

УДК 94:7.071.4(450)*14/16*

Марія **Кушнарьова**

кандидат філософських наук,
науковий співробітник
Національної бібліотеки України
імені В.І.Вернадського, Київ

Учень чи самоучка: формування самосвідомості митців раннього італійського Ренесансу

© Кушнарьова М., 2018

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1313080>

Анотація. Стаття присвячена колу питань, пов'язаних з професійною освітою митців у добу раннього Ренесансу в Італії. У загальних рисах окреслено типовий для тих часів процес підготовки до мистецької діяльності. Зазначено, що впродовж XIV–XV ст. формуються підвалини майбутнього переходу від типового ремісничого навчання до мистецького. Ознакою цього можна вважати поступову втрату актуальності майстра-вчителя (*maestro*) як особи, що навчає технічного боку професії, та появу й подальше посилення потреби в наставнику (*precettore*), покликаному допомогти у вирішенні теоретичних і методологічних питань. Особливу увагу приділено спробам митців позиціонувати себе як самоучок, проаналізовано причини виникнення такого погляду, ступінь його справедливості та історична доля у часи пізнього Ренесансу, а також його спільність з оцінкою власної професійної підготовки італійськими гуманістами зазначеного періоду.

Ключові слова: Ренесанс, Італія, освіта, мистецька освіта, ремесло, гуманізм, учитель, автодидакт.

Останніми роками в Україні більш або менш жваво точиться дискусія про те, якою має бути вища мистецька освіта. Ще на початку нашого століття Т. Десятов зауважив, що «існуюча традиційна академічна система не може вважатися універсальною, а тому потребує перегляду з урахуванням досвіду застосування новітніх педагогічних систем, а також

форм і напрямів художньої освіти» [1, с. 142-143]. Час від часу висловлюються уїдливі критичні зауваження щодо «інституційного міфу» деяких закладів академічної художньої освіти в Україні [2]. Але для того, щоби зрозуміти глибинні причини сучасного стану цієї галузі, слід хоча би приблизно уявляти корені явища як такого. У своєму унікальному дослідженні української мистецької освіти Р. Шмагало переконливо довів, що, по-перше, українська мистецька освіта глибинно споріднена з європейським досвідом, по-друге, концепція, яка «формує нову соціальну місію художника і активну його роль у творенні промислової продукції», отже, вплинула й на мистецьку освіту, зародилася у другій половині XIX ст. [3, с. 26]. З огляду на це та недостатній кількості наукових розвідок, у яких досліджується зародження та становлення європейської мистецької освіти, яка своїм корінням сягає доби Ренесансу, науково виправданою є спроба висвітлити зазначені питання.

Загальновідомо, що мистецькі академії виникають у час т.зв. пізнього Ренесансу. Однак задовго до того, у XIV–XV ст. в італійських землях з'являються твори, які дотепер вважають вершинами світового мистецтва. Постає питання про те, де, як і в кого вчилися тодішні майстри. Існує велика спокуса оголосити їх самоучками, чи, інакше, автодидактами, але ідея, що можна навчитися чогось самотужки, тобто без учителя, як не дивно, осяяла голови людства порівняно недавно: вважається, що сам термін «автодидакт» (самоучка) уперше застосував Г.-В. Лейбніц лише наприкінці XVII ст.

З початком XX ст. у світовому мистецтві спостерігається справжній бум автодидактів. Великою мірою цьому сприяла втома публіки від знайомства з результатами занадто ускладнених, навіть зарозумілих творчих пошуків тогочасних митців. Маятник хитнувся в докорінно інший бік мистецтва наївного, щирого, безпосереднього, незамуленого академічною освітою та філософськими побудовами. Упродовж XX ст. сенсаціями ставали роботи самоучок П. Гогена, А. Руссо, М. Утрілло, М. де Вламінка, Н. Піросмані, М. Приймаченко, К. Білокур, І. Генералича, А. Катаяйнена.

Ми є свідками нової, набагато потужнішої хвилі автодидактів. Цьому великою мірою сприяє інтернет і використання новітніх технологій, завдяки яким пошук і отримання потрібної

інформації істотно спростилися та полегшилися і, як наслідок, дедалі частіше люди надають перевагу реальним знанням і навичкам чи, радше, їх ілюзії, не дбаючи про формальний бік справи. Великою мірою це стосується образотворчих мистецтв.

