
Предисловие

В названии этой книги соединяются два сложных понятия — «искусство Ренессанса» и «Венеция», которые вроде бы кажутся даже родственными. На самом деле они не были крепко спаяны или полностью разделены, и в основе дальнейшей дискуссии лежит их незримое художественное взаимодействие, хотя они не всегда уживались друг с другом. Рождение ренессансного стиля, несомненно, обозначило поворот в культурной жизни Венеции. Одна лишь переключка имен знаменитых художников, скульпторов и архитекторов, от братьев Беллини, семейства Ломбарди и Кодуччи до Сансовино, Тициана, Тинторетто и Палладио, чьи работы анализируются в настоящем исследовании, позволяет оценить значение личности художника в эпоху Возрождения. Каждый из этих мастеров выработал узнаваемый, индивидуальный стиль, что ознаменовало отход от традиционного для Венеции принципа совместной работы нескольких анонимных мастеров над одним художественным произведением.

Иногда утверждают, что венецианская художественная культура сохраняла крепкие связи со средневековыми государственными и религиозными институтами. С этой точки зрения венецианское искусство консервативно в сравнении с искусством других итальянских городов, таких как Флоренция и Рим. В этих художественных центрах во главе угла стоял *disegno* (рисунок), — ключевая концепция,

Паоло Веронезе
Пир в доме Левия (фрагмент)

вобравшая в себя и создание эскизов; и определение трехмерной формы и пространства; и общий замысел работы, рожденный воображением художника. Отметим, что подобная увлеченность интеллектуальными или даже околонучными аспектами искусства не особо прижилась в Венеции, где правила тяга к *colore* (цвету) и искусно переданным материальным поверхностям, привитая традициями венецо-византийского и готического стилей. Венецианские художники и архитекторы демонстрировали скорее интуитивное видение переменчивой игры света на отражающих поверхностях города лагуны.

Однако роль *colore* как определяющей эстетической черты искусства Венеции, возможно, несколько преувеличена, как и идея о том, что всепроникающее «венецианство» (*Venezianità*) определило вектор художественного развития города. Такой взгляд практически не объясняет динамичный характер развития искусства и архитектуры этого периода, как и не учитывает радикальные изменения во внешних характеристиках. Подход, принятый в этой книге, высвечивает Ренессанс как эпоху художественной трансформации, когда техники, материалы и традиции прошлых времен не только заимствовали, но так же часто критиковали или вовсе отвергали. Предлагаемый обзор построен на ключевых примерах с соблюдением хронологического порядка, что позволяет проследить как преемственность, так и перемены в художественной культуре Венеции. Выделены два больших последовательных этапа развития. В первом из них, примерно до 1500 года, ненавязчиво сосуществуют элементы Ренессанса и традиционные художественные черты венецианского искусства. Эти новшества оказались чрезвычайно полезны для визуального отражения политических ценностей, культурных мифов и духовных устремлений. Таким образом, искусство Ренессанса изначально служило укреплению идеи города как всеохватывающего культурного пространства.

Однако с начала XVI века искусство Ренессанса в Венеции начало стремительно заимствовать более прогрессивные тенденции. Все заметнее становился отход от местных традиций в сторону индивидуализма и изучения более интимных аспектов жизни человека. В произведениях искусства порой появлялись новый монументальный порядок и гармония, характерные для почитаемых образцов классической античной культуры или современного Ренессанса. В раскрытии религиозных, исторических или мифологических сюжетов искусство активно пыталось вызвать индивидуальную реакцию зрителя, используя интеллектуальный, психологический или чувственный подход. Преобладала идея высокого статуса самого искусства, а художник получил признание как независимый или даже богоподобный творец. Такое переосмысление искусства в Венеции означало, что оно больше не замыкалось в ограниченном пространстве традиционной культуры города.

Верно и то, что в рамках нового подхода зачастую вспоминали или возрождали прежние политические и эстетические идеалы Венеции, но художественное творчество XVI века столь же часто оказывалось самобытным и новаторским. Художники все активнее выходили за пределы натуралистической точности, которая помогала создавать идеальный образ города до 1500 года, включая в свои работы ссылки на современные произведения искусства или некие оригинальные элементы. Новый индивидуализированный подход к художественной технике, форме и иконографии не всегда согласовывался с вычурными и декоративными тенденциями прошлого или с традиционными венецианскими патриотическими или сакральными ценностями. Популярность самого искусства распространялась вместе с заимствованием тенденций или собственными новшествами, но определяющая связь с непосредственным местным контекстом утрачивала господство или становилась менее очевидной. Ведущие художники теперь зачастую обслуживали эстетические вкусы частных меценатов и коллекционеров или работали по заказам аристократов при иностранных дворах.

