

«Тем, что я написал диссертацию, я горжусь больше,
чем любой из своих ролей...»

Из интервью Сергея Бодрова
немецкому ТВ весной 2001 год



ВВЕДЕНИЕ



Проблема изображаемой архитектуры представляется исключительно значимой для венецианской живописи на протяжении всей ее истории. Однако основное внимание исследователей издавна приковано к ее заключительному этапу, представленному поэтическими каприччи или детально точными ведутами XVIII века. Интерес к ярким повествовательным композициям кватроченто также весьма велик, но направлен, главным образом, на их архитектурные фоны, насыщенные эмпирическими и топографическими подробностями, то есть опять-таки сосредоточен на вопросах передачи городского вида. Но глубина проблем отнюдь не исчерпывается ими. Можно говорить о том, что эпохе в целом уделяется явно недостаточное внимание. Особенно это касается шестнадцатого столетия, которое, по праву считаясь золотым веком венецианской живописи, обнаруживает не меньшую привязанность к архитектурной тематике. Она проявляется не в частоте и правдоподобию воспроизведения архитектуры на холсте, а в целом ряде новых черт и значений, сложнейших образных функций, которые возлагаются сейчас на изображаемую архитектуру.

Подобное повышение ее иконографической и повествовательной роли до некоего иного качества — это общий процесс, связанный с открытием перспективы, от которой архитектура была неотделима, обеспечивая реальное, объемно-зрительное существование математической и философской идеи на плоскости картины. Однако эта важнейшая функция, по сути, оставалась все же вспомогательной, что в полной мере сказалось с утратой гуманистических ценностей перспективной системы на ее родине в начале XVI века. Венецианцы же, начавшие усваивать ее не слишком рано, живо помнившие и культивировавшие, во-первых, символические ценности архитектуры, во-вторых, собственные традиции пространственного видения, напротив, именно сейчас, в XVI столетии, достигают особенно замечательных результатов в использовании архитектуры.

С другой стороны, ее включение в живопись отразило целый комплекс идеальных, порой фантастических представлений художников и архитекторов раннего Возрождения как о зодчестве древних, так и вообще о сакральных архитектурных формах. Классическим примером тому могут служить три знаменитые vedute из Балтимора, Берлина и Урбино, представляющие отдельное распространенное направление в живописи, «Алтарь Монтефельтро» Пьеро делла Франческа и подобные ему алтарные картины. И, наконец, в творчестве Рафаэля складывается некий универсальный идеал изображаемой архитектуры, который, вобрав в себя широкий круг ренессансных идей и принципов, может выступать своеобразной отправной точкой для сравнительных тенденций и в венецианской живописи, вступающей в свой период Высокого Возрождения. Нам будет важно не только проследить сложные взаимоотношения данной традиции с венецианской, но и рассмотреть активную новую жизнь последней во второй половине XVI века, жизнь, полностью отвечающую характеру этой противоречивой эпохи. Однако изначальная роль архитектуры как средства формирования трехмерной сценической площадки остается основой для дальнейших достижений и новых выразительных возможностей.

Таким образом, мы определим наиболее общую цель нашей работы как исследование проблемы архитектурной сценографии картины, то есть организации средствами архитектуры картинного пространства, жизни фигур в нем и отношений со зрителем. Другую сферу нашего внимания должны составить проявления собственной образности стилистической выразительности архитектуры, связанные сейчас, прежде всего, с развитием классической темы. Эти два круга проблем следует рассматривать параллельно. Они трудно разделимы методологически, поскольку тесно смыкаются в реальных памятниках, что уже может говорить об особенностях самого существования архитектуры в живописи венецианского Возрождения как цельной, сложившейся художественной традиции.