Це явище має свої корені, свої негативні та позитивні сторони. Для того, щоб їх проаналізувати, є сенс звернутися до історичного минулого та спробувати пошукати аналоги там. Зрозуміло, що Г.-В. Лейбніц не був першим самоучкою. І хоча поодинокі випадки, коли людина сама чогось вчилася, безперечно, були в будь-які часи, про автодидактів як явище можна говорити щодо доби, яку традиційно називають Ренесансом. І справа тут не лише в автодидакті «всіх часів і народів» Леонардо да Вінчі. Автодидактами називають також Боккаччо, Брунеллескі тощо.

Метадослідження – проаналізувати особливості професійної освіти представників мистецьких професій у добу раннього Ренесансу в Італії, звернувши особливу увагу на явище автодидактів та його значення для подальшого формування художнього процесу.

Процес професійної підготовки митця у часи, що передували появі художніх освітніх закладів (академій), зокрема, у XIV–XV ст., важко назвати освітою, це було традиційне ремісниче навчання, що цілком відповідало тодішнім потребам і уявленням. Те саме стосується переважної більшості галузей діяльності – у ті часи за умов відсутності державних вимог до кваліфікації університетську освіту повинні були мати хіба що лікарі та правники.

Відповідно, у вказаний період мистецької освіти майбутніх митців просто не існувало. Оскільки не було можливості отримати систематичну освіту, то ніби нема підстав говорити про автодидактів (самоучок) просто тому, що ними були усі. Але серед певних верств – гуманістів, митців – таке уявлення про себе побутувало, і тут значення має не лише формальний статус, а й самовідчуття, самоідентифікація тих, хто такими себе вважав. Ми спробуємо розглянути явище автодидактів у мистецтві раннього італійського Ренесансу, фокусуючи увагу на з'ясуванні причин і наслідків виникнення такого способу позиціонування себе в самих митців.

Зазвичай майбутні художники, як і переважна більшість тодішніх дітей, відвідували початкову (граматичну) школу

аби навчитися читати й писати, і на цьому систематична освіта закінчувалася. Поодинокі винятки, як і будь-де, були (Ф. Брунеллескі та Л.-Б. Альберті), інші особи брак освіти надолужували власними заняттями (наприклад, П. Учелло), читанням (наприклад, Леонардо да Вінчі), розмовами з освіченими людьми (усі). Справжня професійна освіта майбутніх художників, скульпторів і архітекторів відбувалася у майстерні, у якій працював майстер (maestro).

В італійській практиці XIV–XV ст. осіб, які навчали, називали однаково – maestro. Maestro був покликаний допомогти учневі навчитися виконувати певні дії, подолати технічні труднощі, набути необхідних у його майбутній праці навичок. У ремісничому виробництві під необхідними навичками мали на увазі одне, у інтелектуальній діяльності – інше, але в будь-якому випадку саме оволодіння навичками було в ті часи першою стадією опанування певної діяльності. Тогочасна освіта (у широкому розумінні) загалом задовольняла саме цю потребу: в ремісничих майстернях вчилися виробляти речі, у граматичних школах – компонувати тексти, у школах абаку – робити розрахунки. У перевазі дії чи навичок перед суто теоретичними знаннями полягала відмінність цього початкового навчання. Теоретичні знання охочі здобували в університетах, але зрозуміло, що ремісників це не стосувалося.

Отже, для того, щоби навчитися ремесла, учневі потрібен був майстер, тобто той, хто має вищу (найвищу) кваліфікацію, володіє всіма потрібними навичками та секретами фаху, гарантує високу якість виробленого продукту, отже, може зробити з невправного учня справжнього майстра.

Уявлення про необхідність maestro для того, хто хотів навчитися щось робити добре, було природним у ті часи. Maestro зазвичай обирали або батьки, якщо йшлося про навчання дитини, або сам майбутній учень. Автор «Книги про живопис» і просто художник Ченніно Ченніні (поч. XV ст.) радить: «Тому, кому це [живопис. – М.К.] подобається, слід шукати maestro. ... Вступай у навчання під керівництво maestro якомога раніше та залишайся якомога довше» [4, с. 3-4]. Це не порожні слова: у свого maestro Аньйоло Гадді Ченніні вчився дванадцять років, а вчитель Аньйоло Таддео Гадді у свого maestro Джотто – взагалі неймовірно, за нашими уявленнями, довго – аж двадцять чотири роки [4, с. 2].