Соревнуясь друг с другом за заказы и предпочтения, венецианские художники XVI века уже не позиционировали себя как подчиненных или безымянных ремесленников. До начала XVIII века в Венеции так и не появилось художественной академии, и ведущие художники и архитекторы 1560-х годов стремились попасть в недавно созданную Академию рисунка (*Accademia del Disegno*) во Флоренции. Сотрудничая с прогрессивными художниками из других итальянских городов, венецианские мастера обретали больше уверенности в себе, что наглядно проявлялось в автопортретах, а их работы становились предметом научных дискуссий и трудов.

Эти изменения не говорят о том, что ренессансное искусство и Венеция непременно противопоставляли себя или абсолютно противоречили друг другу. Очевидный успех прогрессивной художественной культуры предполагает открытость города переменам и развитию — вероятно, как результат уверенности в себе, из-за беспрецедентного богатства, которым могла похвастаться Венеция того времени. Примечательно, что развитие ренессансного искусства не прервалось в период экономического и политического упадка города после 1550 года, когда его культура начала яростно цепляться за устаревшую версию *Venezianità*. Учитывая, что ренессансный подход подразумевал постепенное избавление от общинных, коллективных культурных структур в пользу индивидуалистических форм выражения, теперь его жизнеспособность оказалась под вопросом. Хотя ведущие художники конца XVI века, следуя традициям предков, держали в Венеции семейные мастерские, эти предприятия, как правило, не могли конкурировать с ярким индивидуальным стилем мастеров, которые их возглавляли. В этом смысле конец Ренессанса в Венеции выразился в непосредственном успехе его главных представителей.



«Светлейшая республика»: Венеция на заре Ренессанса

Венеция раскинулась на островах мелководной лагуны в миле или около того от северо-восточного побережья Италии, и неудивительно, что здесь сложилась уникальная культура, несколько отличающаяся от европейского мейнстрима (рис. 1). Если город и не совсем соответствовал определению «другой мир», как описывал его поэт XIV века Франческо Петрарка, то уж, бесспорно, был посредником между мирами.

В предренессансные века Венеция полагалась не столько на силы, сосредоточенные на материке, сколько на превосходство своего торгового флота. Через Венецию шла торговля шелками и специями с Востока, шерстью и металлами с Запада, так что город всецело зависел от потоков импортных и экспортных товаров. Венеция располагала крайне незначительными запасами собственного сырья, и ей не хватало великой имперской истории, как Риму или Константинополю (современному Стамбулу).

Возможно, поэтому у венецианцев развилось обостренное чувство важности «традиции», и они вдохновенно слагали легенды о собственном прошлом. Из поколения в поколение передавались возвышенные патриотические рассказы и легенды, которые утверждали роль города как арбитра между державами и его сакральную священную судьбу.

Рис. 1
Вид на Венецию

Венеция построена на многочисленных небольших островах, соединенных сложной системой каналов, мостов и пешеходных дорог. Городские здания возводились на огромных сваях из стволов деревьев, вбитых в зыбкую почву неглубокой лагуны. Этот вид показывает светский и религиозный центр Венеции — площадь Сан Марко (на переднем плане; см. также план на с. 20).

Рис. 2

Маттео Паган

Процессия на площади
Сан Марко в Пальмовое
(Вербное) воскресенье
(фрагмент)

1556–1559. Ксилография
(серия из восьми гравюр)
Венеция, музей Коррер

Гравюра изображает дожа Лоренцо Приули (правил в 1556–1559) во время шествия. Его можно узнать по характерной шапке *сого* в форме рога и пояснительной надписи «Il Serenissimo Principe», «Светлейший государь». За ним несут церемониальные дары — зонт и меч, врученные папой римским Александром III венецианскому дожу в 1177 году. За процессией наблюдают толпы зрителей, хотя женщины предсказуемо томятся в домах, обозревая шествие из окон верхних этажей.