Понимание роли архитектуры в живописи как средства образования пространственной среды впервые получает общее теоретическое обоснование в работе П. Цукера «Передача пространства и изображаемая архитектура во флорентийском кватроченто» (1913) [1]. Изменение средневековой «местоуказующей» функции архитектуры кажется очевидным и не нуждается в специальном анализе, но именно в период Возрождения из этого вырастает формально-художественная проблема, которая требует своей разработки. Однако происходит характерная подмена понятий: усиленная констатация связи архитектуры и картинного пространства практически приводит к их идентификации, в то время как система перспективы, которая собственно и включает в себе идею новой зрительной модели, вовсе не рассматривается Дукером. Это неудивительно, поскольку она, будучи естественным способом видения мира, еще более нуждалась в научном анализе как явление истории искусства. Такой анализ начинается проводиться лишь в эти годы [2]. Роль архитектуры даже только в создании пространственного образа картины представляется более сложной, хотя и проявится она в полной мере не сразу. Одной из распространенных тенденций рассмотрения архитектуры в живописи станет ее анализ именно в связи с проблемами перспективы. Их новое, углубленное понимание, заложенное знаменитой статьей Э. Панофского «Перспектива как “символическая форма”» (1927) [3], позже проявилось и по отношению к архитектуре. Так, в статье Р. Виттковера «Перспектива “Бичевания Христа” Пьеро делла Франческа» (1953) [4] приводится выполненная с помощью Б. Картера подробная реконструкция «порттика». Хотя она и не является безусловно верной, но раскрывает целый мир образов, основанный на символике чисел и архитектурной логике, которая подчинена закону «божественной пропорции», мир, скрытый от внешнего взгляда зрителя. Сходный метод широко применялся и при анализе других памятников раннего Возрождения,

обнаруживших сложнейшую математическую кодировку, а часто несовпадение архитектурной реконструкции и зрительного представления о ней [5]. Однако данный метод таит в себе и определенную опасность, которой оказался подвержен его фанатичный последователь С. Белоусов [6]. Этот исследователь, пытаясь точно воссоздать те или иные архитектурные формы, порой приходит к абсурдным выводам, видя свою главную задачу в нахождении математической закономерности и символичности чисел. Архитектура была оценена как средство проявления пропорционально-числового мышления художника Ренессанса, его метрического выражения на холсте [7]. В основном это заслуга авторов работ о пропорциях и перспективе в художественной системе Возрождения, но с тех же позиций об архитектуре говорится и в специальных исследованиях, что отражает ее истинное положение в XV веке (например, в статье В. Велливера «Символическая архитектура Доменико Венециано и Пьеро делла Франческа» (1973)) [8].

Литература о символике и семантике архитектуры в живописи довольно разнообразна. Отдельную ее часть составляют иконографические толкования конкретных архитектурных элементов или способа их представления — они в равной мере распространяются на искусство как Средневековья, так и Возрождения. Но все же в исследованиях о Ренессансе сам классический характер архитектурных форм понимается как особое образно-символическое средство. Так, в работе П. Кнабеншюе 1961 года говорится об иконографической роли античных и средневековых архитектурных элементов у Мантеньи [9], в ряде исследований затрагиваются вопросы изучения и использования венецианскими художниками (как ‘правило, Якопо Беллини и Андреа Мантеньи) классических образцов, в том числе и архитектурных форм [10]. Важно отметить наличие этой тенденции в изучении венецианской живописи XV века, поскольку ее традиционный характер предполагает иные пути рассмотрения изображаемой архитектуры: либо в символично-иконографическом

аспекте, либо, чаще, в связи с ее реальными эмпирическими источниками.

С широким распространением концепций городской празднично-зрелищной культуры, важных для анализа венецианского искусства и XV, и XVI веков, в ее контексте рассматривается и воображаемая архитектура. А. Шастель понимает ее как один из характернейших феноменов ренессансного мышления [11], М. Бэксандалл говорит вообще о широком проникновении эмпирических мотивов в живопись кватроченто [12]. Французский ученый продолжает также традицию сопоставления архитектурных сооружений в живописи с театральными и праздничными декорациями, которая возродилась в современной литературе с опубликованием в 1948 году известной статьи Р. Краутхаймера [13], где он предполагает, что vedute из Балтиморы и Урбино являются изображениями витрувианских трагической и комической сцен. В результате эта гипотеза была опровергнута, в том числе и Шастелем, а впоследствии и самим автором, но вызвала большой резонанс и интерес к данной проблеме, еще не возникавшей в чистом виде в исследованиях о связи театра и живописи [14]. По отношению к венецианскому искусству она получила освещение в статье Х. Юст-Гаужье «Якопо Беллини и театр его времени» [15], в работах М. Мураро [16].

