Н.А. Осминская

кандидат философских наук,

преподаватель Школы философии Факультета гуманитарных наук

НИУ «Высшая школа экономики»

nataliya.osminskaya@mail.ru

ГОРОДСКИЕ ОБРАЗЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XVII-XVIII ВВ. И ИХ ФУНКЦИЯ В КОММУНИКАТИВНОЙ СРЕДЕ*

В статье дается анализ основных этапов трансформации городских образов в европейском искусстве XVII-XVIII вв., от обособления городского пейзажа в самостоятельный жанр до дифференциации различных поэтик городского пространства. Анализируя три традиции городского пейзажа – голландскую, венецианскую и римскую ведуту – автор выделяет три основные модели осмысления городской среды (город как среда повседневности, город как сцена, город как музей) и, соответственно, три модели визуальной поэтики (поэтика зеркального отражения, поэтика иллюзии, поэтика воображения).

The paper gives an analysis of the main periods of the transformation of city images in the European painting of XVII-XVIII centuries, from the very formation of urban landscape as an independent genre up to the differentiation of various poetics of the urban space. Analyzing three traditions of the urban landscape, the Flemish, Venetian and Roman veduta, the author describes three models of the presentation of urban space (city as an everyday environment, city as a theater scene, city as a museum) and three models of visual poetics (poetics of mirror reflection, poetics of illusion, poetics of imagination).

Ключевые слова: городская среда, городской пейзаж, ведута, визуальная поэтика

Keywords: urban environment, cityscape, veduta, visual poetics

Продолжающаяся урбанизация усилила влияние новых визуальных образов на общественное сознание. Ричард Сеннет в книге «Падение публичного человека» убедительно показал, что в городской среде визуальное восприятие задействовано гораздо в большей степени, нежели в замкнутом патриархальном сообществе. Увеличение мобильности и расширение поля социальных контактов влечет за собой и изменение типов коммуникации: если в закрытом социуме с низким порогом мобильности общение индивидов протекает в основном на вербальном уровне, то в городской среде, где индивид оказывается в условиях неустранимой интересубъективности и где личное пространство индивида значительно уступает пространству публичному, расширяясь до размеров личной квартиры и сужаясь до размеров тела или личного автомобиля на улице, именно зрительный образ играет ключевую роль в социальном взаимодействии. В городской среде «публичное» пространство превалирует над «приватным» и, соответственно, роль визуального восприятия, фиксирующего данную дистанцию, возрастает, тогда как вербальное общение носит более личностный, но и более кратковременный характер. В условиях экспансии городской публичности, обеспечивающей индивиду определенную долю независимости от окружения (поскольку зритель легко оказывается сторонним наблюдателем, эмоционально не вовлеченным в ситуацию), роль визуального образа как средства коммуникации становится куда более значимой [Sennet, 2002, p. 20-27].

Индивид, воспринимающий окружающую среду преимущественно визуально, становится прежде всего зрителем. Подобную позицию наблюдателя можно описать как отношение между статичным субъектом наблюдения и подвижным объектом наблюдения, так что наблюдатель всегда

© Осминская Н.А., 2017

* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

наблюдает то, что находится в движении, некую совокупность изменений. В противоположность практике наблюдения, созерцание можно описать как опыт удержания подвижного внимания на неподвижном объекте. В городской среде зрительное восприятие функционирует преимущественно в режиме наблюдения, а не в режиме созерцания.

Преобладание наблюдения над созерцанием в урбанистической культуре производит сдвиг в восприятии изобразительных искусств, меняя их режим коммуникации. Показательно, что в современном обществе подавляющее число артефактов рассматриваются с точки зрения их музейной ценности, то есть как то, что представляет (или не представляет) зрительский интерес, на что интересно и нужно (или не интересно и не нужно) смотреть. В современном городе произведение искусства является единственным объектом пристального всматривания по определению, так что именно музейное пространство (даже не театр, и лишь изредка кинематограф) переориентирует восприятие с наблюдения на созерцание. Подобное культивирование визуально-созерцательной эстетики, навязываемой восприятию произведений изобразительного искусства музейной средой обитания, может совершенно не соответствовать практике их восприятия в другие эпохи и даже входить в противоречие с замыслом создателя.

Долгое время историки и теоретики искусства не уделяли должного внимания историческим трансформациям восприятия изобразительных искусств в целом и визуального образа в частности. Подобные проблемы ставились и решались главным образом в области социологии искусства, изучающей различные исторические практики обращения с произведениями искусства, однако последние в контексте социологического анализа рассматривались преимущественно с точки зрения их материальной ценности, а не с точки зрения различных практик истолкования.

В противовес социологическому подходу немецкий историк и теоретик искусства первой половины XX в. Ханс Зедльмайр развил феноменологическую концепцию искусства, в которой исходил из того, что произведение искусства существует не как материальный объект, а как процесс, актуализуемый в акте зрительского восприятия. Однако следует отметить, что эта концепция служила Зедльмайру основанием для вневременной, «надысторической» интерпретации артефактов, оставляющей за каждым субъектом восприятия право на безусловную истинность смысла, конституированного в процессе «вчувствования». Эта теоретическая установка очевидным образом входит в противоречие с иными историческими практиками восприятия и истолкования произведений искусства, известными нам и по теоретическим трактатам о природе искусства, и по художественной практике прежних эпох. Провозглашая примат субъективного восприятия в процессе формирования смысла произведения искусства, феноменологическая теория игнорирует два важных соображения: во-первых, восприятие может быть детерминировано исторически и социально, во-вторых, само произведение может рассматриваться как средство управления зрительским восприятием. Рассматривая произведение искусства прежде всего как символическую форму, постромантическая концепция Зедльмайра оставляет в стороне знаковую функцию артефакта и способы его функционирования как средства коммуникации.

Отправной точкой, фиксирующей смену парадигм восприятия произведений искусства и визуального образа, в частности, может послужить различие между риторической и нериторической культурами, проведенное российским литературоведом и теоретиком культуры А.В. Михайловым. Согласно Михайлову, вплоть до эпохи барокко включительно европейское искусство существует «в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом, но в его особом состоянии» [Михайлов, 1997, с. 118]. Культура риторического типа устанавливает особые отношения автора с действительностью – через слово, которое «сильнее, важнее, и даже существеннее (и, в конечном счете, действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как «объективную» силу, лежащую на его пути; как автор, он распоряжается словом, но только в той мере, в какой это безусловно не принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода» [Михайлов, 1997, с. 117]. Этот риторический характер культуры в целом определяет ее «логоцентризм»: визуальный образ функционирует в

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

контексте риторического поля как воплощенное слово, зримая идея, овеществленное понятие. Предельным случаем подобного доминирования вербального над визуальным является барочная эмблема, в которой изображение целиком и полностью переводится в словесную форму. Не только изобразительные искусства (живопись, графика, скульптура), но и неизобразительные художественные формы (музыка, архитектура) подчиняются риторическому принципу организации. Примером тому могут послужить, в частности, барочные музыкальные лексиконы, закрепляющие за определенными тональностями определенные характеры и темпераменты [Майстер, 2008, с. 106-107].

Риторическая подоплека является определяющей для понимания как жанровой иерархии изобразительных искусств Ренессанса и раннего Нового времени, так и функционирования артефактов в качестве коммуникативных средств. Для классицистической теории живописи главным компонентом художественного образа, определяющим жанровую природу произведения, является даже не сюжет, а жест, посредством которого выражается идея произведения. Так, в картине Пуссена «Великодушные Сципиона» задача художника заключается не столько в том, чтобы проиллюстрировать некое историческое событие, сколько в том, чтобы репрезентировать в конкретном сюжетном действии идею милосердия, великодушия. По меткому замечанию отечественного историка искусства С.Даниэля, «перед нами, по сути дела, спектакль (разумеется, не в отрицательном оценочном смысле), где ансамбль актеров, прекрасно сложенных, одетых согласно эпохе и т. д., представляет сцену проявления добродетели» [Даниэль, 1983, с. 56]. Иерархия идей и сюжетов определяет иерархию жанров живописи и, соответственно, обуславливает выбор предметов изображения. Как мы увидим далее, вплоть до второй половины XVIII в. основным критерием оценки художественной состоятельности живописного произведения является эмоциональная убедительность изображенных на полотне фигур, в основном зависящая, в свою очередь, от психологической убедительности выбранных жестов.