Истоки: легенды Венеции и собор Святого Марка

Венецианцам особенно дорога история, связанная с ролью, которую сыграл город в примирении двух самых влиятельных лидеров Европы — папы Александра III и императора Священной Римской империи Фридриха Барбароссы — в 1177 году. Венецианский дож Себастьяно Дзиани (правил в 1172–1178) предложил приют папе, а затем помог помирить двух правителей. За свои старания он получил от Александра немало церемониальных *trionfi*, подарков, включая меч и зонт, которые регулярно демонстрировались в последующие века, прежде всего во время процессий в дни церковных праздников или гражданских церемоний (рис. 2). Эта история стала излюбленным сюжетом и в изобразительном искусстве, появляясь на страницах иллюминированных рукописей и в масштабных повествовательных картинах, украшающих Зал Большого совета (Sala del Maggiore Consiglio) Дворца дожей, известных как *Цикл Александра* (рис. 126).

Другая история утверждала успех Венеции как predeterminedный со времен раннего христианства. Начиная с XII века датой основания города считали 25 марта 421 года, праздник Благовещения Пресвятой Богородицы. Это подкрепляло суждения о древности Венеции, как и убежденность в особом и вечном покровительстве со стороны самой Божьей Матери. Идея сакральной судьбы Венеции





подтверждалась и прибытием мощей святого Марка из египетской Александрии в 829 году. По легенде XIII века, ангел сообщил Марку, что прах его будет покоиться в Венеции. Так родились многочисленные вариации образа крылатого льва, символа святого Марка, который держит раскрытую книгу со словами «*Pax tibi Marce, evangelista meus*» («Мир тебе, Марк, евангелист мой»), впоследствии разбросанные по всему городу. Период 1100–1500-х годов стал ключевым в процессе рождения венецианских легенд, а центром венецианской жизни стало грандиозное здание, возведенное в восточной части главной площади города для размещения святой реликвии — собора Святого Марка (рис. 3).

Многие ренессансные работы, о которых идет речь в этой книге, обязаны своим появлением собору Святого Марка или ясно и недвусмысленно упоминают о нем. Как и Дворец дождей, о котором речь впереди, собор возвышался в самом сердце Венеции, в прямом и переносном смысле, являя собой общественный памятник религиозной и политической идентичности города. С самого начала это колоссальное сооружение служило воплощением не столько личности христианского апостола, которому было посвящено, сколько гражданской мощи города. Собор Святого Марка строился не как кафедральный собор Венеции, а скорее как капелла дожа, и с середины

Рис. 3
Собор Святого Марка

Собор возведен на месте предыдущих построек в 1043–1073 годах; западный фасад, датируемый XIII веком, около 1400 года был дополнен шестью башенками. Бронзовая квадрига, представленная на этой фотографии, — копия, а все мозаичные композиции, кроме одной, относятся к XVII–XVIII векам. Между арками видны античные барельефы из истрийского мрамора со сценами подвигов Геракла.

XV века примыкал ко Дворцу дожей, где жил дож и работало правительство Венеции. Предельная зависимость церкви от центра городской власти, расположенного по соседству, показательна с точки зрения венецианского подхода к религии, которая находилась под полным контролем государства и обслуживала его потребности. При том что церковная власть в Венеции была крайне независима от официальной христианской Церкви с ее католической и православной ветвями, архитектура собора Святого Марка с его центрическим планом и пятью куполами заимствована у несохранившейся церкви Святых Апостолов VI века в Константинополе. Эта похожесть отражала давние узы, связывающие Венецию с Византийской империей, в состав которой она когда-то входила. Между ними по-прежнему существовали тесные отношения, тем более что прибыльная торговля пряностями на Востоке осуществлялась преимущественно через византийские территории.