Авторитет *maestro* мав бути незаперечним, тож головною ознакою ставлення учня до *maestro*, на думку Ченніні, мала бути «слухняна любов» (*amore d'ubbidienza*) [4, с. 3]. Ілюстрацією «слухняної любові» є те, що Ченніні на початку свого твору зазначає, що він склав його «на шанування Господа, та діви Марії, та св. Євстахія, та св. Франциска, та св. Іоанна Хрестителя, та усіх жіночих і чоловічих святих і на шанування Джотто, Таддео та Аньйола, *maestro* Ченніно» [4, с. 1].

Ставлення Ченніні до *maestro* як до взірця та як до батька відповідає цій «ремісничій» за походженням моделі. У загальних рисах ситуація залишатиметься такою ще довго, принаймні, Леонардо да Вінчі, судячи з його «Книги про живопис», майже за сто років після Ченніні вважав наявність *maestro* на початковому етапі навчання чимось таким, що було надто зрозуміло всім і, послуговуючись сучасними зворотами, відбувалося «за умовчанням», принаймні, він не приділяє спеціальної уваги навчання художника в *maestro* та не закликає початківців шукати його, можливо тому, що це було ясно всім, але все-таки згадує про *maestro*, хоча й лише один раз і майже побіжно у своєму знаменитому вислові: «Жалюгідним є той учень, який не перевершує свого *maestro*» (*Tristo è quell discerolo che non avanza il suo maestro*) (№498) [5, с. 250]¹.

Як зазначено вище, *maestro* був покликаний допомогти учневі набути необхідних у його майбутній праці навичок, подолати технічні труднощі. З часом суто технічний рівень вже не задовольняв, обмеженість ним спричиняла появу продукту застарілого або примітивного. Актуальними стали зміни: ускладнення та збільшення рівня варіативності економічного, інтелектуального, художнього життя вимагали іншого підходу до – відповідно – економічного, інтелектуального та художнього виробництва, потрібні були зміни бачення, підходів, поглядів. Тому паралельно з усталеною традицією потреби в *maestro* поступово зароджується та посилюється інша,

¹ Тут мається на увазі згадка про *maestro* як про вчителя. Є ще згадки про *maestro* як будь-якого вправного майстра, роботи якого слід змальовувати (копіювати): «Початківець повинен спочатку вивчити перспективу, потім пропорції кожної речі, потім змальовувати роботи хорошого майстра...» (№483) [5, с. 243].

відповідно до якої тому, хто прагне творити взірці, потрібен не вчитель-*maestro*, а наставник (або радник) *precettore*.

Ідея *precettore* як така на ті часи не була новою, уже Джованні Боккаччо називав Петрарку «мій блискучий наставник». Пізніше, на початку XV ст. гуманісти так само потребували когось, хто міг би стати інтелектуальним проводирем, але за відсутності такої людини їм довелося все робити самотужки, принаймні, вони самі так трактували ситуацію. Зокрема, Поджо Браччоліні писав, що ані Петрарка, ані Салютаті, ані Бруні, як і Марсуппіні, Траверсарі, Нікколі, Манетті, не мали вчителів, та й він сам все, що знає, «набув з читання, а не з лекцій»: «я нічого не виніс від вчителів» [6, с. 34]. Браччоліні мав на увазі красномовство, яке гуманісти вважали осердям *studia humanitatis*, і, не вживаючи терміну «автодидакт» (самоучка), він позиціонує представників цього покоління гуманістів саме так.

Ту саму думку про відсутність наставників повторює Леон-Баттіста Альберті, який на початку своїх «Трьох книг про живопис», назвавши найкращих, на його думку, сучасних йому флорентійських митців (Брунеллескі, Донателло, Гіберті, Лука делла Роббіа, Мазаччо), стверджує, що ці імена тим більше заслужують на визнання: «ми без ніяких наставників (*sanza precettori*), без прикладів створюємо мистецтва і науки (*arti e scienze*) нечувані й небачені» [7]. Хоча традиція гуманістичного знання дещо ослабла наприкінці XIV ст., вона не перервалася зовсім, тому статус автодидактів був для гуманістів радше свідомо обраним, а не об'єктивно обумовленим.

На відміну від гуманістів, митці дійсно опинилися у складнішому становищі.

