

## ХУДОЖНИК ИТАЛИИ И НИДЕРЛАНДОВ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ЭЛИТЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Работа представлена кафедрой музейного дела и охраны памятников  
Санкт-Петербургского государственного университета.*

*Научный руководитель – доктор философских наук, профессор Е. Г. Соколов*

**В статье деятели Возрождения рассматриваются сквозь призму не только творческих, но и высоких интеллектуальных способностей. Художники выступают не только как мастера-ремесленники, но и как мыслители, писатели, историки, математики, находя применение талантам в сферах деятельности, далеких от искусства. Придворные, дипломаты и политики – титаны Возрождения становятся подлинно универсальными личностями.**

**The author considers the artists of Renaissance through the prism of high intellectual abilities. The artists are represented not only as master-craftsmen but also as sophists, writers, historians, mathematicians who find application for their talents in different spheres of activities not connected with fine art. Court nobility, diplomats and politicians are portrayed as real personalities and titans of Renaissance.**

В эпоху Возрождения люди, занимавшиеся интеллектуальным трудом, могли быть выходцами из всех сословий общества, даже из крестьянского, если, к примеру, речь шла о монашеском будущем для сына земледельца. Разумеется, больше всего их было в среде духовенства, отчасти рыцарства и городского населения. Основой интеллектуального круга города стоит, наверное, считать университетскую среду<sup>1</sup>. Но, вероятно, уже с XIV столетия, особенно в Италии, появляется новый тип интеллектуала, интеллектуала-ремесленника – художника, который, несмотря на свой сугубо производственный социальный статус и жесткую корпоративную принадлежность тому или иному цеху, все же становится кем-то большим, чем просто «рабочий люд» средневекового города.

Вопрос о том, был ли художник Средневековья и раннего Возрождения интеллектуалом, т. е. человеком преимущественно умственного труда, очень сложный и, по всей видимости, открытый. Сложный характер вопроса имеет многие причины. Назовем две из них. Во-первых, при всей известной степени профессиональной и

общественной определенности художники XV в. имели, разумеется, различия в личном опыте, судьбе, этническом менталитете, образованности, таланте, одним словом, были индивидуальны, что не позволяет нарисовать с них собирательный образ, исполнить некий общий социальный портрет. Во-вторых, средневековый художник, в том числе и художник XV столетия, не был человеком искусства в современном значении слова<sup>2</sup>. Изобразительные искусства, как и в античности, имели статус ремесла, и в этом отношении живописец, скульптор и архитектор мало чем отличались от сукнодела, каменотеса или плотника. Мастер Средневековья не только добросовестно вышагивал на городских парадах в рядах своей гильдии, следуя между цехом булочников и сапожников, под барабанный бой и рев труб, но и не видел в себе творческой личности, поскольку таковой мог быть только Бог. По сути, его искусство было приношением Богу<sup>3</sup>. Своё ремесло он подчинял Церкви и редким заказам светских лиц, мало заботясь о том, чтобы выделиться своей профессией среди представителей других корпоративных

объединений. Только в XIV–XV вв. и только в Италии наметился медленный процесс становления художника-артиста, то есть процесс превращения живописца, скульптора и архитектора в человека особой социальной группы, особой духовной и умственной организации, несравнимых с организацией простых городских тружеников. Даже величайшие деятели ренессансной художественной культуры не сразу завоевали себе право быть одухотворенными поэтами и не сразу осознали в себе потенции к творческому раскрепощению и интеллектуальной свободе. Порой возникает ощущение, что некоторые из них если не тяготились, то стеснялись собственного ремесла, казавшегося им и тяжелой, и постыдной ремесленной работой. Микеланджело проклинает труд художника<sup>4</sup>. Леонардо в письме к герцогу Миланскому Лодовико Моро, перечисляя свои умения и достоинства, как бы между прочим, в самом конце эпистолы упоминает о том, что как живописец может «не хуже всякого другого выполнить какой угодно заказ»<sup>5</sup>. Желание быть всем, универсализм интересов, расширение творческого горизонта и кругозора есть подспудное стремление оторваться от ремесленной природы, согласно которой городские профессии были узко специализированы. Башмаки делал башмачник, а сапоги – сапожник.