Таким образом, высвобождение чистой визуальности как особой сферы восприятия, имеющей эстетическое или коммуникативное значение, из-под гнета риторики напрямую связано с нахождением новых сюжетов и новых предметов изображения, а именно таких, которые фиксируют внимание зрителя на чистой изобразительности. Естественно, что возрастание интереса к чисто визуальной природе изобразительного искусства всегда сопряжено с поисками в области его иллюзионистических возможностей. Характерно, что в XVII-XVIII вв. развивается традиция обманок – живописных кунштюков, изображающих предметы так, чтобы заставить неискушенного зрителя поверить, будто перед ним не картина, а реальный предмет интерьера. Однако наиболее показателен процесс эмансипации визуальности в так называемой «видописи», то есть в пейзаже, в том числе городском. При этом следует иметь в виду, что, несмотря на то, что город как предмет изображения вошел в репертуар живописцев гораздо позднее, чем природный ландшафт, рождение пейзажа как особого жанра тем не менее неразрывно связано именно с формированием культуры урбанистического типа, поскольку само открытие природы как предмета созерцания стало возможным только тогда, когда произошло ее отчуждение, то есть когда на природу стали смотреть из городской перспективы. Какие метаморфозы должна была претерпеть городская культура, чтобы сам город стал предметом изображения? Этот вопрос мы попытаемся прояснить в нашем исследовании.

Город как фигура умолчания: предыстория жанра

Вид города является самым распространенным сюжетом в сфере тиражных изображений. Это утверждение справедливо прежде всего для современной техногенной культуры, в которой вид города благодаря изобретению фотографии и почтовой открытки стал непрямым атрибутом удаленной коммуникации. Однако и в дофотографическую эпоху городские виды были самым распространенным мотивом в тиражной графике второй половины XVIII – первой половины XIX вв., так что создается впечатление, что развитие самого жанра городского пейзажа напрямую связано

с массовым спросом на этот тип изображения и техническими возможностями его массового производства. Действительно, заслуживает внимания, например, тот факт, что появление гравировального искусства в России в начале XVIII века хронологически совпадает с «государственными заказами» на гравированные изображения строящегося Петербурга, поступавшими непосредственно от Петра I. Даже живописные шедевры Антонио Каналетто, одного из первых представителей блестящей плеяды мастеров венецианской ведуты, создавались в условиях своего рода индустрии, «хорошо организованной и налаженной, без которой Каналетто никогда бы не смог справиться с постоянно растущим числом заказов» [Маркова, 1981, с. 167].

Однако важно отметить, что возрастание массового спроса на городские виды, в каких бы техниках они ни исполнялись, еще не означало официального признания этого жанра изобразительного искусства. Обособление этого типа изображений в отдельный жанр происходит очень поздно, лишь во второй половине XVII в., и вплоть до второй половины XVIII века он остается самым низким жанром в европейской иерархии изобразительных искусств. Показательно, что Каналетто, будучи самым именитым художником, работавшим в области ведуты, был принят в венецианскую Академию живописи и скульптуры только в 1763 году, то есть много лет спустя после основания Академии и уже на излете своей карьеры, причем в качестве художника-перспективиста [Педерокко, 1997, с. 3]. Другой признанный мастер венецианской ведуты, Франческо Гварди, был принят в ту же Академию в 1756 году как «фигурист», то есть как автор исторических композиций [Фриче, 1923, с. 56].

Пренебрежительное отношение к городским видам, распространенное в художественной среде именно в тот период, когда происходило подспудное формирование этого жанра, в полной мере отражает недвусмысленная рекомендация Мартина ван Хемскерка живописцам рубежа второй половины XVI века, дошедшая до нас в изложении фламандского поэта и художника Карела ван Мандера: «Всякий живописец, желающий преуспевать, должен избегать украшений и архитектуры» [Мандер, 2007, с. 276]. Даже во второй половине XVIII века известный знаток искусств, художественный критик и философ Дени Дидро все еще придерживался схожих воззрений относительно того, какие сюжеты подобает класть в основу живописных произведений.

То обстоятельство, что вплоть до конца эпохи Просвещения (или до начала эпохи романтизма) город не считался достойным объектом изобразительного искусства, в полной мере сказывается и на современных дебатах относительно того, какие типы изображений подпадают под определение «городского пейзажа», а какие нет: «Попытка прийти к единому мнению о том, когда картина с изображением города перестает быть пейзажем вообще и становится чистым городским видом, до сих пор не увенчалась успехом» [Соколова, 1980, с. 65].

Запутанность вопроса о происхождении и предыстории городской видописи как самостоятельного жанра связана с историческими модификациями репрезентации города. В европейской художественной традиции вплоть до эпохи Просвещения город, как правило, репрезентировался посредством фигуры или атрибута патронального святого или через светскую эмблему. С развитием мореплавания и картографии возникают новые типы знакового изображения городов, однако в любом случае эти изображения носят знаковый, эмблематический характер. В сфере изобразительных искусств тема города была сопряжена не с реальными городами, а с библейскими сюжетами – образами Нового Иерусалима как Града Божьего и Вавилона как Града Земного. При этом изображения городов, как библейских, так и реальных, не играют в живописи Средневековья и Возрождения самостоятельной роли, город представлен и воспринимается либо как часть пейзажа, либо как фон.

В эпоху Ренессанса, когда происходит постепенное открытие естественной природы, в изобразительных искусствах пейзаж перестает играть исключительно роль фона, хотя и не теряет своего преимущественно символического значения. Однако открытие природы как особого предмета созерцания происходит именно из перспективы города. Петрарка, один из первых представителей ренессансной культуры, начавший культивировать любование естественной

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

природой, противопоставлял естественную природу городу как символу земной тщеты и суетности [Петрарка, 1982, с. 141-144]. Соответственно, в сфере изобразительных искусств формирование пейзажа как самостоятельного жанра значительно предшествует формированию жанра городского вида.

У Карела ван Мандера, автора монументального цикла жизнеописаний фламандских живописцев второй половины XVI века, мы находим первые похвальные отзывы о художниках, разрабатывавших в живописи те мотивы, которые позднее станут составной частью городского пейзажа – изображения архитектурного пространства, пейзажа с руинами, виды городов и ландшафт с архитектурными деталями. Ван Мандер упоминает, среди прочих, Михила де Гаста, который «писал с натуры руины и город Рим» и «сверх того, делал много рисунков и собственного измышления» [Мандер, 2007, с. 64], а также Ганса Верэйкса, о котором кратко говорится, что он «хорошо писал красивые пейзажи, которые исполнял очень старательно и близко к природе» [Мандер, 2007, с. 63], и от которого до нас дошли также изображения ландшафтов с элементами городских видов, в частности, «Вид города Харлема».

Одним из самых ранних способов изображения реальных городов были виды города с высоты птичьего полета («глазами мимолетящей птицы»). Функция таких изображений была одновременно и художественной, и документальной. Отечественный исследователь Г.З.Каганов отмечает: «В XV в. подобные виды рисовались с высоких колоколен или с пригородных холмов. К началу XVI в. возникают аналитические методы построения широких перспективных видов с птичьего полета. Первым знаменитым образцом является уникальная гравюра «Вид города Венеции» Якопо де Барбари (1500 г., Венеция, Музей Коррер) площадью 3,8 кв. м, дающая подробнейшее графическое изображение этого города. Проекция была взята довольно условно и больше похожа на аксонометрию, чем на строгую перспективу. Это позволило показать все части города примерно под одним углом зрения» [Каганов, 1999, с. 37]. В XIX в. «виды сверху» снимались камерами-обскурами (а позже фотоаппаратами) с воздушных шаров, а в XX в. – фотоаппаратами с вертолетов.