Багатий на мистецькі події та особистості період першої половини XIV ст. був перерваний епідемією чуми 1348 р. Процес природного відтворення населення зазнав збитків, фатальних навіть за мірками світової історії, це, зокрема, призвело до того, що за дуже короткий період, менше, ніж за півроку, зникло багато майстрів. Суто ремісничий спосіб опанування фаху живописця, скульптора та архітектора став тим чинником, який поставив під сумнів подальше існування цих мистецтв, адже майстри, яких викосила чума, не встигли підготувати собі заміну, тому наступне покоління навчати було просто нікому. Друга половина XIV ст. є періодом, який набув

статусу своєї лакуни у становленні італійської культури. Образотворче мистецтво в цей час представлене творами хіба що Андреа Орканьї, Ф. Траїні, Альтик'єро, Джусто де Менабуої, А. Бонаюті, Таддео та Андреа Гадді, які обмежилися підтриманням традиції Джотто чи навіть ще ранішої. Тільки на початку XV ст., коли увійде до активного віку покоління Гіберті, Брунеллескі, Мазаччо, тобто тих, про кого згадує Альберті в наведеному висловлюванні, почнеться якийсь рух².

Тому підстави стверджувати, що митці діяли «без наставників», до певної міри в Альберті були. Але при цьому слід чітко розуміти, що згадані діячі мали своїх maestri, адже вони всі (крім самого Альберті!) пройшли через навчання у якихось майстрів, тому, ймовірно, Альберті під precettore мав на увазі когось, хто міг би бути саме інтелектуальним проводирем.

Опосередковано потреба митців у precettore свідчила про те, що певний етап становлення мистецької діяльності як окремої галузі вже пройдений: образотворчі мистецтва починають поволі виокремлюватися з тих видів діяльності, які мають суто технічний характер і передбачають подолання суто технічних труднощів. Precettore тому мав бути особою, що генерує програмні погляди на суть мистецтва й у такий спосіб може визначити та запропонувати напрям його розвитку.

Таким precettore для наступного покоління митців міг би стати Брунеллескі з огляду на його відоме захоплення перспективою на рівні узагальнень, але він не залишив теоретичних творів (мабуть, йому було ніколи) та й учнів не мав, хіба що з колегами міг щось обговорити, переважно з Донателло.

До певної міри на роль precettore опосередковано претендував Лоренцо Гіберті, принаймні, саме цим можна пояснити наявність теоретичної частини його твору «Commentarii», хоча з огляду на її зміст можна зробити висновок, що його претензія претензією і залишилась.

² Також у жодному разі не можна ігнорувати те, що через майнові та соціальні зрушення, пов'язані з переформатуванням суспільства внаслідок істотного скорочення кількості населення, зазнав змін прошарок потенційних замовників, їхні естетичні вподобання та смаки, що теж неминуче вплинуло на подальший стан образотворчого мистецтва доби.

Леонардо да Вінчі, як вже було зазначено, дуже спокійно ставлячись до ролі *maestro*, радив дослухатися порад *precettore*: «Художник повинен спочатку вправляти руку змальовуванням рисунків, зроблених рукою хорошого майстра (*di bon maestro*), і опанувавши це, зважаючи на висновок свого наставника (*precettore*), повинен потім вправлятися у змальовуванні чогось рельєфного, застосовуючи те правило, про яке йтиметься нижче» [5, с. 244]. Автор найобговорюванішої посмішки в історії здатний обеззброїти будь-кого: він не закликає читача не слухати свого наставника, він просто закликає застосовувати його, Леонардове, правило.

Уся його «Книга про живопис» – це спроба поширити серед тогочасної мистецької спільноти свої погляди на природу як джерело та досвід як вчителя творчості, можливо, реалізація бажання поділитися із сучасниками своїми висновками, які видавалися йому правильними та невідомими іншим. Але – непрямо – це претензія на те, щоби стати *precettore* для інших митців. Це насправді є дивним, адже, щоби стати *precettore*, людина мала бути відкритою для спілкування з порівняно великою аудиторією потенційних учнів, а Леонардо да Вінчі, на відміну від Альберті, був з різних причин достатньо дистанційований від мистецької спільноти своєї доби. Взагалі Леонардо да Вінчі важко було стати *precettore* для широкого кола своїх сучасників: з його ідеями митці змогли ознайомитися набагато пізніше, а виняткова неординарність його особистості унеможливила імітування чи наслідування, він був надто іншим, тому для своїх сучасників він, як би це не було дивно для нас, залишився *maestro*, що мав учнів, котрі були суто живописними наслідувачами, через що пізніша традиція називатиме їх «леонардесками» (Б. Луїні, Ф. Мельці, Дж. Больтраффіо та інші).