Высокая общественная оценка художника и его достойное положение в обществе пришли даже в ренессансную Италию не вдруг, а в результате долгой борьбы художников за всеобщее признание. «Художники братья Давид и Доменико Гирландайо были глубоко возмущены, когда монахи того монастыря, где они расписывали трапезную, пытались посадить их за один стол с челядью»<sup>6</sup>. А коллекционер и покровитель гуманистов папа Николай V оплачивал труд художников в тех же финансовых документах, что и услуги конюхов и лакеев<sup>7</sup>. Оплата художественных работ долгое время была скромной и соизмеримой с оплатой заказов в среде других ремесленных профессий. Во всяком случае

материальная оценка творчества поэта, принадлежавшего «подлинному», в отличие от живописи, искусству литературы, была зачастую баснословной. «Так, король неаполитанский Альфонс Арагонский устроил конкурс среди придворных литераторов, предложив Лоренцо Валла, Бартоломео Фацио или Антонио Бекаделли (Панормита) описать его деяния. Можно считать, что победил Фацио, получив за это больше других, – 1500 дукатов... такая сказочная «оплата труда» художникам, конечно, и не снилась»<sup>8</sup>. В этом же столетии, но только в Нидерландах, придворный живописец Филиппа Доброго Ян Ван Эйк в 1434 г. на крестины новорожденного сына получил от герцога в подарок шесть серебряных кубков<sup>9</sup>. Разница в материальном поощрении очевидна.

Однако со временем живописец, скульптор и архитектор становятся не только собственно творческой личностью, но испытывают к себе удивительное уважение и коллег по цеху, и самых влиятельных представителей феодальной и церковной аристократии. Леонардо, например, обласканный Франциском I, получает в дар укрепленное поместье Сен-Клу, рядом с королевским замком Амбуаз. Художники достигают социального успеха, вместе с тем демонстрируя сильный разрыв и в образе мысли, и в сфере интересов, и в степени образованности, и в утонченности эстетических представлений с ремесленной средой. Уже Джотто современники видят не просто художником, то есть человеком ремесленного труда, но и яркой личностью, сложной индивидуальной фигурой, способной на мудрые остроты, тонкие сентенции, рассуждения и спекуляции, а также выдумщиком и ловкачом. Даже если сообщения Вазари являются отчасти историческим анекдотом, то, по всей вероятности, универсальность дарований Джотто может быть подтверждена его смелыми произведениями, предполагавшими знание не только искусства живописи, но и математики, астрономии, оптики, механики, без которых невозможны были бы ни первые перс-

пективные опыты, ни строительство колокольни Флорентийского собора.

Интересной иллюстрацией отношения к Джотто как к интеллектуалу является рассказ о круге, который он начертил идеально и ровно без циркуля, используя лишь рычажную силу локтя. Папа Бенедикт XI, желая украсить росписями собор Св. Петра<sup>10</sup>, посылает эмиссаров разузнать, кто из художников обладает достаточными способностями для такого важного дела. Те должны предоставить некоторые свои рисунки, по которым понтифик решит отобрать живописцев для ответственной работы. Посланник святого отца просит рисунок и у Джотто, который, начертав круг, дарит его папскому легату. На просьбу эмиссара предоставить и другие работы мастер отвечает: «Слишком много и этого»<sup>11</sup>. В истории есть интересная деталь. Джотто не просто создает удивительную вещь, требующую прежде всего физических навыков, умения работать руками, но и демонстрирует глубокую связь с интеллектуальной культурой христианской цивилизации. Круг – это и совершенная фигура, наиболее прекрасная из всех геометрических тел, это и форма космоса, в которую помещает вселенную еще Платон, это и фигура, символизирующая в архитектуре небо, это и метафора, позволяющая выразить качества Бога, «чей центр повсюду, окружность же нигде», данные в определении св. Августином. Не случайно художник прибавляет, протягивая рисунок придворному папы: «Отошлите его вместе с остальными и увидите, оценят ли его»<sup>12</sup>. Джотто понимает, что понтифик не может не оценить глубины символического значения круга. И хотя демиургическая роль будет приписана художнику, творящему мир картины, подобно Богу, только полтора века спустя Леонардо да Винчи, Джотто уже творит «мир», используя «циркуль» локтя, подобно тому, как на средневековых миниатюрах изображался Господь с циркулем в руках, создающий Вселенную<sup>13</sup>.

