

АРХИТЕКТУРА ВЕТХОЗАВЕТНЫХ ЛОКУСОВ НА ПОЛОТНАХ ВЕНЕЦИАНСКИХ МАСТЕРОВ ВЫСОКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ*

THE ARCHITECTURE OF OLD TESTAMENT LOCI IN VENETIAN HIGH RENAISSANCE PAINTINGS*

L. Chechik

Summary. A range of XVI century Venetian art pieces (painted by Lorenzo Lotto, Giorgone, Bonifacio Veronese, Paolo Veronese, Tintoretto) feature Old Testament loci, revealing their evolving relation to function and form of architectural decor.

Keywords: Architecture, Old Testament, Venice, Renaissance, painting, Lorenzo Lotto, Giorgone, Bonifacio de' Pitati (Veronese), Tintoretto, Paolo Veronese.

* The study was performed with financial support RFBR, research project No. 16–34–01041

Чечик Лия

PhD (Ca'Foscari University of Venice), директор,
отдел образовательных программ и спецпроектов,
Еврейский музей и центр толерантности
likachechik@gmail.com

Аннотация. На некоторых образцах венецианской живописи XVI века (произведений Лоренцо Лотто, Джорджоне, Бонифацио Веронезе, Паоло Веронезе, Тиноретто) с изображением ветхозаветных локусов прослеживается эволюция отношения к функциям и формам архитектурной декорации.

Ключевые слова: Архитектура, Ветхий завет, Венеция, Ренессанс, живопись, Лоренцо Лотто, Джорджоне, Бонифацио де Питати (Веронезе), Тинторетто, Паоло Веронезе.

В истории искусства проблема связи религиозной идеи с творческим сознанием художника — одна из самых сложных для осмысления. В искусстве Ренессанса утвердилось раннее созданная традиция изображать библейских персонажей в современных одеяниях, а также придавать им портретное сходство с реальными героями событий или заказчиков произведений. Укрепилась традиция «воспроизводить» далекие палестинские строения в формах родных стен и узнаваемых видов. На общеитальянском ренессансном фоне исследователями была выделена особенность венецианской живописи. Так Б. Бернсон в своей книге «Живописцы итальянского Возрождения» подчеркивает: «Только в Венеции живопись оставалась тем, что она была для всей Италии в первые времена своего существования, — общим для всего народа языком. Венецианские художники особенно стремились к усовершенствованию своего мастерства, чтобы современное им поколение могло оценить правдивую наглядность созданных им картин; а это поколение и в самом деле больше, чем какое-либо другое, существовавшее с начала христианства, было крепко привязано к миру реальной действительности» [1].

«Реальная действительность» с ее восточными «святыми», естественно, занимала видное место в произве-

дениях религиозной живописи венецианских художников, в основе многих произведений которой лежат интерпретации библейских текстов Ветхого и Нового заветов. Несмотря на то, что мы вынуждены констатировать небольшое количество живописных памятников венецианского Ренессанса с изображением архитектурных декораций на сюжеты из Ветхого завета, по сравнению с полотнами, иллюстрирующими Новый завет, они ярко демонстрируют общие тенденции изменения визуальной интерпретации архитектурной среды. Так, у Лоренцо Лотто в его «Сусанна и старцы» 1517 года (доска, масло. 66x51 см. Уффици, Флоренция) архитектура, как и многие детали произведения (в том числе картуши с воспроизведением диалога между одним из мужских персонажей и обнаженной героиней, предположительно возникшие по желанию заказчика), кажется архаизированной даже по сравнению с другими произведениями художника его бергамского периода. Своими лапидарными, статичными формами она составляет разительный контраст бурной, динамичной сцене, происходящей в купальне. Лишь едва заметный в тени фрагмент левой стены сохраняет диагональную линию, буквально продолженную в перспективу аллеи. Другая же фронтальная стена с арочным просветом создает плоскость строго параллельно горизонтали холста. Тон-

* Работы по статье выполнены при финансовой поддержке Министерства образования и науки Российской Федерации в рамках договора от 01.12.2015г № 02.G25.31.0161.