Другим ранним типом изображения городов, указывает Каганов, были панорамы, представлявшие развернутый вид города в уровне земли (по-русски до середины XIX в. такой тип изображения мог называться «профилем», западные языки сохранили такое название до сих пор). «С панорамным видом, как правило, ассоциировалось представление о документально точном изображении города. «Живописец почти всегда льстит, на счет истины, подлиннику, чтоб тем украсить свою работу; для писца Панорамы сие не нужно; верность есть главное ее достоинство», – так сформулировал принцип панорамы русский литератор Лев Цветаев в 1806 г. На этом фоне особенно значимыми становились намеренные искажения, вносимые в городские панорамы художниками иногда с аллегорическими, а иногда и с чисто живописными целями. Так поступали, например, выдающиеся голландские мастера XVII в. Якоб ван Рейсдаль, Й.Вермеер, Ян ван дер Гейден. Последний превратил искажения панорам в прием художественной игры, в разных вариантах одного и того же панорамного вида то убирая весьма заметные элементы городского силуэта, то, наоборот, добавляя несуществующие» [Каганов, 1999, с. 37]. (Ср. также гравюру Алексея Зубова 1716 г.)

Как отмечает отечественный исследователь, горожанин воспринимает окружающее его пространство как «полностью освоенную среду, то есть видит каждое «место» внутри этого пространства как нечто сплошное, неделимое». Такая сплошность восприятия представляет собой, по мысли Каганова, общее свойство средового воображения, проявлявшееся в изображении городов не только на протяжении всех средних веков, но также и в Новое время.

Для средневековой традиции, как показывает Каганов, большую роль играет изобразительный прием, восходящий, по всей видимости, к античному театру: происходящее внутри города или здания предстает зрителю так, словно они происходят снаружи, перед ним, но на фоне более или менее широкого проема, ведущего внутрь. В логике такого изображения города или здания предстают как

сплошное тело, наблюдаемое извне. В качестве примера подобных изображений можно привести фреску Амброджо Лоренцетти в Зале Мира сиенского Палаццо Пубблико (1338-1340 гг.), на главной стене которого художник изобразил процветание родного города как «следствие доброго правления». Сцены из городской жизни, вполне отвечающие средневековому опыту, здесь всецело подчинены массивной городской архитектуре, которая не позволяет взгляду проникать внутрь городского пространства.

Ранние изображения города «изнутри» представляют нам примеры различных видов диспропорции между городом и горожанином, между городской архитектурой и размещенными рядом фигурами. Сообразно сюжетам, городское пространство предстает в этих изображениях двояко: либо в качестве обозначения места действия некоего исторического события (Джентили Беллини, Процессия на площади Сан Марко), либо как архитектурный фон в религиозной композиции, что особенно характерно для нидерландской школы. Примечательно, что северная традиция т. н. архитектурной живописи (где изображались интерьеры храмов), послужившая непосредственным предшественником голландской школы городского пейзажа, уходит своими корнями в архитектурно-храмовые композиции братьев ван Эйк и их современников, с их склонностью к мистическому переживанию евангельских событий в контексте повседневной жизни. Нередко художники этого круга помещают евангельские сцены в антураж современных им городов. Так, «Мадонна канцлера Роллена» (Париж, Лувр) Яна ван Эйка включает, возможно, памятники Льежа с мостом через Маас, «Поклонение пастухов» Г. Давида (Лондон, Национальная галерея) – виды Брюгге, ларец св. Урсулы работы Мемлинга (Брюгге, Госпиталь св. Иоанна) – панораму Кельна. Сцена встречи Христа с Пилатом на картине неизвестного голландского мастера XV в. происходит на фоне реального Харлема с видом старой ратуши и городских ворот. Всем этим композициям присуща топографическая, почти документальная точность изображения городской архитектуры. Существенно, однако, что во всех этих композициях на религиозные сюжеты реальный средневековый город, а точнее, городская архитектура служит не столько объектом созерцания, сколько масштабным средством для демонстрации несоизмеримости двух пространств – божественного и человеческого, поскольку фигуры религиозных персонажей изображены гораздо более крупными, чем они должны были быть в соответствии с пропорциями архитектуры. Не случайно по мере того, как северная живописная традиция попадает под влияние итальянских открытий в области линейной перспективы, интерес к изображению конкретной архитектуры постепенно ослабевает.

В северной изобразительной традиции раннего Нового времени становлению городского пейзажа как самостоятельного жанра предшествует архитектурный жанр, в котором доминировали два основных сюжета, соответствующие художественной практике того времени: «интерьер церкви» и «внешний вид дворца». Третью группу составляли архитектурные сцены с религиозными персонажами, исполнявшими роль стаффажа. Хендрик ван Миндерхаут в картине «Алтарь на улице Мейр в память осады Антверпена в 1585 г.» (1687) создал достаточно точный городской пейзаж, хотя и пренебрег пропорциональными соотношениями между персонажами и архитектурным окружением. Картины Вранкса, Де Колери, Тенирса и Ван Миндерхаута свидетельствуют о появлении новых аспектов архитектурного жанра: портрет города и портрет горожанина, соответствие архитектуры и фигур, старинных и современных зданий.

«Интерьер церкви», который оставался наиболее представленным в архитектурном жанре, как правило, выступал в соединении с сюжетами религиозного характера, но иногда, хотя и сравнительно редко, внутренние помещения церкви служили фоном для семейных портретов (Ван Эренберг, «Групповой портрет в интерьере церкви св. Ромуальда в Мехелене», Королевский музей изящных искусств, Брюссель) [Бабина, 1995, с. 16]. Порой сквозь открытые двери храма можно видеть и элементы городского пейзажа.

Несамостоятельный жанровый характер первых городских видов подтверждается тем фактом, что термин ведута (итал. *Veduta*, буквально «вид местности») первоначально был введен в обиход в

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

архитектурной теории в XVII в. (Себастьян Серлио) и обозначал архитектурный эскиз, построенный по законам линейной перспективы. Эти ранние ведуты, имеющие чисто прикладной характер перспективных штудий, не имели самостоятельного художественного значения, а служили руководством для архитекторов при планировании городского пространства.

Между тем барочное градостроительство, со своей стороны, было тесно связано с практиками сценографии. Сам город рассматривался как своего рода сцена с декорациями, на фоне которых проходили торжественные церемонии религиозного и светского характера. Д.Фонтана, осуществлявший масштабную реконструкцию Рима по заказу папы Сикста V, писал в 1590 г.: «Наш владыка, желая облегчить путь тем, кто, понуждаемый благочестием, или по обету должен несколько раз посещать самые святые места в Риме и, в частности, семь церквей, столь прославленных отпущением грехов и святыми мощами, проложил множество прямых и удобных улиц во многих местах. Там каждый может пешком, верхом или в экипаже из любого места в Риме прямым путем достичь самых прославленных святынь», при этом были использованы «различные и разнообразные перспективы, чтобы чаровать чувства человека» (цит. по: [Гидеон, 1984, с. 75-76]).

Из этого следует, что первоначально городская среда формировалась по законам изобразительного искусства, а не наоборот, и лишь гораздо позднее город стал предметом опосредованного эстетического восприятия средствами изобразительных техник.

Отношение к ведуте как к низкому жанру в середине XVIII века связано с трактовкой живописи в духе горадиева определения “ut pictura poesis”, согласно которому поэзия подобна картине и, наоборот, живопись должна иметь нарративный характер. С точки зрения классицистической теории искусства, в живописи должно соблюдаться единство места, времени и действия, то есть нарратив превалирует над чистой визуальностью.

Город-зеркало: голландская ведута и поэтика повседневности

Формирование городского архитектурного пейзажа как самостоятельного жанра происходит во второй половине XVII века в Голландии и связано с религиозными, экономическими и политическими особенностями этой страны. В этот период Голландия переживает свой «золотой век», и это был век нарождавшейся культуры урбанизма.