Насправді *precettore* для митців і першої половини XV ст., і для пізніших став сам Альберті, оскільки він був єдиним, хто спромігся на той час (30-ті рр. XV ст.) створити для художників щось на кшталт навіть не теоретичного, а методологічного посібника. На думку Л. Ольшкі, Альберті «відрізнявся від інших художників свого часу не стільки своїм талантом, скільки своїм вихованням і освітою» [8, с. 32], на користь чого свідчить те, що з усієї тодішньої мистецької спільноти Альберті був єдиним, хто не пройшов через майстерню, та єдиним, хто навчався в університеті. Можливо, саме наявність систематичної «вищої»

освіти сприяла тому, що саме Альберті «поставив прагнення свого часу на міцну основу та надав їм певного напрямку, у якому їм належало розвиватися у майбутньому» [8, с. 31]. З огляду на це, згаданий Ченніні, який дає поради щодо того, які кістки найпридатніші для виготовлення ґрунту для дошок, є типовим maestro, а Альберті зі своїми зауваженнями про те, що «Історія [сюжетна композиція. – М. К.] буде хвилювати душу тоді, коли люди, що на ній зображені, проявляють рухи власної душі» [7] та міркуваннями про поверхні та кути – саме precettore.

Альберті зазначає, що він і його сучасники-митці працюють не тільки «без наставників», а й «без прикладів». Що саме мав на увазі Альберті – зрозуміти насправді важко. Зважаючи на те, що для кола Альберті досконалість пов'язувалася з античністю, можна припустити, що йдеться про твори античного мистецтва. Безумовно, ступінь знайомства тодішньої доби з античністю був істотно нижчим, ніж тепер, але, з іншого боку, Брунеллескі та Донателло, наприклад, спеціально їздили до Рима, щоби там ретельно вивчати пам'ятки античного мистецтва. Те саме, ймовірно, робив під час свого перебування у Римі й Альберті. Можна припустити, що під «прикладами» слід розуміти роботи теоретичного характеру. Тут справді опцій було менше, точніше, аж дві – це твори Плінія Старшого (до певної міри) та Вітрувія, адже зрозуміло, що, з огляду на завдання, які ставив перед собою Альберті, твори таких улюблених гуманістами Ціцерона та Вергілія могли хіба що докластися до формування у читачів загального уявлення про добу античності, «створити настрої».

Взагалі у словах Альберті про створення «мистецтв і наук нечуваних і небачених» відчувається гордість. «Без наставників» – це та перешкода, яку Альберті та його товаришам довелося долати і, можливо, з погляду Альберті, було би ліпше, якби був хтось, хто міг би щось пояснити й навчити, але, на жаль, такої людини чи таких людей не було, тому довелося докласти надзвичайних зусиль. Очевидно, що, на думку Альберті, доходить до всього власним розумом і власними силами – це велика заслуга. Цікаво, що Альберті не звертає увагу на те, що згадані митці основ своєї майстерності навчилися від своїх учителів-ремісників, для нього це – лише своєрідна абетка, опанування якої, так само як і тепер, не є чимось вартим уваги.

Майже за півтора століття після Альберті схожі погляди висловлюватиме Дж. Вазарі. Зокрема, на початку життєпису Джотто Вазарі пише, що той вчився у Чімабуе (*ammaestrato da Cimabue*) [9, с. 119], а потім, на перший погляд, вкрай непослідовно зазначає, що «для тих часів дивом було те, що Джотто досягнув такої краси у живописі, особливо якщо взяти до уваги, що мистецтву він навчався певним чином без вчителя (*senza maestro*)» [9, с. 128]. Можливо, і Альберті, і Вазарі в такий своєрідний спосіб пояснювали якісні зміни, що відбувалися у мистецтві: учитель у певного митця, безперечно, був, і він навчив його основних поширених на той час технічних прийомів; відповідно до тодішніх уявлень, манера (послугуючись поняттям, що вживає Вазарі) учня мала наслідувати манеру вчителя, але учень з часом виробляв власну манеру, яка була настільки іншою, що вплив учителя, на думку сучасників, зовсім нівелювався, і вони вважали, що ця нова манера є результатом винятково самостійної роботи.

Взагалі не є важливим, чи були ці особи насправді автодидактами. Але на особливу увагу заслуговує те, що митці непрямо із цим погоджувалися, навіть хотіли, аби їх сприймали саме так. Показовою є позиція Гіберті, який розповідь про себе в «*Commentarii*» розпочинає з конкурсу на виконання дверей Баптистерію, тобто з події, що безпосередньо передувала його славі та створила можливості для її реалізації, і, хоча він навчався ремеслу у власного батька, навіть не згадує про своє учнівство. Через це в читача виникає враження, ніби Гіберті вже при народженні був талановитим скульптором, якому просто потрібна була слухна нагода, щоби прославитися.