кие кирпичные стены купальни резко отличаются от высокой и мощной крепостной стены Вавилона с солидными турами-башнями, по ширине не имеющими аналогов в кватрочентистской живописи. Видно, что архитектурная среда в этой картине организуется по законам стилистики недавней эпохи. В скупой «кватрочентистский» ветхозаветный ряд можно включить и ранние работы Джорджоне «Моисей проходит испытание огнем», как и парную к ней картину «Суд Соломона» (обе — около 1505 года; доска, масло; 89х72 см. Уффици, Флоренция). На этих полотнах художник варьирует формы современных ему загородных каменных построек с крепостными башнями и скромными арочными беседками. Композиции схожи не только расположением судей (фараона и Соломона), сидящими на высоких постаментах так, что при размещении картин рядом друг с другом они могли бы фланкировать гипотетическую общую композицию, но пейзажем и формами ранее упомянутых построек на заднем плане, несущих черты современной художнику архитектуры.

Грандиозная композиция Бонифацио де Питати (Веронезе) из миланской галереи Брера «Спасение Моисея дочерью фараона» (175х355¹) — произведение другой эпохи², хотя здесь изображения башенных строений вдалеке на взгорье все же отдаленно напоминают обелиски.

Отметим преобразование художественной лексики венецианского чинквеченто в изображении роскошной архитектуры в сценах Ветхого завета у Паоло Веронезе и Тинторетто. У Тинторетто (ок. 1590. 77х134 см., Нью-Йорк, Музей Метрополитен) сцена «Нахождения младенца Моисея дочерью фараона» и ее служанкой доминирует в композиции и по расположению, занимающему все центральное пространство, и крупными фигурами. Окружение (динамичная сцена охоты справа, воины слева) контрастно уменьшены в размере. Поэтому небольшая постройка на заднем плане не привлекает внимание и напоминает сельский домик с водяной мельницей (что можно отнести к влиянию северных художников). В композиции Веронезе на ту же тему («Моисей, спасенный из воды»³) город на заднем плане репрезентирован изящными колончатými строениями и статуями. Архитектурный фрагмент не акцентирован, превалируют белые тона, но, главное, исчезает и намек на крепостное зодчество, «ведута» смотрится как кружевной лоскут.

Разработанный архитектурный фрагмент, в ранней работе Веронезе из цикла «История Эсфири» 1555–

1556 годов («Эсфирь перед Артаксерксом», «Коронация Эсфири» «Триумф Мардохея», «Изгнание царицы Астинь») для венецианской церкви Сан-Себастьяно, выглядит совсем иначе. Отметим антикизирующую составляющую картины. То обстоятельство, что картины располагались на плафоне, определили не только композицию, но и резкий ракурс ее архитектурных фрагментов. В «Триумфе Мардохея» фрагмент мощной спиралевидно профилированной витой колонны повторяет формы, которые Веронезе использовал в иллюзорной композиции на вилле Барбаро. По-иному трактует вавилонскую архитектуру молодой художник в эскизах к «Истории Эсфири», хранящихся в веронском Музее Кастельвеккио и датированных временем около 1548 года (то есть до упомянутого выше одноименного цикла). На первой холсте (25х30,5; «Эсфирь перед Артаксерксом») архитектурный мотив составляет поистине сценическую площадку с фронтально расположенным задником и широкой правой кулисой, создающей спокойную диагональ. Исследователи распознают в этой композиции пребывание его в Вероне, в композицию включен уголок площади Синьории, «переосмысленный» в классицистическом ключе.

Столь же «прямолинейны» и фронтальные архитектурные задники и в других двух композициях. В «Наказании евнуха» (25,5х30,5 см) это — руинированная арка. В «Assuero ordina il trionfo di Mardocheo» (24х29 см) непрерывная средневековая постройка заполняет весь задний план композиции. Она включает в себя зубцы, как на крепостной стене веронского замка Скалигеров, а также сочетание ордерных и арочных архитектурных элементов (классических и ренессансных) и ротондальную постройку на подобию «Купола скалы» в Иерусалиме, как напоминание о времени царя Соломона. Центральная высокая многоэтажная башня повторяет форму так называемого Septizodium⁴. Таким образом, и в этом полотне утверждается программа перенесения значения святых мест на родные места заказчика и художника. Несколькими годами позже (1555–1560) в композиции «Помазание Давида елеем» Веронезе украшает алтарь высоким рельефом, изображающим голову и шкуру жертвенного животного, таким образом, отсылая зрителя к месту действия нехристианского ритуала. Античные руины слева, проросшие дикой растительностью — иконографический символ Ветхого завета, давшего христианские всходы. В правой части картины на заднем плане Веронезе размещает репрезентативное строение, так как оно написано в колористической гамме гризайля, этот палладианский объект (полотно создавалось в период работы над росписями Виллы Барбаро в Мазере) выглядит как фантом, не относящийся к происходящему