В XV в. художники становятся образованнейшими людьми своего времени, ин-

тересы и умения которых выходят далеко за пределы их непосредственных творческих задач, хотя во многом именно этими задачами и продиктованы. Мастера кватроченто и чинквеченто были «отличными математиками и перспективистами, анатомами и теоретиками искусств, писателями. Для них знания в областях культуры, к которым Джотто относили только как достойного, – неотъемлемая часть их профессиональной славы и социального престижа»<sup>14</sup>. Художники Возрождения, и особенно в Италии, много пишут, являясь, следовательно, людьми культуры слова, начитанными эрудитами. В XV столетии это Л. Гиберти, Л. Б. Альберти, Ф. Филарете, Пьеро делла Франческа, Франческо ди Джорджо. Среди них Л. Гиберти полагал «вслед за Витрувием, что художник должен быть астрономом, оратором, музыкантом», а Л. Б. Альберти считает черчение и математику дисциплинами, необходимыми живописцу<sup>15</sup>. Точные науки, как мы видим, становятся исключительно полезными для искусства. В конце XV в. Леонардо да Винчи посвятит себя целому комплексу точных и естественнонаучных дисциплин, систематически начав изучать математику «с 1496 года, когда в Милан приезжает тосканец фра Лука Пачоли, обвиненный в плагиате неизданных трактатов Пьеро делла Франческа. Леонардо настолько заворочен концепцией абсолютного и универсального, что провозглашает: «Кто не математик, тот мне не указ». И добавляет с очевидным энтузиазмом неопита: «Мессер Лука научил меня умножать корни»<sup>16</sup>. А уже в следующем веке и за пределами Италии великий немецкий художник Альбрехт Дюрер продолжит эстафету математического изучения мира и человека на благо искусства.

Интеллектуализм многих художников раннего Возрождения подтверждается отчасти и исключительной смелостью проектов и замыслов, при том осуществленных в виду сложнейших инженерных задач. Мастера были настолько уверены в своих силах, что берутся исполнить очень сложные работы, особенно в области архитектуры.

Брунеллески возводит купол Флорентийского собора, простоявшего без перекрытий над средокрестием почти столетие<sup>17</sup>. Аристотель Фьораванти удивляет современников практической возможностью перемещения зданий целиком с места на место, без того, чтобы перед этим их демонтировать. Так, в 1455 г. «с помощью механизмов собственного изобретения он передвигает колокольню церкви Санта Мария Маджоне без единого повреждения, со всеми колоколами»<sup>18</sup> на расстояние около 13 метров. Затем следуют работы в городе Ченто по выпрямлению колокольни Сан Бласио, отклонившейся от вертикали на 1,67 метра, а после, в Венеции, Фьораванти выправляет колокольню церкви Сан Анджело, которая, правда, через два дня обрушилась из-за подвижности местных грунтов<sup>19</sup>.

Такой интеллектуальный размах, такое превращение в художника-артиста и в художника-ученого северный Ренессанс XV в., по всей видимости, не знал. Однако и здесь, в Нидерландах, живописцы своим стилем жизни и своими разносторонними занятиями выходят за пределы узкого круга профессиональных обязанностей, усиливая разрыв с чисто ремесленной средой. Ян ван Эйк на службе Иоанна Баварского «выполнял самые разнообразные задания своего покровителя и хозяина – от раскраски статуй и оформления празднеств до живописных и архитектурных работ»<sup>20</sup>. При дворе герцога Филиппа Доброго в 1427 г. художник ездил в Испанию в числе дипломатической миссии<sup>21</sup>, а в 1428-м отправился вместе с послами в Португалию для создания портретов португальской принцессы Изабеллы, которую прочили в невесты герцогу. Кроме того, возможно, Ян ван Эйк служил тайным советником Филиппа<sup>22</sup>. М. Фридлиндер полагал, что Ян

был архитектором и большим умельцем в декоративно-прикладном искусстве: «диадемы в его картинах созданы с ювелирным мастерством, точно так же, как здания в его произведениях заявляют об образности архитектора». Он знал архитектуру как архитектор, землю – как географ, растения – как ботаник<sup>23</sup>. Сам герцог Бургундский Филипп Добрый, подчеркивая достоинства ван Эйка, говорит о его «искусстве и науке»<sup>24</sup>. Другой художник, Робер Кампен, основал в городе Турне мастерскую, напоминающую по своей организации, скорее, мастерскую Рубенса<sup>25</sup>, чем средневекового мастера-цеховика. Иероним Босх, женившись на представительнице городского патрициата, вместе с супругой Алейт ван де Мервен в 1484 г. наследует загородное поместье<sup>26</sup>, маленький замок, где живет в уединении, окруженный только семьей, предаваясь дидактическим размышлениям и благочестивым помыслам, работая над алтарными складнями. Нидерландские живописцы умели читать и писать, во всяком случае, подписывать на латыни свои произведения, что мы видим над изображением зеркала в портрете четы Арнольфини («Johannes de Eyck fuit hic, 1434» – «Ян ван Эйк здесь был, 1434»)<sup>27</sup>, и нельзя исключать возможности, что они были знакомы с книжной традицией, с научными и философскими воззрениями своей эпохи. И. Босх, к примеру, находился под большим влиянием сочинений Яна ван Рёйсбрука, духовного отца движения «нового благочестия»<sup>28</sup>.