Загалом, на відміну від представників другого покоління гуманістів, тобто тих, чия діяльність припала на першу половину XV ст., до яких належить і Л.-Б. Альберті, художники себе самоучками відкрито не позиціонували. По-перше, формально, нагадаємо ще раз, вони всі мали якихось учителів, по-друге, ступінь сформованості самоідентичності митців, на відміну від гуманістів, на той час був початковим, а процес їхньої самоідентифікації перебував на стадії закладання підвалин, тому вони поки що просто робили свою справу, не переймаючись проблемами самопізнання, по-третє, тогочасні художники взагалі, за винятком згаданого Гіберті, до письменництва

інтересу не проявляли, тому показовим є те, що про стан мистецтва міркував саме Альберті.

Зрозуміло, що, і в ті часи, і тепер, людину, яка досягла помітних успіхів у якійсь сфері діяльності самотужки, широкий загал вважає талановитішою, ніж таку, чий успіх є результатом навчання під керівництвом спеціаліста. У першому випадку набагато яскравішою виглядає роль того особливого компоненту творчої особистості, що не є результатом навчання. Саме це мав на увазі Вазарі, коли в біографії Спінелло Аретіно зазначав, що той «від природи проявив таку схильність до занять живописом, що майже без вчителя (*quasi senza maestro*), ще хлопчиком, дізнався те, чого не знають багато інших, які навчалися під керівництвом найкращих учителів (*d'ottimi maestri*)» [9, с. 212]. Саме це, незбагненне, що дається митцеві вищими силами, «від природи», робить митця, відповідно до пізніших уявлень, «божественним»: «іскра Божа», «дар Божий», натхнення, геній тощо. По суті, почасти тут криються витоки романтизації образу митця, яка стане на часі в ХІХ ст., а розквітне в добу модернізму.

Так само успіх «самоучки» теж видається пересічній публіці більш вражаючим і зазвичай викликає потужний резонанс. Причинами цього є уявна, як видається, нелогічність, адже порушуються усталені причинно-наслідкові зв'язки: навчання зазвичай формує підстави для майстерності, відповідно, за відсутності навчання слід очікувати на відсутність майстерності, а у випадку автодидакту майстерність наявна, а навчання – ні, тобто результат є, а причини – нема. Таке порушення може сприйматися як диво, а це тільки додає митцеві якихось майже містичних чи, принаймні, згаданих уже романтичних рис.

У ХV–ХVІ ст. ця тенденція наштовхується на протилежну, симптоми появи якої теж пов'язані з постаттю *precettore* і так само ведуть до Альберті. Самим фактом спроби підведення під мистецьку практику теоретичної основи він виводив мистецтва з ряду ремесел, відповідно, ті, хто ними займалися, стають вже не ремісниками, а витонченішими особами, які відрізняються від широкого загалу. Альберті у такий спосіб надав напрям розвитку не лише прагненням, а й особистості митця як такої. Подальша істотна інтелектуалізація практики образотворчих мистецтв спричинила те, що митці дедалі більше усвідомлювали потребу в знаннях з геометрії, історії, літератури, філософії, не кажучи вже

про елементи теорії мистецтва, які набували актуальності через формування та ускладнення поняття композиції, виникнення та виокремлення жанрових відмінностей тощо. Усе це вимагало напруженої праці, постійних занять і без наставника ставало надто важким. Тому цілком природним є переконання Вазарі, висловлене в середині XVI ст., про те, що «не можна самостійно підняти твори так високо, як під керівництвом найкращих, на твою думку, вчителів (*maestri*)» [9, с. 71]. З огляду на подальший перебіг історії образотворчого мистецтва та історії мистецької освіти, саме це уявлення стало панівним.

Висновки. Отже, упродовж XIV–XV ст. унаслідок дії всього комплексу причин закладаються підвалини для переходу від типової для середньовіччя суто ремісничої, технічної підготовки художника до теоретичної, інтелектуальної, яка буде характерна для Нового часу та виявиться у діяльності майбутніх художніх академій. Академічна освіта художників буде одним з непрямих доказів на користь відмови розуміння митців як ремісників, визнання їхнього особливого статусу в суспільстві, творчого характеру їхньої діяльності. Втім, роль майстра, який навчає, попри істотне збільшення частки теоретичного навчання, у мистецькій освіті все одно залишається відчутною.