Сооружение во многом должно было выглядеть как древнее или освященное традицией. Обилие мозаики для украшения фасада и потолков (рис. 4) перекликается с оформлением ранних византийских церквей, таких как базилика Сан Витале VI века в Равенне. Хотя первые бригады мозаичистов, нанятые после возведения церкви в XI веке, прибыли из самой Византии, вскоре подросла достойная смена местных умельцев, которые настолько мастерски подражали восточным ремесленникам, что теперь трудно различить их работы. В книге *Камни Венеции* (1851–1853) великий искусствовед викторианской эпохи Джон Рёскин отметил, что крепление разноцветных плит мраморной облицовки на нижних стенах собора было намеренно оставлено открытым для обозрения. Рёскин, сокрушаясь о приходе индивидуалистической культуры Ренессанса в городскую среду, особенно похвалил это уважительное повторное использование ценных материалов, привезенных из других стран, как характерную венецианскую практику. Неведомый нам архитектор собора Святого Марка, отмечал Рёскин, охотно откладывал в сторону собственные идеи, проявляя «уважение к чужому труду... и больше заботился о красоте возводимого им здания, чем о собственной славе». Для Рёскина такое бескорыстно-почтительное отношение к прошлому имело почти религиозную суть; но также воплощало общественный подход, отражающий политические и социальные ценности самой Республики.

Однако в использовании при строительстве собора Святого Марка привозных материалов и фрагментов древних сооружений имелся и захватнический аспект: многие из украшений фасада собора обязаны своим появлением в Венеции разграблению Константинополя европейскими крестоносцами в 1204 году. Венеция принимала активное участие в этом крестовом походе и извлекла из него немалые политические и экономические выгоды. Рёскин признавал, что эти драгоценные предметы выставлялись как «трофеи возвратив-



Рис. 4
Собор Святого Марка (интерьер)

Центральный неф, средокрестие и апсида собора. Обширные мозаичные циклы над мраморной облицовкой стен мастера-мозаичисты создавали начиная с XI века.

шейей победы», и фасад стал скорее «алтарем, на котором освящалось величие разнообразных трофеев, нежели естественным выражением какого-либо жесткого архитектурного закона или религиозного чувства». Spolia (трофеи), выставленные в соборе Святого Марка, создавали образ неоспоримых победы и господства Венеции, основанный на идеале общественного и религиозного согласия. Трофеи из Константинополя напоминали о происхождении архитектурной модели собора и укрепляли веру в то, что Венеция как разрастающаяся империя является естественной наследницей славы Византии. Эта вера стала незыблемой после взятия турками-османами Константинополя в 1453 году и окончательного падения Византийской империи. Тем не менее это осознание не привело к стилистическому единообразию. Венецианцы с гордостью демонстрировали на фасаде собора мраморные барельефы в классическом стиле с изображением подвигов Геракла и бронзовую квадригу позднего античного периода среди пестрых мраморных порталов и многочисленных готических пинаклей, фиалов и краббов.

Дворец дожей и Порта делла Карта

Такой подход неизменно служил утверждением «традиции» уважения ко многим культурам прошлого, в то же время подсказывая, что все закончилось неоспоримой победой и уверенным превосходством самой Венеции. Заимствование разных архитектурных элементов в венецианском искусстве не предполагало поддержки художественного индивидуализма — скорее стремилось приспособить его к решению различных стилистических задач. Разнообразие как в материалах, так и в форме точнее отражало идею города как свободной и справедливой республиканской общины с долгим и славным прошлым. Нечто похожее демонстрирует Дворец дожей (Палаццо дукале), где неизвестные архитекторы с самого начала строительства исповедовали стилистический плюрализм (рис. 5). Если собор Святого Марка являл собой здание в византийском стиле, которому последовательно добавляли готические элементы на протяжении веков, то Дворец дожей начали возводить лишь в середине XIV века и в основном завершили чуть более века спустя. Несмотря на то, что срок работы над проектом оказался гораздо короче, в основу замысла легли аллюзии на различные архитектурные традиции, свободное сочетание готических и исламских элементов, что, вероятно, символизировало различные сферы венецианского влияния на Западе и Восто-

Рис. 5
Дворец дожей
Вид на южный фасад со стороны
залива Сан-Марко

Строительство начато в 1341 году.