Среди ряда фундаментальных трудов более общего характера, прямо или косвенно затрагивающих интересующую нас проблематику, отметим следующие старые работы И. Фолькманна «Изображаемые постройки» (1900) [17] и М. Эрмерса «Архитектура Рафаэля в его фресках, картинах и коврах» [18]; теоретическую работу Т. Хетцера «Об отношении живописи к архитектуре» (1938), который говорит об «архитектурном образе мыслей», вообще присущем классическому искусству [19]; книгу Л. Гори-Монтанелли об архитектуре и пейзаже в тосканской живописи (1959), где делается попытка типологического разделения живописной архитектуры и вводятся термины *architettura-ambiente* и *architettura-oggetto*, которые

должны соответственно обозначать архитектуру, окружающую персонажи, образующую для них пространственную среду, подобие сценической площадки, и архитектуру в пейзаже, выступающую лишь как предмет изображения [20]. В свете широкого круга философских представлений об Идеальном Городе и урбанистических теорий Ренессанса проблемы архитектуры в живописи затрагивают Э. Гарэн [21] и Д. Симончини [22]. И, наконец, недавним обобщающим трудом стала книга испанца Х. А. Рамиреса «Иллюзорные постройки: архитектура воображаемая и архитектура изображаемая» (1983), дающая принципиальные теоретические разработки проблемы [23].

Количество специальных работ, посвященных архитектуре в венецианской живописи Возрождения, очень невелико. Интереснейшая фигура Беллини-старшего, экспериментатора в области изображаемой архитектуры и, более того, фактического основателя венецианской ренессансной школы, только в 1988 году удостоилась обширного монографического исследования С. Айслера [24]. Ученый далеко не исчерпывает вопросы, связанные с нашей темой, ограничиваясь сравнениями архитектурных видов с пейзажами и рядом частных наблюдений. Из отечественных исследователей художнику посвятила книгу И. А. Смирнова [25].

Городские пейзажи и отдельные архитектурные мотивы в картинах Джентиле Беллини и Карпаччо, как и другие проблемы творчества этих мастеров, замечательно отразивших реальный облик венецианской архитектуры своего времени, достаточно хорошо освещены в общих работах. Из специальных отметим статью Л. Маганьято (1964), предлагающего более широкий взгляд на венецианскую архитектурную живопись этой эпохи [26]. Автор говорит о близости школ Венеции и Урбино, сравнивая городские виды Карпаччо с архитектурой у Пинтуриккьо, Перуджино и молодого Рафаэля, и ставит венецианскую архитектурную живопись в один ряд с такими идеальными образцами, как три ведуты,

перспективные театральные декорации Феррары и архитектурные интарсии, что не совсем верно. В этом смысле к данной статье приближается опубликованная годом позже работа М. Мураро, где устанавливается также неоправданно тесная связь архитектуры Мантеньи с творчеством и теорией Альберти [27]. Однако обе статьи заслуживают внимания как очередные попытки связать живописную архитектуру Венеции с современной классической традицией.

Несколько больший интерес представляет литература, связанная с XVI веком, хотя ее тоже весьма немного. Существуют две статьи общего характера: С. Гулд в работе «Себастьяно Серлио и венецианская живопись» (1962) прослеживает распространение архитектурных мотивов из трактатов знаменитого архитектора в отдельных картинах Тициана, Париса Бордоне и Тинторетто и делает ценные выводы о том, что влияние серлианских иллюстраций типов сцен было уже подготовлено ранним развитием [28]; статья Э. Форссмана «Об архитектуре в венецианской живописи чинквеченто» (1967) — самая близкая нам по формулировке [29]. Обзору «архитектурного» творчества Тициана, Париса Бордоне, Тинторетто и Веронезе немецкий ученый предпосылает некоторые теоретические пассажи и, говоря о различных функциях изображаемой архитектуры, также вводит два термина широкого значения: Grundrissfunktion и Aufrissfunktion, первый из которых следует понимать как «моделирующую, планоначертательную функцию», организующую порядок расположения фигур и проч. (то есть шире, нежели architettura-ambiente Гори-Монтанелли), а второй — как сугубо композиционную, влияющую лишь на «живописную поверхность». В отличие от чисто типологического разделения итальянского автора, Форссман относит первую функцию изображаемой архитектуры в большей степени к живописи Ренессанса, вторую — к живописи маньеризма, где один архитектурный элемент может играть большую роль для всей композиции. Разумеется, то же самое можно сказать и о средневековой