1. Десятов Т. Професійно-художня освіта в контексті її неперервності // Професійно-художня освіта України. Зб. наук. праць / Редкол.: І. А. Зязюн, Р. Т. Шмагало, інш. – К.; Черкаси, 2003. – С.142-145.
2. Костишина І. Мистецька освіта: бути чи вдавати? [Електронний ресурс] / Korydor. Журнал про сучасну культуру. – Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/mystetska-osvita-to-be-ornotto-be.html>
3. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. – Львів, 2005. – 528 с.
4. Cennini Cennino. Il libro dell'arte o Trattato della pittura / C.Cennini. – Firenze: Felice Le Monnier, 1859. – 207 p.
5. Leonardo da Vinci. The Notebooks. Ed. by Jean Paul Richter. In 2 Volumes. Vol.1 / Leonardo da Vinci. – New York, Dover Publications Inc. – 367 p.
6. Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто. Пер. с фр. К. С. Шварсалона / Ф. Монье. –

СПб. : Изд-во Л.Пантелеева, 1904. – 592 с.

7. Alberti Leon Battista. De pictura [Risorso elettronica] / Leon Battista Alberti // Ousia. – Modo di accesso: <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf> – Titolo dello schermo.

8. Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Т. 1. / Л. Ольшки. – М. –Л. : Государственное технико-теоретическое издательство, 1933. – 303 с.

9. Vasari G. Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori, e architettori / G. Vasari. – Fiorenza, 1568. – 1012 p.

REFERENCES

1. Desiatov T. Profesiino-khudozhnia osvita v konteksti yii neperervnosti // Profesiino-khudozhnia osvita Ukrainy. Zb. nauk. prats / Redkol.: I.A.Ziazium, R.T.Shmahalo, insh. – K.; Cherkasy, 2003. – S.142-145.

2. Kostyshyna I. Mystetska osvita: buty chy vdavaty? [Elektronnyi resurs] / Korydor. Zhurnal pro suchasnu kulturu. – Rezhym dostupu: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/mystetska-ocvita-to-be-or-not-to-be.html>.

3. Shmahalo R.T. Mystetska osvita v Ukraini seredy XIX – seredy XX st. Lviv, 2005. – 528 s.

4. Cennini Cennino. Il libro dell'arte o Trattato della pittura / C.Cennini. – Firenze: Felice Le Monnier, 1859. – 207 p.

5. Leonardo da Vinci. The Notebooks. Ed. by Jean Paul Richter. In 2 Volumes. Vol.1 / Leonardo da Vinci. – New York, Dover Publications Inc.. – 367 p.

6. Mone F. Opyt lyteraturnoi ystoryy Italii XV veka. Kvattrochento. Per. s fr. K. S. Shvarsalona / F. Mone. – SPb. : Izd-vo L. Panteleeva, 1904. – 592 s.

7. Alberti Leon Battista. De pictura [Risorso elettronica] / Leon Battista Alberti // Ousia. – Modo di accesso: <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf> – Titolo dello schermo.

8. Olshky L. Ystoryia nauchnoi lyteratury na novykh yazykakh. T.1/ L. Olshky. – М.–Л. : Hosudarstvennoe tekhniko-teoretycheskoe yzdatelstvo, 1933. – 303 s.

9. Vasari G. Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori, e architettori / G. Vasari. – Fiorenza, 1568. – 1012 p.

ANNOTATION

Maria Kushnareva. Apprentice or Autodidact: Creation of Artists' Identity in the Early Italian Renaissance

Since the beginning of the XXth century world art have been dealing with real boom of autodidacts. Artworks of autodidacts P.Gauguin, H.Rousseau, M.Utrillo, M. de Vlaminck, N.Pirosmani, M.Prymachenko, K.Bilokur, I.Generalić, A.Katajainen, other painters had become real sensations of the century. Now we can observe new, much more massive wave of autodidacts. Internet and new technologies had made the process of search for information significantly easier and simpler and it's a reason why many people now use to give preference to concrete, applied information and skills or rather its illusion and not disturb themselves with classes, course-works, diplomas or any other kind of formal side of institutional education. This tendency influences visual arts in exceptionally noted way. So the problem of art, especially painters' education, its necessity, content, quality, and importance for further art process as well as ways of its improving gains special importance.

This study contains analysis of autodidacts phenomena in the art of Early Italian Renaissance focusing on reasons of its appearance and its effect on art process. The main task of the study is to determine either objective or subjective reasons for Renaissance painters to adopt status of autodidacts for themselves and to make it the way of their positioning and self-presentation. This task in turn had called for one another supporting objective, which is to review Renaissance art education with an accent on teacher, its function and perceiving by artists.