ке. Привычка города к присвоению и смешению разнородных стилей затрудняет точное определение источника происхождения элементов, включенных в архитектуру дворца. Скажем, орнамент над двойной колоннадой в нижней части здания это отголосок мавританских кирпичных стен. Если во внешнем облике здания безошибочно угадывается готический стиль, то инкрустированный ромбовидный узор из плиток красного и белого мрамора на стенах тем не менее восходит к персидской декоративной традиции. Разнородные элементы свободно взаимодействуют друг с другом, как если бы говорили на одном языке, и эта легкость общения как будто отрицает ощущение внутренней глубины или структуры здания. Интенсивное повторение элементов в нижних колоннадах, чередующихся в энергичном ритме 2:1 (двум аркам верхнего яруса соответствует одна арка внизу), как и тонкие вариации облицовки (узоры из мраморных плит слегка отличаются друг от друга) создают богатую вибрирующую поверхность, которая перекликается с водной гладью лагуны.

Фасад дворца отражает разнообразие международных интересов Венеции, его растянутая коробчатая форма стала ответом на внутреннюю политику самой Республики. Горизонтальную устремленность здания непосредственно определило политическое соглашение, достигнутое вслед за *segrata*, «закрытием» Большого совета в 1296 году, когда около 200 аристократических семейств города, по праву наследования, взяли под контроль венецианское правительство, отдавая на откуп мужчинам — членам совета голосование по вопросам государственного управления (включая избрание дожа из числа членов совета). Необходимость размещения внушительного и неизбежно растущего числа патрицианских представителей в едином зале заседаний потребовала возведения нового дворца, и к 1360-м годам завершились работы по созданию Зала Большого совета, для чего южный фасад был значительно расширен на запад.

Идеал республиканского собрания выражен в скульптурах, размещенных на фасаде с намеком на то, что дворец (и венецианское государство в целом) является местом правосудия, освященного небесами (рис. 6). Этот идеал отражают и колоннады нижнего уровня, и *rianoobile* (парадный этаж). Колоннады усиливают иллюзию открытости или доступности города для внешнего мира, контрастируя с сильно укрепленными зданиями, где размещались городские власти в других городах-республиках Италии, таких как Флоренция и Сиена, и крепостными сооружениями княжеских дворов, как в Ферраре или Урбино. Схожий смысл имеют и декоративные зубы,



Рис. 6
Филиппо Календарио (?)
Венеция

До 1355.
Каменный горельеф на западном фасаде Дворца дождей, обращенном к Пьяцетте

Венеция представлена аллегорической фигурой главной добродетели — Справедливости: в образе женщины с мечом она восседает на Соломоновом троне (троне Мудрости) с двумя львами. Согласно надписи, две поверженные фигуры у ее ног — «морские фурии», а плещущиеся внизу волны символизируют владычество города над морем.

«Светлейшая республика»: Венеция на заре Ренессанса

Рис. 7

Джованни и Бартоломео Бон
Порта делла Карта

1438–1443. Истрийский камень
и мрамор

Парадный вход во Дворец дождей

венчающие стены здания и отсылающие к исламской традиции. Их изысканность как будто иронично намекает на более функциональное применение таких элементов в мощной оборонительной архитектуре многих средневековых замков. Выражая высшую степень уверенности в себе в период, когда венецианская политическая власть и на суше, и на море, была сильна как никогда, Дворец дождей недвусмысленно заявляет о том, что неприступность не всегда достигается физической силой или социальным отчуждением.

Работы по оформлению западного фасада дворца, выходящего на так называемую Пьяцетту, продолжались и в XV веке одновременно со строительством соединения здания с собором Святого Марка. Авторами нового парадного входа, известного как Порта делла Карта (Porta della Carta, Бумажная дверь) (рис. 7), стали местные скульпторы Джованни и Бартоломео Бон (ок. 1360–1442 и ок. 1400 – ок. 1465). Посетители теперь могли пройти во дворец через величественный и богато украшенный портал. Поднимая голову, они видели выполненную почти в натуральную величину скульптуру правящего в то время дожа (Франческо Фоскари, правил в 1423–1457), преклоняющего колени перед символическим львом святого Марка, который держит открытой книгу с известными словами о Венеции как божественно предопределенном месте упокоения святого. Расположенные по обеим сторонам аллегорические скульптуры Добродетелей подчеркивают сакральность резиденции дожа, и по мере того как взгляд поднимается выше, минуя вычурные узоры окна и затейливо декорированные пинакли и краббы по обеим сторонам, другие скульптуры подтверждают этот посыл. Сам святой Марк появляется в круглой нише, символизирующей Царство Небесное. Над ним аллегорическая женская фигура, восседающая на троне со львами по обе стороны, нарочито воспроизводит скульптуру *Венеция* работы Календарио, украшающую западный фасад дворца (рис. 6). Хотя ныне ее называют *Правосудие*, следуя надписи под ней, она по-прежнему является аллегорией, олицетворяющей и Правосудие, и Венецию, так же как охраняющие ее львы символизируют и божественно вдохновенную Соломонову мудрость, и образ святого Марка.

