrieved from https://ae-lib.org.ua/texts/boccaccio_dekameron_ua.htm (In Ukrainian)
- Bourdieu, Pier. (1993). Rynok simvolicheskoy produkci [Symbolic products market]. *Voprosy sociologii*. № 1/2. Moscow. Retrieved from <http://bourdieu.name/en/book/export/html/51>. (In Russian)
- Capella, Martianus. (2019). *Brakosochetanie Filologii i Merkuriya* [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*]. Moscow: Centr gumanitarnyh iniciativ, Petroglif. 400 p. (In Russian)
- Duby, Georges. (2002). *Vremya soborov. Iskusstvo i obshchestvo 980–1420 godov* [*Le Temps des cathédrales: l'art et la société (980–1420)*]. Moscow: Ladomir. 384 p.
- Ginsburg, Victor A., & Throsby, David. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier. 1332 p.
- Golovin, Viktor. (2003). *Mir hudozhnika rannego italyanskogo Vozrozhdeniya* [*The artist's world of the early Italian Renaissance*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 288 p. (In Russian)
- Goodwin, Crawford D. W. (2006). Art and Culture in the History of Economic Thought. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edited by Victor Ginsburg and C. D. Throsby. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier, 2006. P. 25–68. DOI: [https://doi.org/10.1016/s1574-0676\(06\)01002-7](https://doi.org/10.1016/s1574-0676(06)01002-7)
- Groys, B. (1993). *Utopiya i obmen* [*Gesamtkunstwerk Stalin*]. Moscow: Znak. 374 p. (In Russian)
- Gurevich, Aron. (1989). *Kultura i obshchestvo srednevekovoj Evropy glazami sovremennikov* [*Culture and society of medieval Europe through the eyes of contemporaries*]. Moscow: Iskusstvo. 368 p. (In Russian)
- Harris, Jonathan. (2006). *Art History: The Key Concepts*. New York, USA: Routledge. 346 p.
- Magsumova, Albina. (2003). *Status hudozhnika v zapadnoevropejskom obshchestve XIII–XIV vv.: dinamika socio-kulturnyh processov: Dis. ... kand. kulturologicheskikh nauk* [*The status of the artist in the Western European society of the XIII–XIV centuries: the dynamics of socio-cultural processes: Dis. ... cand. cultural sciences*]. Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet. 333 p. (In Russian)
- Olschki, Leonardo. (1933). *Istoriya nauchnoj literatury na novyh yazykah. Tom 1. Literatura tekhniki i prikladnyh nauk ot Srednih vekov do epohi Vozrozhdeniya* [*Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen literatur: Die literatur der technik und der angewandten wissenschaften vom Mittelalter bis zur renaissance*]. F. A. Kogan-Bernshtejn & P. S. Yushkevich (Translated from German). Foreword by S. F. Vasiliev. Moscow–Leningrad: Gosudarstvennoe tekhniko-teoreticheskoe izdatelstvo. 303 p. DOI: <https://doi.org/10.1086/346341> (In Russian)
- Pavlichenko, Nadiia. (2017). *Khudozhnii rynek Kyieva (kinets XIX – pochatok XXI stolit): osoblyvosti funktsionuvannia ta typolohichni kharakterystyky* [*Tekst*]: dys. ... kand. Kulturolohii [*Art market of Kyiv (end of XIX - beginning of XXI centuries): features of functioning and typological characteristics* [*Text*]: Ph.D. in Cultural Studies Dissertation]. Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 254 p. (In Ukrainian)
- Pliny. (1961). *Natural History*. H. Rackham (Translated in English). Volume IX. Libri XXXIII–XXXV. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 448 p.
- Plutarchi. (1961). *Sravnitelnye zhizneopisaniya. V 3 t. T. I* [*Vitae parallelae. In 3 vol. Vol. 1*]. M. E. Grabar-Passek (managing editor); O. K. Loginova (ed.); V. A. Noskov (artist). Moscow: Izd-vo AN SSSR. 503 p. (In Russian)
- Robertson, Iain. (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. London: Routledge. 296 p.
- Sacchetti, Franco. (1962). *Novelly* [*Il trecento novelle*]. Moscow: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. 392 p.
- Shestakov, Vyacheslav. (2008). *Istoriya istorii iskusstva. Ot Pliniya do nashih dnei*: Uchebnoe posobie dlya hudozhestven-