¹ Автор статьи предположительно датирует картину 1520ми годами.

² Можно условно назвать полотно одним из первых, исполненных в жанре «галантных праздников», жанре, который утвердит в полном великолепии Антуан Ватто через почти два столетия

³ Ок 1570–1580. Х., м. 57х43. Мадрид, Прадо

⁴ Изначально — Septisolum, храм семи солнц, возведенный в 203 г. при императоре Септимию Севере в Риме; в средние века разрушен; остатки включены в состав крепостной стены; окончательно снесен в 1588 году.

событию. Каменный мост перед ним, украшенный античными скульптурами, аналог моста в окрестностях виллы. Скорее всего, Веронезе по своему обыкновению актуализировал сюжет.

В достаточно обширном цикле Тинторетто на сюжеты из ветхого завета таких, как «Эсфирь перед Артаксерксом» и в вариантах композиции «Соломон и царица Савская»⁵, архитектурной⁶ сценографии, определяющей расположение фигур, уделено значительное место. Спустя десять лет («Иосиф и жена Потифара»⁷) она почти полностью удаляется из зоны внимания художника, заполняя лишь углы пространства, обозначая маньеристическую тенденцию.

Сделав краткий обзор самых ярких примеров использования архитектурных форм в живописных полотнах на ветхозаветные сюжеты, можно констатировать, что и в «венецианском случае» Возрождения отмечается тенденция их образно-символического толкования, воспроизводство классических форм, внимание к современным архитектурным тенденциям, утверждаемым Себастьяно Серлио, Андреа Палладио и другими. В воображаемой архитектуре на полотнах проявлена ее празднично-зрелищная черта, характерная для венецианской живописи. Кроме того, в группе объектов нашего специфического интереса обнаруживается отражение этапов развития живописи — от раннего Возрождения до маньеризма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М. 1965., с. 36
2. Бодров С. Архитектура в венецианской живописи Возрождения. М., Вагриус, 2004.
3. Ротенберг Е. И. Сакральная идея и художественный образ. В сб.: Библия в культуре и искусстве. Материалы научной конференции «Випперовские чтения» — 1995», выпуск XXVIII. ГМИИ. М., 1996
4. Чиколини Л. С. Венеция на рубеже XVI–XVII вв. // От Средних веков к Возрождению. СПб, 2003.
5. Bellini, Giorgione, Tiziano e il Rinascimento della pittura veneziana. A cura di D. A. Brown, S. Ferino-Pagden, exh. cat., National Gallery Washington and Kunsthistorisches Museum, Vienna. Milano, 2006
6. Mack R. E.. Bazaar to Piazza. Islamic trade and Italian art, 1300–1600. Berkley, 2002.
7. Echols R. Tintoretto the Painter. // Tintoretto Tintoretto. Edited by Miguel Falomir. Madrid, Prado, 2007
8. Howard D. Venice and the East. The impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500, (New Haven & London: Yale University Press, 2000).
9. Howard D. Venis, the Bazaar of Europe. // Campbell C. Chong A. Bellini and the East. London, 2005.
10. Venezia e l'Islam 827–1797. Ed. S. Carboni, exh. cat., Palazzo Ducale, Venice, 2007.

© Чечик Лия (likachechik@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»

⁵ Ок. 1545 Х., м. Галерея Академии, Венеция. Ок. 1543. Х., м., 29х156 см, Музей истории искусств, Вена.

⁶ Во всех случаях изображены антикизирующие формы солидной, дворцовой архитектуры.

⁷ Ок. 1555. Х., м., 54 х 117 см. Музей Прадо, Мадрид.