Этот патриотический смысл передает мощная вертикальная ось Порта делла Карта, где действующий представитель государственной власти помещен непосредственно под сакральной и аллегорической фигурами, дабы показать, что он правит от их имени. Так что вертикальная устремленность нового сооружения обусловлена далеко не только ограниченностью пространства между собором и дворцом. Не следует забывать и о важности горизонтали, учитывая, что проход соединяет здания, непосредственно связанные с политической и религиозной властью Венеции. Дворец дождей (особенно обращенный к западу фасад) был местом правосудия, поэтому образы в верхней части Порта делла Карта служат продолжением тех, что



«Светлейшая республика»:
Венеция на заре Ренессанса



Рис. 8
План piazzы Сан Марко

1. Собор Святого Марка
2. Пьяцца Сан Марко
3. Пьяцетта
4. Лоджетта
5. Рива дельи Скьявони
6. Ла Дзекка
7. Библиотека Святого Марка
8. Новые прокурации
9. Старые прокурации
10. Торре д'Оролоджо
11. Порта делла Карта
12. Дворец дожей
13. Арка Фоскари
14. Лестница гигантов

представлены в экстерьере здания справа. Тем не менее фигура святого отсылает к собору Святого Марка, находящемуся слева. Таким образом, иконография Порты делла Карта подтверждает значение двух зданий, которые она соединяет, символизируя их особую глубинную связь в венецианской культуре. Приближаясь к парадному входу, посетители не могли не заметить и не оценить уже существующие скульптуры справа и слева: угловой барельеф дворца изображает *Суд Соломона*, лишний раз напоминая, что резиденция венецианского правительства является местом божественно вдохновленной мудрости и справедливости. Слева, на южном фасаде собора Святого Марка, где представлены *spolia* из Константинополя, скульптурная композиция V века из порфира *Четыре тетрарха* выражает венецианское владычество над бывшими византийскими землями.

Во многих отношениях Порты делла Карта представляет собой начало постепенного отхода от суровой и сдержанной монументаль-

ности прежнего византийского стиля в Венеции. И в этом смысле является ярким примером «инкрустации» в венецианско-готическом стиле, которой так восхищался Рёскин. Скульптура и архитектура здесь настолько тесно связаны, что невозможно представить их отдельно друг от друга. Порта делла Карта демонстрирует и эффектную полихромия, типичную для того периода. Скульпторы использовали широкую палитру цветов мрамора — от бледного и белого мрамора Истрии и Каррары до красных, зеленых и серых его вариаций из Вероны и других мест. Великолепие отполированных камней усилено золочением и росписью в излюбленных позднеготических синезолотых тонах: золото выделяет архитектурные детали вокруг фигур, а синева подчеркивает темноту ниш позади них.

Примечательно и то, что Рёскин отвергал мнение о Порте делла Карта как о «безвкусной путанице», понимая ее иконографию как уже запятнанную «тлетворным искусством Ренессанса». Скульптурный портрет святого Марка слишком реалистичен, резвящиеся среди листьев аканта обнаженные путти напоминают классическое искусство Греции или Рима. Скульптура коленопреклоненного дожа является репликой, относящейся к XIX веку, но утерянный оригинал, должно быть, позволял Франческо Фоскари по-новому, мощно заявить о себе в самом сердце Венеции. Мы не знаем, насколько реалистичным был изначальный образ Фоскари, но, вероятно, он был достаточно натуралистичен и, возможно, даже индивидуализирован, что отражало высокий статус Фоскари как необычайно могущественного дожа, который кардинально расширил владения венецианской империи. Нарочито эклектичная иконография Порты делла Карта воспроизводит смешение стилей готики и Раннего Ренессанса, которое вошло в моду в северной материковой Италии к началу 1440-х годов. Возможно, это даже отражает начало венецианской переориентации в сторону Запада, что станет ключевым аспектом политики города и его художественной культуры на протяжении последующих 150 лет.