Уже в Нидерландах XVI века постепенно происходит повышение роли городов. В Голландии XVII века, где отсутствовала центральная монархическая власть, растущее значение стали приобретать местные городские власти и корпорации. Это обуславливало и характер функционирования художественного рынка. При сравнительно небольших ценах на живопись, спрос на произведения изобразительного искусства становится велик. Художники получают заказы на портреты официальных и частных лиц. Горожане проявляют большой интерес к декорированию интерьера. Появляется спрос на виды административных зданий, храмов и улиц, продиктованный не только художественными или репрезентативными задачами этих изображений, но и сугубо техническими. Так, многие художники, работавшие в жанре городского вида, были по профессии архитекторами. Одни из лучших мастеров голландской ведуты эпохи барокко Ян ван дер Хейден был не только живописцем, но и изобретателем, автором проекта уличного освещения Амстердама при помощи масляных фонарей, применявшихся в этом городе с 1669 вплоть до 1840 г. Одновременно ван дер Хейден работал над усовершенствованием пожарных служб Амстердама и даже издал руководство по пожарному делу, поместив туда ряд гравюр с изображением улиц и зданий Амстердама. Те же самые здания предстают у ван дер Хейдена и в репрезентативном живописном варианте («Собор и новая городская ратуша в Амстердаме», 1668, рис. 1), изображенные с предельным реализмом в передаче архитектурных элементов и деталей повседневного городского быта.

Принципиальное влияние на формирование голландской живописной традиции этого периода оказали Реформация и связанное с ней иконоборческое движение. Изобразительные искусства протестантских стран отказываются от большей части традиционных для христианской традиции

Рис. 1

Ян ван дер Хейден. Собор и новая городская ратуша в Амстердаме. 1668. Лувр, Париж.

сюжетов. Однако появляются новые сюжеты, связанные с повышением внимания к миру повседневности. Так возникают и активно развиваются новые жанры - натюрморт, портрет, пейзаж, в том числе и городской пейзаж. Эти «малые» жанры органично переплетаются друг с другом, обнаруживая характерную для северного изобразительного искусства того времени тенденцию к преобладанию бытового жанра.

В частности, так называемые «Дворики» Питера Хоха («Двор с хозяйкой и служанкой, чистящей рыбу» (начало 1660-х гг., Лондон, Национальная галерея), «Двор делфтского дома с двумя женщинами и ребенком» (около 1657, Толедо, США, штат Огайо, Музей искусств Огайо) и др. представляют собой образцы жанровых композиций, где сцены из повседневной жизни показаны на фоне городского окружения. Элементами большинства работ на эту тему выступают Старая и Новая церкви Делфта и здание городской ратуши. В изображении архитектурных построек художник стремился к предельному натурализму и топографической точности, при этом, хотя в пользу композиции он мог пожертвовать исторической и топографической достоверностью, он остается безукоризненно верен в передаче архитектурных деталей, так что здания, изображенные на полотнах Хоха, можно безошибочно идентифицировать. Однако главным изобразительным сюжетом на полотнах Хоха является не архитектура, а жанровая сцена, так что в его творчестве городской пейзаж и бытовой жанр неотделимы друг от друга, и рожденные на границе двух жанров сюжеты трансформируют «архитектурную тему» в многоликий «образ города», сотканный их тончайших нюансов повседневности и несущий в себе ярко выраженный нравоучительный подтекст [Дмитриева, 2012, с. 29-31].

Слияние городского пейзажа и бытового жанра, приводящее к открытию «городской среды», демонстрирует творчество другого делфтского художника второй половины XVII в. Я.Врела. На его полотнах уличные сцены показаны с присущей городу «суете», выражающейся как в фигурах и мизансценах, так и динамичной перспективной трактовке городского пространства. Нередко сцены уличной сутолоки сопровождаются изображением праздного наблюдателя, фигура которого видна в открытом окне верхнего этажа дома, замыкающего задний план композиции [Дмитриева, 2012, с. 32-34]. На полотнах Врела окружение доминирует над человеком (рис. 2).

Рис. 2
Якоб Врел. Уличная сцена с булочной.
Ок. 1654-1662. Частная коллекция, Нью Йорк.

С вниманием к повседневности связана такая характерная особенность голландской живописной школы как реализм, проявляющийся в тяготении к предельной детализации визуального образа. В области городского пейзажа это сказывается в стремлении к топографической точности и применении камеры обскура. Сама художественная практика в Голландии в эпоху Золотого века рассматривалась как научная, а картины превращались в область научных изысканий, о чем свидетельствует тесная связь живописи с использованием камер-обскура. Эта технология позволяла предельно точно фиксировать особенности местности и удаленные детали фасадов. Классическим образцом подобного научного подхода к живописи и является «Вид Дельфта» Яна Вермеера.

Характерно, что развитие изобразительных технологий во второй половине XVII века было напрямую связано с возрастающим интересом к деталям быта, повседневному окружению. В эту эпоху в северной художественной традиции идет активное формирование теории живописи как зеркала, напрямую связанной с дискуссиями внутри протестантизма относительно символического характера литургического действия. Как свидетельствуют тексты голландского теоретика и историка искусства Самуэля ван Хоогсратена, протестантская художественная практика второй половины XVII века находилась под сильным влиянием философских дискуссий того времени относительно природы сознания, в частности, картезианства. Представление о сознании как области косвенной репрезентации, или преломления божественной истины, непостижимой самой по себе, нашло свое выражение в образе зеркального шара, символизирующего сознание, - частого мотива голландской живописи того времени [Weststeijn, 2008, p. 272]. (Ср. также со стеклянным шаром в картине Вермеера 1671 г. «Аллегория веры»).

В связи с этим изменяется функция живописи: сама она рассматривается отныне как зеркало, а ее предметом должно стать повседневное как самое достоверное. Так появляется представление о среде, культурном пространстве, наполненном вещами, связанными с человеком, его образом жизни, его времяпрепровождением. Соответственно, художник должен фиксировать и отражать самое обыденное. Именно с формированием концепции живописи как зеркала связано бурное развитие так называемых малых жанров голландской живописи – портрета, натюрморта, сцены в интерьере, пейзажа и, в частности, городского пейзажа. Все они представляют собой разные срезы

повседневности, разные среды обитания. Не случайно поэтому, что жанры эти на раннем этапе чаще всего переплетаются между собой.

Безусловно, реализм голландской изобразительной традиции тесно связан с аллегорической дидактикой, свойственной культуре барокко. Однако важно заметить, что дидактика, пронизывающая повседневность, как она изображается, дает о себе знать через многочисленные детали, то есть преимущественно через визуальный образ, а не через язык. Так в голландской живописи, в первую очередь в малых жанрах, включая городской пейзаж, происходит постепенное возрастание роли чистой визуальности, проявляющееся в тяготении или даже, точнее сказать, требовании безукоризненной топографической достоверности и натурализма в передаче деталей, связанное с протестантской концепцией живописи как зеркала и несущее в себе прежде всего назидательный смысл. Этот предельный реализм визуального образа, опирающийся на вспомогательные технические средства и представленный в первую очередь в жанре городского вида, в середине XIX века, как только была изобретена фотография, даст повод сторонникам новой технологии рассматривать голландскую живопись второй половины XVIII века как предтечу фотореализма и, в свою очередь, толковать рождение фотографии как прямое продолжение живописной эпохи. Не случайно хрестоматийным примером протофотографии для теоретиков искусства XIX века становится «Вид Дельфта» Яна Вермеера (рис. 3).

Рис. 3

Ян Вермеер. Вид Делфта. 1660/1661. Из собрания Королевской галереи Маурицхёйс, Гаага.