Таким образом, рассматривая вопрос о том, что сильные духовные и интеллектуальные качества были присущи художникам XV в. и в Италии, и в Нидерландах, мы полагаем, что живописцы, скульпторы и архитекторы были в упомянутую эпоху представителями интеллектуальной элиты.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом: *Ле Гофф Ж.* Интеллектуалы в Средние века / Пер. с фр. А. М. Руткевича. 2-е изд. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2003.

<sup>2</sup> Ж. Ле Гофф указывает на то, что среди всех представителей художественных профессий в современном значении слова лишь архитектор был человеком особого, отличного от ремесленного труда. «В век готики искусство строить превратилось в науку, а сам архитектор стал ученым, да и то не во всем христианском мире. Он добился того, что его величали «мэтром», и пытался даже добиться звания «магистр каменного строения» («magister lapidum»), как другие носили звания магистров искусств или докторов права». Хотя надо отметить, что до конца средних веков длилось сосуществование двух типов строителей: архитектора-ученого и архитектора-каменщика. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М.: Прогресс – Академия, 1992. С. 206.

<sup>3</sup> *Дюби Ж.* Время соборов: Искусство и общество 980–1420 годов / Пер. с фр. М. Ю. Рожновой, О. Е. Ивановой. М.: Ладомир, 2002. С. 39.

<sup>4</sup> *Петров М. Т.* Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса. Л.: Наука, 1982. С. 106.

<sup>5</sup> Цит. по: *Дживелегов А.* Леонардо да Винчи. Изд. 3-е. М.: Искусство, 1974. С. 49.

<sup>6</sup> *Петров М. Т.* Указ. соч. С. 91.

<sup>7</sup> Там же. С. 91.

<sup>8</sup> Там же. С. 94.

<sup>9</sup> All the paintings of Jan Van Eyck. Text by Valentin Denis. London: Oldbourne, 1961. P. 9.

<sup>10</sup> Вероятно, Вазари говорит о раннехристианской базилике Св. Петра в Риме, разобранной для строительства собора Св. Петра в XVI в.

<sup>11</sup> *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. СПб.: ТО Пальмира, 1992. С. 29–30.

<sup>12</sup> Там же. С. 30.

<sup>13</sup> Репродукцию таких миниатюр см.: *Марчукова С. М.* Естественнонаучные представления в Средневековой Европе. СПб.: Европейский дом, 1999. С. 24.

<sup>14</sup> *Петров М. Т.* Указ. соч. С. 78.

<sup>15</sup> Там же. С. 79.

<sup>16</sup> *Веццози А.* Леонардо да Винчи. Искусство и наука Вселенной / Пер. с фр. Е. Мурашкинцевой. М.: Астрель, АСТ. С. 80–81.

<sup>17</sup> Антонио Манетти, рассказывая о строительной программе возведения купола Флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре, которую разработал Брунеллески и которую он объяснял интересующимся проблемами строительства, прямо говорит: «таким образом он приобрел высокую репутацию и обнаружил свой удивительный талант и *интеллект* (курсив наш. – А.М.)». Цит. по: *Данилова И. Е.* Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991. С. 135.

<sup>18</sup> *Земцов С. М., Глазычев В. Л.* Аристотель Фьораванти. М.: Стройиздат, 1985. С. 41.

<sup>19</sup> Там же. С. 42–43.

<sup>20</sup> Ян ван Эйк: Альбом / Авт.-сост. А. Д. Сарабьянов. М.: Изобразительное искусство, 1990. С. 2–3.

<sup>21</sup> *Седова Т.* Ван Эйк // Художник. 1994, № 1. С. 16.

<sup>22</sup> *Андроникова М.* Тайна картины // Художник. 1972, № 8. С. 47–48.

<sup>23</sup> *Friedländer M. J.* Early Netherlanders Painting. The van Eycks, Petrus Christus. Vol. 1. Leyden, 1967. P. 76.

<sup>24</sup> *Егорова К. С.* Ян ван Эйк. М.: Искусство, 1965. С. 37.

<sup>25</sup> *Вос Д., де.* Нидерландская живопись. Шедевры старых мастеров. М.: Белый город, 2002. С. 21.

<sup>26</sup> *Poli F. de.* Воль. Beograd: Nolit, 1979. P. 12–14.

<sup>27</sup> О возможной атрибуции этой картины и возможном прочтении надписи см.: *Андроникова М.* Указ. соч. С. 45–49.

<sup>28</sup> *Грегори М.* Босх. М.: Искусство, 1992. С. 3.