живописи; как и всякая систематизация, это разделение во многом условно, хотя Форссман пытается пользоваться им как методологическим приемом. Несколько поверхностными могут показаться его общие суждения о венецианском искусстве XV века, однако главная заслуга работы не только в ряде интересных наблюдений относительно происхождения того или иного архитектурного мотива, в результате которых живописное произведение попадает в широкий контекст развития современного искусства, главным образом, архитектуры. Важна и попытка охватить сразу несколько аспектов проблемы, в том числе и участие архитектуры в создании образного строя картины, изменение роли архитектуры в ходе эволюции творчества художника и т.д. Остальные работы разных лет касаются отдельных проблем архитектуры в произведениях венецианских живописцев XVI века.

Монографического исследования по этой теме удостоился только Веронезе, оно появилось в 1969 году в виде диссертации Х. Ленца «Изображаемая архитектура Веронезе» [30]. Однако первый подробный анализ особенностей архитектуры Веронезе был дан уже в 1926 году А. М. Брицио [31], которая развила его в статье 1960 года [32]. Ее пафос заключался в эволюции архитектурного стиля художника от Санмикели к Палладио. Несмотря на излишнюю категоричность такого утверждения и недостаток конкретных примеров, особенно относительно первого архитектора, короткая статья представляется нам весьма важной для своего времени. По сути дела, Брицио была первой обратившейся к этой теме, и в дальнейшем вопрос о связи Веронезе с Палладио станет чрезвычайно существенным. Его затрагивает Т. Хетцер, хотя и в самом общем виде, в докладе, впервые опубликованном в 1940 году, говоря о единстве архитектурного идеала и образного строя величественных сооружений Палладио и Веронезе [33]. Кратко характеризуя архитектурные формы художника, он указывает на взаимодействие архитектуры «Пиров» с реальной архитектурой

интерьера — ценное наблюдение, подхваченное и развитое впоследствии Д. Розандом. Форссман продолжает «палладианскую» тему в книге об архитекторе и в статье, посвященной декорации виллы Барбаро в Мазере, где, опираясь на тексты трактатов Витрувия и Палладио, доказывает, что программа и характер росписи полностью соответствовали классическим античным канонам украшения *casa di villa degli antichi* [34]. Упомянутая работа Х. Ленца представляет собой довольно обширный и скрупулезный разбор всех архитектурных форм и элементов у Веронезе. В первом разделе книги автор выделяет и поочередно рассматривает лоджию, аркаду, колоннаду, колонну и т.д. Затем анализирует композиционные схемы и принципы, а в заключительной части рассматривает архитектуру в соответствии с сюжетами произведений. Несомненно, это самый большой и фундаментальный труд на данную тему, и его значение весьма велико. Но заключается оно, главным образом, в обобщении некоторых уже сложившихся взглядов на проблему и попытке проиллюстрировать их многочисленными примерами. Их обилие и жесткая систематизация сразу по нескольким признакам не кажутся необходимыми для этой цели. В то же время в отдельных экскурсах исследователь обращается к сравнительному анализу некоторых произведений Тициана, широко сравнивает и сопоставляет, следуя Форссману, мотивы Веронезе с работами других художников и архитекторов, но так и не достигает поистине широкого взгляда на творчество мастера, который присущ автору следующего десятилетия — Д. Розанду. Его работы о венецианской живописи XVI века кажутся исключительно важными в развитии нашей темы, хотя и прямо не посвящены ей. Так, в статье «Театр и структура в искусстве Паоло Веронезе» (1973), главная идея которой — во влиянии на Веронезе витрувиано-палладианской сценографии, Розанд блестяще анализирует особенности пространственной структуры произведений художника, главным образом на примере «Пира в доме Левия» и указывает на глубинную