The way of preparing to artistic activity which was characteristic for that time is considered within the epoch' culture context emphasizing common and different features in humanism of the first half of the XVth century (self-positioning of humanists belonged to the second generation) and art process of the same time. The study is based on theoretical works of Renaissance artists (C.Cennini, L.B.Alberti, L.Ghiberti, Leonardo da Vinci, G.Vasari) and humanists (G.Boccaccio, P.Bracciolini).

In the XIVth century as well as in earlier time artists' professional training was just a kind of traditional artisans' one. Future artists had their apprenticeship in workshop under the guidance of master (maestro) who was owner of the workshop. Maestro taught his apprentice to master mainly technical issues concern with production process, his main task was not to explain but to demonstrate certain actions which apprentice had to copy or reproduce. But in the beginning of the XVth century art process was faced some

essential changes, which had caused the introducing of another tastes, ideas, demands. Mastering technical issues had become insufficient for artists and so old tradition of workshop training has been pairing with new one which presupposes activity of a person who could propose new ideas, new methods, i.e. mentor (precettore). Indirectly it could be recognized as a marker that the first stage of artistic activity becoming as a special, not wholly artisanal one, was done. It meant that visual arts had begun very slowly to make steps forward of those activities of strictly technical character as any other craft.

L.B.Alberti believed that painters of his generation or close to his had no such a precettore so he called them autodidacts. Each of them had his own maestro but artists indirectly agreed with this way of positioning, sometimes even expressed desire to be treated in this way. It has become the way of self-presentation that could be considered as a start point of artistic identity formation.

Alberti has provided other artists with his theoretical works in which he laid theoretical foundation of artistic activity, and in such a way artists have been getting more closer to so called "artes liberales", i.e. they were in the process of becoming more refined persons which differed from general public. It gave the direction not just for artists ambitions but for artist personal growth. Artists more and more realized their need in knowledges from the field of geometry, history, literature, philosophy, not to mention elements of art theory, composition, genre features, etc. It was a big deal for artists to study out all the mentioned on their own, without teacher. So in the mid-XVIth century the idea of good teacher who is much needed to one who would like to gain success in art, disseminated. It was this idea that would become dominant in prospective view of the later history of artistic education and art process.

But either in that distant times or now general public considers person who had achieved big success in any sphere of activity in his/her own much more talented and gifted than another one whose success is the result of training under the guidance of specialist. The first case lets the special component of creative personality shine much more brightly. Public regards this component as incomprehensible, and it was given to artist, according to believes of epoch, by grace of higher power, or Nature, or God and it was this component that makes artist divine: "spark of God", "gift of God", charisma, genius, inspiration, etc. It could be considered as a source or base for romanticization of artist image, which would be actual in the XIXth century and would flourish in modern times.

We may conclude that in the XVth century wide range of artistic, social, cultural and even economic factors have caused artists' strong demand for transition from artisan training of future artists in workshop which was characteristic for medieval practice, to theoretical, even intellectual one, which would be the feature of Modern time and would take place in art academies. Academic education could be considered as one of the main markers which support the idea on visual arts as the part of "artes liberales" and, consequently, artists as not ordinary artisans but persons who deserve special status in society because of their creative activity. Idea of autodidacts is still very popular among general public because of its showiness, but has not acquired status of common practice. Idea of master (maestro) on the contrary, is in demand because of certain features of artistic practice.

Keywords: Renaissance, Italy, education, artistic training, craft, humanism, teacher, autodidact.

АННОТАЦИЯ

Мария Кушнарѡва. Ученик или самоучка: формирование самосознания художника раннего итальянского Ренессанса.

Статья посвящена кругу вопросов, связанных с профессиональным образованием художников в эпоху раннего Ренессанса в Италии. В **общих** чертах охарактеризован типичный для того времени процесс подготовки к профессиональной художественной деятельности. Отмечено, что на протяжении XIV–XV ст. формируются предпосылки будущего перехода от типично ремесленного обучения к художественному. Признаком этого можно считать постепенное уменьшение потребности в мастере-учителе (maestro) как обучающего сугубо технической стороне профессии и появление и дальнейшее усиление необходимости наставника (precettore), призванного помочь в решении теоретических и методологических вопросов. Особенное внимание уделено попыткам художников позиционировать себя как самоучек, проанализированы причины возникновения этого явления, степень его справедливости, его историческая судьба в период позднего Ренессанса и то, что так же оценивали свою профессиональную подготовку итальянские гуманисты того времени.

Ключевые слова: Ренессанс, Италия, образование, художественное образование, ремесло, гуманизм, учитель, автодидакт.