Город-театр: венецианская ведута и поэтика иллюзии

Венеция была одним из тех европейских городов, которые в эпоху Возрождения часто становились сценой исторических событий и предметом прославления. Самые ранние образцы видов Венеции, восходящие к XV веку, как раз и были призваны запечатлеть важнейшие события в жизни города, в первую очередь события религиозного характера. Одним из первых примеров топографически точного и подробного изображения Венеции является полотно Витторе Карпаччо «Чудо с реликвией Святого Креста». Это произведение нельзя именовать ведутой в строгом смысле слова, так как главной темой композиции является здесь не вид города, а историческое событие,

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

происходящее в совершенно конкретном, топографически узнаваемом месте города – рядом с подъемным деревянным мостом, впоследствии знаменитым каменным, связывавший рынок возле Риальто с кампо Сан Бартоломео. Однако подобная топографическая пунктуальность Карпаччо, не характерная для позднесредневековых и ренессансных изображений городской среды, и без того редких, не является проявлением личной склонности художника к чрезмерной визуальной дотошности, но находится в прямом соответствии с главным замыслом живописного полотна: представить Венецию как место обитания религиозных святынь и центр паломничества. Сходным замыслом отмечено полотно Джентиле Беллини «Процессия на площади Сан Марко», изображающее купца Якопо де Солис, молящего об исцелении его больного сына во время религиозной процессии на фоне собора Сан Марко. Особый статус Венеции как религиозного центра, осененного благословением свыше, выражен на композиции Бонифаччо де'Питати, предназначенной для служебных помещений магистратуры в палаццо Камерленги: на этой композиции с высоты птичьего полета представлен вид площади Сан Марко, над которой возносится Бог-Отец, сопровождаемый голубем Святого Духа. Все эти изображения носят исключительно репрезентативный характер, поскольку подчеркивают официальный и религиозный статус Венеции, и, несмотря на подробные виды города, главной составляющей художественного замысла является здесь повествовательный элемент, что дает повод отнести эти произведения к жанру исторической и религиозной живописи.

Примечательно, что на протяжении второй половины XVI века и вплоть до середины XVII века изображения города не были востребованы в художественной жизни Венеции. Интерес к этому виду живописи возник благодаря северному живописцу Йозефу Хейнцу Младшему, написавшему в 1646 году целую серию картин, посвященных Венеции: «Охота на быков на кампо Сан Паоло», «Процессия в праздник Реденторе (Искупителя)», «Вход в церковь Сан Пьетро ди Кастелло нового патриарха», «Карнавал на площади Сан Марко», «Прогулка на лодке в Мурано». В этих произведениях художник, воспитанный в традиции северного реализма, запечатлевает Венецию в моменты типично венецианских праздников, но без всякого налета официальной торжественности. События городской жизни – будь то религиозная процессия или карнавал, – представлены Хейнцем не столько в качестве праздника, сколько в качестве образа жизни венецианцев. Начиная с полотен Хейнца и вплоть до Франческо Гварди праздник (или элементы праздника) станут непременными атрибутами венецианской ведуты.

Несмотря на то, что традиция венецианской ведуты сложилась под непосредственным влиянием северной традиции городского пейзажа, уже на ранних этапах своего формирования венецианский городской пейзаж приобретает те своеобразные черты, которые в дальнейшем станут для него типологическими. В отличие от голландского городского пейзажа, развивавшегося в общем русле бытового жанра, венецианская ведута с самого начала и вплоть до начала XIX века оказывается тесно связанной со сценографией. Показательно, что практически все мастера венецианской ведуты подвизались в сфере театральной декорации. К примеру, Антонио Каналетто был сыном театрального декоратора Канале и в юности некоторое время работал в мастерской отца. Сценографическую выучку получили Микеле Мариеске (1710-1753) и Джованни Баттиста Пиранези. Последний на заре своей карьеры около трех лет работал в мастерской театральных декораторов Джузеппе и Доменико Валериани, и, несмотря на то, что в дальнейшем Пиранези не создавал специальных эскизов для театра, его ведуты из серии «Тюрьмы» отнюдь не случайно легли в основу романтического стиля театральной декорации начала XIX века.

Тесная связь венецианской ведуты со сценографией дает о себе знать и в особых композиционных приемах, и в эффектных перспективных сокращениях, но преимущественно в особом рода иллюзионизме, присущем произведениям этой школы и нашедшем свое выражение не столько в топографической точности, сколько в реализме световых эффектов. Характерно, что именно необыкновенный реализм в передаче света прославил Антонио Каналетто среди современников.

Как передает итальянский историк Москини (1806), слава Каналетто быстро превзошла славу его авторитетного предшественника Лукаса Карлевариса, который умер с горя, видя как его затмило новое светило венецианской ведутной живописи. Свидетельство Москини, даже если оно и не лишено риторических преувеличений, подтверждается перепиской 1725-1727 гг. веронского живописца Аллесандро Маркезини с купцом и коллекционером из Лукки Стефано Конти. Последний попросил Маркезини, совмещавшего работу живописца с деятельностью посредника между своими коллегами-живописцами и коллекционерами, приобрести для него две ведуты Венеции, чтобы присоединить их к трем другим, уже имевшимся у него и принадлежавшим кисти Карлевариса. Отвечая на эту просьбу, Маркезини писал, что «сьер Лука... уже стар» и что его место занял «сьер Антонио Канале, который всех в Венеции поражает своими произведениями, он следует манере Карлевариса, но в них виден солнечный свет» [Педрокко, 1997, с. 26]. В результате подобной рекомендации Конти заказал Каналетто не две, а четыре ведуты, несмотря на высокую цену произведений.

Если голландские мастера городского пейзажа работали в основном на внутренний художественный рынок, то венецианская ведута изначально пользовалась большой популярностью у иностранных коллекционеров – путешественников, аристократов, представителей дипломатической элиты. Особо тесные контакты связывали венецианских художников с английскими коллекционерами. После того, как в 1730 г. отношения Каналетто с Маркезини испортились по причине задержки исполнения заказа для герцога Ричмондского, главным художественным агентом Каналетто стал Джозеф Смит, банкир, купец, коллекционер и британский консул в Венеции. Благодаря Смиту Каналетто регулярно получал большое количество заказов от английских аристократов, которые приобретали ведуты прежде всего ввиду украшения интерьеров. Именно высокой степенью декоративности венецианской ведуты объясняется тот факт, что Каналетто получал заказы сразу на большие серии. Так, в 1730 г. Каналетто исполнил двадцать две ведуты для герцога Бердфордского, шесть – для герцога Баклейхского, семнадцать – для графа Кардайла. Многие из картин этих серий представляли собой реплики двенадцати ведут, исполненных Каналетто ранее для венецианской резиденции Смита, скорее всего, специально в рекламных целях, так как с этих ведут Смит распорядился сделать гравюры, изданные отдельным тиражом в Венеции в 1734 г. по названию «*Prospectus Magni Canalis Venetiarum*». Любопытно, что дворец Смита, для которого были предназначены оригинальные полотна, располагался близ церкви Санти Апостоли, откуда открывался вид на Большой канал. Таким образом, само расположение картин в интерьере побуждало зрителя к сравнению впечатлений от реального и искусственного вида на один и тот же объект и в полной мере отражало тот иллюзионистический эффект, который ожидался от ведуты.

При этом следует отметить, что, в отличие от голландских мастеров видописи, стремившихся в своих произведениях к неукоснительной топографической точности, Каналетто часто пренебрегал последней ради достижения большей пространственной динамики: он часто уплотняет архитектурные задники или, наоборот, расширяет пространство, что ведет к неизбежным перспективным искажениям (рис. 4). Как показывают сохранившиеся эскизы художника, Каналетто использовал камеру-обскуру и наброски с натуры только на предварительной стадии работы, а затем исполнял картину в мастерской, нередко совмещая в одном произведении несколько ракурсов и несколько источников освещения. Примечательно, что, несмотря на явные погрешности против реальности, в глазах зрителей ведуты Каналетто служили образцом документальной достоверности. Маркезини, перечисляя достоинства картин Каналетто, среди главных указывал, что Каналетто «писал на месте, а не сочинял дома, как это делал сьер Лука (Карлеварис – Н.О.)». Здесь сказывается театральное начало в художественном мышлении XVIII века: чтобы добиться эффекта реальности, в натуру надо внести элемент фантазии.

Стиль ведут Каналетто, как и других венецианских мастеров, всегда балансирует между реализмом и каприччо, так что Венеция предстает в их произведениях городом-призраком,

Рис. 4
Антонио Каналетто. Большой канал с видом на церковь Сан-Симеон-Пикколо. Ок. 1740.
Национальная галерея, Лондон.