связь мастера с венецианской живописной традицией [35]. Хотя основное положение статьи не бесспорно, ее значение явственно ощутимо при сравнении с предшествующей работой Е. Теа на ту же тему «Паоло Веронезе и театр» (1956), где высказываются лишь общие предположения о влиянии серлианской сценографии и о дружбе художника с архитекторами — театральными декораторами [36]. Позднее выходят статьи Л. Пуппи «Паоло Веронезе и архитектура» (1988) [37] и «Идеальный город Паоло Веронезе» (1991) [38], где не высказываются кардинально новые идеи, но на основе исторических документов об отношениях мастера с Палладио, Даниэле Барбаро и реальной строительной практикой подтверждается глубокая внутренняя связь его творчества с принципами классической архитектуры и с общеэстетическими идеями эпохи [39]. Немного общих положений содержит и последняя публикация 1992 года Х. Ленца о луврском «Браке в Кане» [40], появившаяся в издании, выпущенном в связи с окончанием реставрации картины.

Проблема архитектуры в живописи Тициана начала активно обсуждаться в научной литературе с дискуссии об изображении колонн в «Мадонне Пезаро», поводом для которой послужило предположение С. Синдинг-Ларсена об их позднейшем происхождении [41]. Комплексных исследований об архитектуре у Тициана не существует, за исключением работы Л. Пуппи [42]. Широким подходом отличается статья К. Дормент 1977 года «Могила и завещание: архитектурная символика в “Пьете” Тициана», которая тем не менее следует практически единственной в изучении изображаемой архитектуры Тициана традиции иконографического анализа [43]. Она была заложена в отдельных интерпретациях архитектурных элементов, встречающихся у Тициана, в книге Э. Панофского [44] и в виде чистого иконографического разбора проявляется, например, в работе Х. Эттлинджера о тех же колоннах в «Мадонне Пезаро» (1979) [45]. Д. Розанд в известном смысле продолжает данную традицию, касаясь символики и иконографии

архитектурных форм при анализе этой картины и «Введения во храм» из венецианской Академии, но находит новый угол зрения в своих статьях, и затем — в книге 1982 года, где рассматривает важнейший вопрос связи иллюзорного мира картины с реальным архитектурным окружением [46]. Эта проблема видится нам чрезвычайно значимой для изучения нашей темы: она замечательным образом решалась еще у Карпаччо, а сейчас приобрела особую актуальность в свете острейшей для искусства XVI века задачи активизации отношений между зрителем и живописным образом.

Менее всего внимание исследователей привлекала архитектура у Тинторетто, и нельзя сказать, что незаслуженно: ее роль явно непервостепенна в творчестве художника. Этой темы касались в своих статьях лишь С. Гулд и Э. Форсман. Однако кажется, что в контексте проблем изображаемой архитектуры в произведениях других венецианских живописцев XVI века архитектура Тинторетто также способна обнаружить свои особенности и немаловажную роль.

Приступая к данной работе, хочется отметить возможность именно комплексного исследования темы. Некоторые методы были предложены в трудах, посвященных иной проблематике; отдельные аспекты, как-то: архитектура и перспектива, архитектурная символика и иконография, архитектура изображаемая и реальная — затрагивались в работах о живописи Средневековья и раннего Возрождения. Последняя попытка (она же первая серьезная) объединить некоторые из них была сделана два с лишним десятилетия назад в статье Форссмана, где архитектура была оценена как важнейшая часть живописного образа. Это справедливо по отношению почти ко всей живописи Возрождения. Учитывая особенности ренессансного синтеза искусств, универсального художественного видения, можно с уверенностью говорить о подобных межвидовых связях. Шестнадцатый век предлагает еще более сложные отношения, которые ярче и полнее всего проявились в Венеции, где эпоха Возрождения имела самое долгое существование. Специфика венецианской

живописи — в иных выразительных возможностях, однако тема изображаемой архитектуры имеет в ней отдельную историю, в связи с этим ее значение кажется сейчас особенно своеобразным и глубоким.