- nyh i gumanitarnykh vuzov [History of the history of art. From Pliny to the Present: A Study Guide for Arts and Humanities Universities]. Moscow: Izdatelstvo LKI. 304 p. (In Russian)
- Sorokina, Natalia. (2016). *Iskusstvo i dengi. Lekcii-putevoditel* [Art and money. Lectures guide]. Moscow: AST. 272 p. (In Russian)
- Thornton, Sarah. (2014). *Sem dnei v iskusstve* [Seven Days In The Art World]. A. Obradovich (transl. from English). Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. 352 p. (In Russian)
- Vasari, Giorgio. (2008). *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopiscev, vayatelej i zodchih* [The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects]. Polnoe izdanie v odnom tome. Moscow: Alfa-Kniga. 1278 p. (In Russian)
- Vipers, Boris. (1972). *Iskusstvo Drevnej Grecii* [Ancient Greek Art]. Moscow: Nauka. 436 p. (In Russian)
- Yureneva, Tamara. (2002). Kollekcii i kollektionery antichnogo mira [Collections and collectors of the ancient world]. *Voprosy istorii*. 2002. № 9. P. 136–148. Retrieved from <http://Annales.info/roma/small/kollec.htm>

Павличенко Надежда Валерьевна

Эволюция профессии художника как важный фактор развития художественного рынка (от Античности до Ренессанса)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению художественного творчества как профессиональной деятельности и как важного фактора развития художественного рынка. Сделана попытка продемонстрировать эволюцию профессии от ремесла к интеллектуальному творчеству в период от Античности до Ренессанса. Рассмотрение искусства как процесса производства позволяет выделить важные моменты, которые имели на него влияние: роль заказчика, восприятие художественного творчества обществом, осознание художников, организация труда и тому подобное. В Античности изобразительные искусства воспринимались как «техне», что вытекает из мыслительной деятельности человека и воплощается в его труде, и оценивалось по тем же критериям, что и другие прикладные ремесла. В течение Средневековья основным заказчиком художественного продукта была церковь, изобразительное искусство воспринималось как подручное средство религиозной дидактики. Отмечаем восприятие схоластическими авторами «механических» искусств как низших. Значительное переосмысление взгляда на содержание изобразительного искусства и персону, что его создает, происходило в течение XII–XIV веков с появлением фигуры частного заказчика. Признание изобразительного искусства интеллектуальным трудом также значительно изменило условия труда художников, оценку и восприятие художественного продукта, способствовало дальнейшему развитию художественного рынка.

Ключевые слова: искусство, художественный рынок, художественный продукт, самосознания художника, «техне», анонимность автора, меценатство.

Nadiia Pavlichenko

Evolution of the artist's profession as an important factor in the art market development (from Antiquity to the Renaissance)

Abstract. The article describes artistic creativity as a professional activity and as an important factor in the art market development. It attempts to follow the evolution of the profession from craft to intellectual creativity in the period from Antiquity to the Renaissance. Thinking of art as a production process enables the important points that had a great impact on it to be highlighted: the role of the customer, the perception of artistic creativity by society, the self-awareness of artists, the organization of labor, etc. During Antiquity, the fine arts were perceived as technical ones arising from the mental activity of man and embodied in his work, so they were evaluated by the same criteria as other applied crafts. Throughout the Middle Ages, the church was the main customer of an art product, and fine arts were used as an improvised means of religious didactics. Scholastic authors perceived "mechanical" arts as lower ones, as noted. A significant rethinking of fine arts and the person creating it had been taking place during the 12th–14th centuries with the advent of the private customer. Recognition of fine arts as intellectual work has also significantly changed the working conditions of artists, the evaluation and perception of the artistic product, contributed to the further development of the art market.

Keywords: art, art market, art product, artist's self-awareness, technical, author's anonymity, patronage.