увиденным глазами заезжего путешественника. В отличие от северной ведуты, всегда проявлявшей безукоризненную пунктуальность в воспроизведении мельчайших топографических, архитектурных и бытовых деталей, венецианская ведута XVIII века неуклонно тяготеет к иллюзионистическому эффекту, все более и более отдающему предпочтение впечатлению перед натурой. Иллюзионизм венецианской ведуты достиг своего апогея в произведениях Франческо Гварди, где ракурсы и предметы изображения настолько лишены индивидуальности, что уже приобретают характер культурных штампов (гондола с парой фигурок, канал, здание с арками). В живописной технике Гварди уже предчувствуется импрессионизм: если взглядеться, стаффажные фигурки на его картинах чаще всего прописаны двумя касаниями кисти и представляют собой скорее живописные пятна, нежели объекты разглядывания (рис. 5).

Рис. 5
Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1777. Музей Галуста Гульбекяна, Лиссабон, Португалия.

Показательно, что поэтика иллюзии, возобладавшая в картинах Франческо Гварди, вошла в противоречие с изначальной документальной природой ведуты, которой отдавали предпочтение заказчики. В 1770-1780-е гг. Гварди получил много официальных заказов от различных высокопоставленных лиц, в том числе заказ на изображение визита графов Северных (Великого князя Павла Петровича, будущего царя Павла I, и его жены Марии Федоровны), а также на изображение визита папы Пия VI. Эти произведения в основной своей массе менее удачны по живописи, словно художник чувствовал себя скованным жестким этикетом документалиста. В тех же полотнах, где Гварди дает волю своему воображению («Отплытие “Бученторо” к Сан Николо дель Лидо и возвращение “Бученторо”»), архитектура, едва намеченная слабыми контурами, в буквальном смысле слова расплывается между водой и небом, а множество фигурок и лодок образуют некое скопление живописных пятен. Все вместе представляет собой не столько фотографический отчет о происходящем историческом событии, сколько фантасмагорическое видение. Стоит ли удивляться, что искусство Франческо Гварди перестало быть востребованным у современников? В последние годы жизни художник был вынужден работать «ради хлеба насущного» и умер в нищете. Его сын Джакомо также был художником-ведудистом. Не желая повторить печальную участь отца или не имея такого живописного таланта, он зарабатывал на жизнь видами городов наподобие фотографических открыток. Джакомо Гварди скончался в 1835 году, благополучно не дожив двадцати лет до того исторического момента, когда фотография сменит ведуту на поприще документалистики.

Город-музей: Рим и поэтика руин

Как было в случае с «туристическим» образом Венеции в венецианской ведуте XVIII века, образ Рима в римской ведуте эпохи Просвещения и раннего романтизма тоже формировался преимущественно как отображение точки зрения стороннего наблюдателя. В восемнадцатом веке Рим являлся в глазах современников не только и не столько паломническим центром, как в предшествующие столетия, сколько прежде всего венцом образовательного путешествия, так называемого Гранд Тур, который вошел в моду в среде европейской аристократии в середине XVIII века. В просвещенной среде Рим рассматривался как единственный город, сохранивший античное наследие. У Гете в его «Набросках к характеристике Винкельмана» есть следующие слова: «Рим – это единственное место, в котором, по нашему мнению, сосредотачивается воедино вся древность, и потому нам кажется, что все, что заставляют нас чувствовать древние поэты, древние государственные устройства, все это в Риме мы не только чувствуем, но и созерцаем» (цит. по: [Винкельман, 1935, с. 616]). Эти слова указывают на важное обстоятельство: как и в случае с Венецией, образ Рима в эпоху Просвещения складывался как образ воображаемого города, с той только разницей, что иллюзионистические изображения Венеции в большей мере апеллировали к визуальному восприятию и провоцировали обман зрения, тогда как образ Рима, как образ Древнего Рима, взывал к фантазийному перенесению в прошлое и апеллировал к способности интеллектуального и эмоционального погружения в культуру античности.

Замечание, что Рим позволяет не только чувствовать, но и созерцать все то, что «заставляют чувствовать древние поэты, древние государственные устройства», свидетельствуют о том, что в эпоху Просвещения способность созерцать рассматривалась как факультативная по отношению к способности чувствовать. И.-И.Винкельман, которому и были посвящены процитированные слова Гете, был как раз ярким представителем той эстетической программы, согласно которой понятие прекрасного в равной мере зависит и от объекта, и от субъекта, то есть восприятие прекрасного в искусстве прямо зависит от способности зрителя воспринимать прекрасное. Эта способность подлежит культивированию, однако самого по себе созерцания прекрасного для развития чувства прекрасного недостаточно. В работе «О способности воспринимать прекрасное в искусстве и об обучении этому» Винкельман отмечал: «У уроженцев Рима, у которых чувство это могло бы развиться ранее и стать более зрелым, оно из-за воспитания отличается бестолковостью проявления и не

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

совершенствуется, ибо люди эти похожи на курицу, которая переступает через находящееся у ее ног зерно, чтобы схватить лежащее в отдалении: то, что мы видим каждодневно, неспособно пробудить влечение к себе. Еще жив известный художник Никколо Риччиолини, урожденный римлянин и человек с большим талантом и познаниями, выходящими даже за пределы его искусства, который лишь пару лет назад – и притом на семидесятом году жизни – впервые увидел статуи, находящиеся на Вилле Боргезе. Он основательно изучил архитектуру и тем не менее никогда не видел один из прекраснейших памятников, а именно – гробницу Цецилии Метеллы, жены Красса, хотя, будучи любителем охоты, исходил окрестности Рима вдоль и поперек. Упомянутыми мною причинами и объясняется то, что за исключением Джулио Романо из числа уроженцев Рима вышло так мало знаменитых художников; большую часть тех, кто снискал себе славу в Риме – как живописцев, так и скульпторов и архитекторов, – составляют пришельцы, да и в наши дни никто из римлян не выделяется на поприще искусства» [Винкельман, 2000, с. 439-440].

Таким образом, в эпоху Просвещения формирование образа Рима как символа античной культуры неразрывно связано с образом знатока, способного воспринять эту культуру и стать ее подлинным носителем. Для развития изобразительной традиции «знаточеское» отношение к Риму имело определяющее, но, как мы увидим далее, амбивалентное значение. Римская ведута формировалась в условиях своего рода двойного стандарта в отношении к античному наследию: антикварный подход требовал безукоризненного буквализма в передаче деталей, и в то же самое время поэты и философы культивировали субъективную способность переживания утраченного прошлого. Антикварный подход к изображению римских древностей выполнял преимущественно документальную функцию. Субъективное переживание великого прошлого, явленного в руинах, побуждало к поэтическому восприятию города и накладывало на стилистику римской видописи (Юбер Робер, Жан Луи Клериссо) отпечаток идиллических пейзажей Сальватора Роза и Клода Лоррена.

Образ Рима как города руин является общим местом не только в изобразительной традиции XVIII века, но и в поэзии, и философии того времени, в частности, в неоклассическом направлении в английской поэзии второй половины XVIII в., известном также как предромантизм. Для него характерно культивирование крайне субъективного переживания римского античного наследия, которое в глазах поэтов свидетельствовало одновременно и о былом величии древнеримской цивилизации, и о преходящей сущности всего человеческого. Первым представителем этой неоклассической тенденции в английской поэзии XVIII в. был Джон Дьюер, опубликовавший в 1740 г. «Римские развалины», хотя на самом деле английская поэтика руин восходит еще к XVI в., а именно «Римским антикам» (1558) Дю Белли. Под влиянием Дю Белли, а также под влиянием пейзажей Сальватора Роза и Клода Лоренна в XVII веке был написан ряд стихотворений о руинах, однако именно в середине – второй половине XVIII века под непосредственным влиянием ведут Панини и Пиранези образ руин стал лейтмотивом предромантической английской поэзии, с ее склонностью к обостренному переживанию разрушительного воздействия времени и погруженностью в мир воображаемого прошлого. В русле этой тенденции написаны многие стихотворения Джона Китса и Джорджа Гордона Байрона.

Поэтика руин, возобладавшая в римской ведуте второй половины XVIII века, как нельзя лучше отвечала эстетике классицизма с ее культивированием поэтического начала в живописи. Одним из ярчайших выразителей этой эстетики был Дени Дидро, последовательный сторонник концепции «ut pictura poesis». В его «Салонах» мы находим не слишком много замечаний о картинах в жанре городского вида, однако немногочисленные замечания, которыми он делится в отношении картин Юбера Робера, Вернэ, Лепренса, Деба и другие, свидетельствуют о том, что в живописи в целом, как и в жанре ведуты в частности его привлекала выразительность, а не натурализм. Ни тщательность в передаче архитектуры, ни виртуозная техника перспективных сокращений, ни изобилие антикварных подробностей нисколько не прельщают Дидро. Согласно философу, живопись должна быть не натуралистична, а выразительна, поэтому изображение города – плохой сюжет для

живописи. Город не живописен, если только это не руина. Будучи поклонником таланта Греза, Дидро подвергает критике его рисунок «Крестьянин-погорелец», на котором трагические фигуры потерпевшего и членов его семьи изображены на углу улицы. По этому поводу Дидро замечает: «Почему бы, скажем, не разместить этих несчастных на развалинах их сгоревшей хижины? Можно было бы увидеть причинённое огнём опустошение, рухнувшие стены, полусгоревшие балки и множество иных предметов, живописных и способных тронуть сердце» [Дидро, 1989, I, с. 50]. В отношении ведут Демаши Дидро замечает в духе Гёте: “Magnus videri, sentire parvus”¹ [Дидро, 1989, I, с. 142]. Еще язвительнее он высказывается о «Виде моста в Нарве» Лепренса, заявляя, что этот сюжет не годится для картины, но хорош только как путевой эскиз, прибавляя вслед, что ему, зрителю, план Парижа был бы приятнее, чем подобные виды, так как план с его указаниями названий улиц наводит на приятные воспоминания о бывших встречах [Дидро, 1989, I, с. 168-169]. Дидро подчеркивает, что детальные зарисовки архитектуры уместны только в записной книжке путешественника, тогда как живописец должен развивать воображение и выстраивать сюжет. Единственным городским сюжетом, пригодным для того, чтобы стать предметом живописи, является, согласно Дидро, руина: «Чтобы сделать дворец достойным внимания, надо превратить его в руины» [Дидро, 1989, II, с. 135].

Изображение руин прельщает Дидро тем, что оно способно не изображать страсти, но побуждать к воображению тех, которых уже нет. С его точки зрения, руины – это аксессуар, указывающий на то, что жизнь – странствие [Дидро, 1989, I, с. 225]. Острое чувство меланхолии, вызываемое развалинами, как нельзя более точно выражается именно живописью, с ее способностью воспроизводить тишину; по мысли Дидро, «неуместно божеству говорить среди городского шума» [Дидро, 1989, I, с. 226].

Отношение к Риму как к предмету субъективной реконструкции причудливым образом переплеталось с репрезентативными функциями изобразительного искусства XVIII в.: воображаемый образ Рима должен был свидетельствовать о просвещенном вкусе того, кто его созерцает. Наглядным примером репрезентативной функции римской ведуты является хрестоматийный диптих Джованни Паоло Панини «Рим древний» и «Рим современный», выполненный по заказу французского коллекционера графа Станвиля (1757) и изображающий самого заказчика с путеводителем в руке в интерьере, стены которого сплошь завешены видами Рима (рис. 6, рис. 7). Таким образом, римская ведута стала элементом парадного портрета, где заказчик репрезентировал не свои внешность и социальный статус, но свой вкус и свою ученость, свою способность воспринимать прекрасное.

Рис. 6
Джованни Паоло Панини.
Галерея с видами
Древнего Рима. 1758.
Лувр, Париж.

¹ «Велико видимое, но мало чувствуемое» (пер. с лат. Н.О.)

Рис. 7
Джованни Паоло Панини.
Галерея с видами
современного Рима. 1757.
Музей изящных искусств
в Бостоне.

В более безличной форме подобный взгляд на современный Рим через призму собственной учености и собственной способности к восприятию прекрасного проявляется в типичной для римской ведуты XVIII в. детали: в качестве стаффажных фигур на римских городских пейзажах изображены, как правило, не горожане, но фигуры путешественников (иногда одиночные, но чаще группой из двух-трех фигур), осматривающих городские памятники. Рим на ведутах XVIII в. – город, лишенный местных жителей. Если же они там появляются (как на полотнах Юбера Робера), то эти фигуры городской бедноты не несут на себе признаков современности, но скорее являются такими же реликтами утраченного прошлого, как и полуразрушенные памятники древней цивилизации, среди которых они обитают.

Взгляд на современный Рим исключительно из перспективы Древнего Рима является, таким образом, смыслообразующим и сюжетообразующим для всей традиции римской ведуты XVIII века. На протяжении всего XVIII века в римской ведуте неизменно происходит сопоставление Рима Древнего и Рима Нового, и из этого сопоставления складывается образ Рима как символа утраченного величия. В жанре подобного рода диптихов работали Панини, Юбер Робер, Жан-Луи Клериссо, Пиранези.

Самое известное издание гравюр Пиранези «Виды Рима» [Giesecke, 1912] включает в себя 137 видов древнего и нового Рима. Каждая из гравюр представляет собой самостоятельное произведение, ничем не связанное с другими. Они объединены между собой только единым форматом и общим замыслом – представить единый топографический план Рима. Действительно, «Виды Рима» являются самым монументальным изданием о Риме, издававшимся в XVIII веке. Если «Римские древности» и другие антикварные штудии Пиранези были адресованы прежде всего сравнительно узкому кругу знатоков и архитекторов, то «Виды Рима» изначально предназначены для широкой аудитории путешественников, интересующихся как древними развалинами, так и новым Римом. Если ранее ведуты самого Пиранези имели в основном прикладное археологическое значение, то теперь интерес зрителя (и самого художника) сместился от архитектурных деталей к целому городу, от документальной точности – к общему впечатлению. Роль чисто живописного эффекта возрастает: гравюры четко делятся на «темные» и «светлые» (рис. 8).

Среди римских художников-ведутистов Пиранези являлся самым ревностным поборником субъективного переживания древности, будучи при этом и ревностным исследователем его исторического прошлого. Примечательно, что среди современников Пиранези пользовался авторитетом преимущественно как знаток древностей, и в гораздо меньшей степени – как художник. Первое обзорное исследование жизни и творчества Пиранези принадлежит перу Джованни

Рис. 8
Джованни Батиста Пиранези.
Арка Септимия Севера.
Ок. 1759.
Музей Метрополитен,
Нью-Йорк.

Лодовико Бьянкони (Giovanni Lodovico Bianconi), известного также как «медик Бьянкони». Его сочинение «Elogio storico del cavalier Giambattista Piranesi, celebre antiquario ed incisore di Roma» было опубликовано в 1779 г. Несмотря на академические претензии автора и его близкое знакомство с Пиранези (они регулярно общались в Риме начиная с 1764 г. и вплоть до смерти художника), в этом жизнеописании уделяется внимание не столько психологическому портрету и художественной эволюции Пиранези, сколько его значению в качестве ученого-антиквара, владеющего древними языками и обширнейшими познаниями в области древностей. Аналогичным образом Пьетро Бьяги (Pietro Biagi), выступивший в 1820 году в венецианской Академии искусств с докладом о гравюрах Пиранези, и его последователь Эмилио ди Типальдо, издатель многотомного труда «Биографии прославленных итальянцев XVIII века» (Венеция 1845), рассматривают Пиранези исключительно в контексте его антикварной деятельности (в частности, рассматривается вопрос, являлся ли сам Пиранези автором текстов, сопровождавших гравюры) и не приписывают его творениям никакого художественного значения. Показательно, что Гете, положительно оценивавший классические ведуты Пиранези, обнаружил прохладное отношение к позднему творчеству художника, в котором образы Древнего Рима представлены в фантазийном, если не сказать фантасмагорическом, ключе. Классицистическая эстетика, основанная на способности переживания прекрасного, не приняла предельной формы этого переживания. Произошло это, скорее всего, именно потому, что предметом переживания стало не отдельное художественное произведение, но город, олицетворявший собой цивилизацию в целом (рис. 9).

Рис. 9
Джованни Батиста Пиранези.
Вилла Памфили. 1776.
Национальная библиотека
Франции, Париж.

Н.А. Осминская *Городские образы в европейском изобразительном искусстве
XVII-XVIII вв. и их функция в коммуникативной среде*

Между тем именно поздние «фантазмагорические» ведуты Пиранези оказали большое влияние на развитие романтической культуры – театра, литературы, поэзии. Под непосредственным влиянием гравюр Пиранези сформировался так называемый готический роман. Именно благодаря гравюрам Пиранези в девятнадцатом веке, когда средний класс также приобщился к практике туризма, интерес к римскому античному наследию не только не угас, но, напротив, приобрел новые масштабы и обогатился целым комплексом новых переживаний, связанных с чувством утраченного прошлого. Выразителем этой традиции сентиментального переживания итальянского античного наследия являются Рескин и Мильтон, характеризующие Рим как «самое музыкальное, самое меланхолическое» место.

ИСТОЧНИКИ

1. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. / Пер. с нем. А. Алявиной. – Москва, 1935.
2. Винкельман И.-И. История искусства древности. Малые сочинения. / Пер. с нем. И.Е. Бабанова. – Санкт-Петербург, 2000.
3. Дидро Д. Салоны. Т. I – II. – Москва, 1989.
4. Мандер К. ван. Книга о художниках. / Пер. с голландского В.М. Минорского под ред. Г.И. Фёдоровой. – Санкт-Петербург, 2007.
5. Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. / Пер. с лат. В.В. Бибихина. – Москва, 1982.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабина Н.П. Архитектурный жанр во фламандской живописи XVII века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 1995.
2. Гидион З. Пространство, время, архитектура. – Москва, 1984.
3. Даниэль С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики. // Советское искусствознание, 1983. № 1 (18). – С. 53-74.
4. Дмитриева А.А. Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650 – 1690-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2012.
5. Каганов Г.З. Образы городской среды в массовом сознании и в искусстве. Диссертация в форме научного доклада на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 1999.
6. Михайлов А.В. Языки культуры. – Москва, 1997.
7. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С.Баха. – Москва, 2008.
8. Маркова В.Э. Мастер и мастерская. К анализу творческой практики итальянских живописцев XVII – XVIII веков. // Советское искусствознание, 1981, № 2 (15). – С. 148-174.
9. Педрокко Ф. Каналетто и венецианские ведутисты. – Москва, 1997.
10. Соколова И. Истоки голландского городского пейзажа XVII века. // Советское искусствознание, 1980. № 2. С. 64-78.
11. Фриче В.М. Очерки социальной истории искусства. – Москва, 1923.
12. Giesecke A. Giovanni Battista Piranesi. – Leipzig, 1912.
13. Sennet R. The fall of public man. – London, 2002.
14. Weststeijn T. Visible World : Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age. – Amsterdam, 2008.

SOURCES

1. Winckelmann J. J. *Izbrannye proizvedeniya i pis'ma*. [Selected works and letters]. Moscow, 1935.
2. Winckelmann J. J. *Istoriya iskusstva drevnosti. Malye sochineniya*. [The History of art of the antiquity. Small papers]. Saint-Petersburg, 2000.
3. Diderot D. *Salony*. [Salons]. Vol. I – II, Moscow, 1989.
4. Mander K. van. *Kniga o hudozhnikah*. [A Book about painters]. Saint-Petersburg, 2007.
5. Petrarca F. *Esteticheskie fragmenty*. [Aesthetic fragments]. Moscow, 1982.

REFERENCES

1. Babina N.P. *Arhitekturalnyj zhanr vo flamandskoj zhivopisi XVII veka* [Architectural genre on the Flemish painting of XVII century]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepni kandidata iskusstvovedenija. Saint-Petersburg, 1995.
2. Giedion S. *Prostranstvo, vremja, arhitektura*. [Space, time, architecture]. Moscow, 1984.
3. Daniel S. *Zapadnoevropejskaja zhivopis' XVII veka: problemy izobrazitel'noj ritoriki*. [West-european painting of XVII century: problems of the image rhetorics]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1983. № 1 (18). P. 53-74.
4. Dmitrieva A. *Bytovoje zhanr delftskoj shkoly zhivopisi 1650 – 1690-h gg.* [Genre painting in the Delft school in 1650 – 1690s]. Saint-Petersburg, 2012.
5. Kaganov G.Z. *Obrazy gorodskoj sredy v massovom soznanii i v iskusstve*. [Images of the urban environment in the mass consciousness and in the art]. Moscow, 1999.
6. Mikhailov A.V. *Jazyki kul'tury*. [Languages of culture]. Moscow, 1997.
7. Meister H. *Musikal'naja ritorika: ključ k interpretacii proizvedenij J.S.Bacha*. [Musical rhetorics: the key to the interpretation of J.S.Bach's works.] Moscow, 2008.
8. Markova V.E. *Master i masterskaja. K analizu tvorcheskoj praktiki italjanskih zhivopiscev XVII – XVIII vekov*. [The master and his workshop. Towards the analysis of the art practice of the Italian painters in XVII – XVIII century]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1981, № 2 (15). Pp. 148-174.
9. Pedrocco F. *Canaletto i venecianskie vedutisty*. [Canaletto and Venetian vedutists]. Moscow, 1997.
10. Sokolova I. *Istoki gollandskogo gorodskogo pejzazha XVII veka*. [The beginning of the Dutch urban landscape of the XVII century]. In *Sovetskoe iskusstvoznanie* [Soviet Art Studies], 1980. № 2. Pp. 64-78.
11. Fritche V.M. *Očerki social'noj istorii iskusstva*. [Essays in the social history of art]. Moscow, 1923.
12. Giesecke A. *Giovanni Battista Piranesi*. Leipzig, 1912.
13. Sennet R. *The fall of public man*. London, 2002.
14. Weststeijn T. *Visible World : Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam, 2008.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Ян ван дер Хейден. Собор и новая городская ратуша в Амстердаме. 1668. Лувр, Париж.

Источник: <http://musee.louvre.fr/74/>

Рис. 2. Якоб Врел. Уличная сцена с булочной. Ок. 1654-1662. Частная коллекция, Нью Йорк.

Источник: https://apps.carleton.edu/kettering/stone-ferrier/?module_api=image_detail&module_id=module_id-mla-ImageSidebarModule-mloc-pre_sidebar-mpar-da9af63edc444779df2c954dfc8d4d40&image_id=1089517

Рис. 3. Ян Вермеер. Вид Делфта. 1660/1661. Из собрания Королевской галереи Маурицхейс, Гаага.

Источник: официальный сайт галереи www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-delft-92/#

Рис. 4. Антонио Каналетто. Большой канал с видом на церковь Сан-Симеон-Пикколо. Ок. 1740. Национальная галерея, Лондон.

Источник: официальный сайт галереи www.nationalgalleryimages.co.uk/imagetdetails.aspx?q=NG1886&ng=NG1886&frm=1

Рис. 5. Франческо Гварди. Площадь Сан-Марко. 1777. Музей Галуста Гульбекяна, Лиссабон, Португалия.

Источник: <http://www.wga.hu/>

Рис. 6. Джованни Паоло Панини. Галерея с видами Древнего Рима. 1758. Лувр, Париж.

Источник: <https://www.wga.hu/art/p/pannini/roma1.jpg>

Рис. 7. Джованни Паоло Панини. Галерея с видами современного Рима. 1757. Музей изящных искусств в Бостоне.

Источник: официальный сайт музея <http://www.mfa.org/collections/object/picture-gallery-with-views-of-modern-rome-34215>

Рис. 8. Джованни Батиста Пиранези. Арка Септимия Севера. Ок. 1759. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

Источник: официальный сайт музея www.metmuseum.org/art/collection/search/363417

Рис. 9. Джованни Батиста Пиранези. Вилла Памфили. 1776. Национальная библиотека Франции, Париж.

Источник: https://artchive.ru/artists/1816~Dzhovanni_Battista_Piranezi/works/13008~Villa_Pamfili#show