

На правах рукописи

Расторгуев Василий Алексеевич

Программа монументальной декорации итальянских дворцов XVI века.
Мифологизация личности заказчика.

Специальность 17.00.04 -
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2009

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства
исторического факультета Московского государственного университета имени
М.В. Ломоносова

Научный руководитель

доктор искусствоведения,
профессор
Головин Виктор Петрович

доктор искусствоведения,
профессор
Тучков Иван Иванович

Официальные оппоненты

доктор искусствоведения
Федотова Елена Дмитриевна

кандидат искусствоведения
Веденева Наталья Олеговна

Ведущая организация

Российский государственный
гуманитарный университет

Защита диссертации состоится « 23 » декабря 2009 года в 16 часов
на заседании Диссертационного совета (Д 501.001.81) при Московском
государственном университете имени М.В. Ломоносова.
Адрес: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский пр-т., д. 27, к. 4. МГУ, Первый
учебный корпус, аудитория А-416

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной
библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова.

Автореферат разослан « » ноября 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения

С.С. Ваняян

Предмет исследования

Диссертационное исследование посвящено ряду памятников монументальной декорации светского характера XVI века Рима и Тосканы, рассматриваемых с точки зрения их иконографических особенностей и в контексте общего художественного процесса становления изобразительного языка зрелого маньеризма. При этом учитывался тот факт, что середина - вторая половина XVI столетия в Италии явилась временем расцвета монументально-декоративной живописи специфически светского предназначения, поэтому выбранный объект исследования наиболее ярко демонстрирует ключевые характеристики развития жанра и его место в общем контексте развития итальянского искусства.

Памятники светской монументальной живописи Италии, как в XVI столетии, так и в более раннюю эпоху, создавались по заказам отдельных лиц, как правило, представителей знати, и в большинстве случаев содержали в своей изобразительной программе отсылки к теме прославления личности заказчика фрескового цикла. К середине XVI века тема прославления личности и рода заказчика в монументальной декорации приобретает достаточно сложное мифоаллегорическое оформление, претерпевая тем самым существенный этап развития. Происходит переход от сравнительно простых изображений «галереи предков» или событий семейной истории к новой стилистике - развернутым иконографическим программам, имеющим сходство с текстовым произведением. Прославление заказчика в этих памятниках приобретает характер своеобразного визуального панегирика, риторической системы, содержащей множество явных и неявных отсылок к античной и современной поэтической традициям, предназначенных для интерпретации узким кругом образованных людей, придворных гуманистов, «letterati». Тема прославления личности в ряде памятников этого периода в Италии обретает свой собственный язык образов и символов, составленный из распространенных в культурном обиходе позднего Возрождения и маньеризма понятий и тем,

имеющий целью возвеличить фигуру заказчика, связывая ее с наследием античности или литературной традицией. Специфика этого художественного языка, находящегося на пересечении литературы и живописи, изображения и текста, и стала предметом данного исследования.

Целенаправленное обращение к памятникам середины XVI в., преимущественно связанных с художественным и литературным кругом римского семейства Фарнезе, обусловлено тем, что именно в этих памятниках эпохи специфический художественный язык прославления личности находит свое наиболее полное и яркое воплощение. Памятники светской монументальной декорации фарнезианского круга, также, как и предшествующие им заказы семейства Медичи во Флоренции, не только наглядно демонстрируют главные стилистические особенности жанра и специфику патронажа в рассматриваемую эпоху, но и наиболее отчетливо выявляют ключевые особенности восприятия этого художественного языка современниками.

Актуальность темы

Актуальность темы диссертационного исследования определяется прежде всего недостаточной изученностью самой темы прославления фигуры заказчика в программах светских монументально-декоративных циклов XVI века Рима и Тосканы, и всего сопутствующего ей комплекса мифологических и аллегорических сюжетов, а также отсутствием обобщающих работ по этой теме как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании. Монументально-декоративная живопись Италии XVI в. не раз привлекала к себе внимание исследователей, однако изображения специфически светского характера, родившиеся в ситуации частного заказа, в целом не до конца изучены в отношении иконографии образов, их значений, иконографических источников. Между тем, опубликованные в течение XX в. исследования отдельных памятников сделали возможным и даже необходимым проведение обобщающего исследования по данной теме, совмещающего в себе оценку и

осмысление собранного материала. Язык мифоаллегорических символов и цитат, лежащий в основе иконографии художественных произведений данного ряда, занимал значительное место в культуре позднего Возрождения и маньеризма, поэтому его изучение - не область узкоспециального интереса, а возможность получить лучшее представление о ряде художественных, и, в более широком аспекте, культурологических проблем, характерных для эпохи. Задача прославления заказчика в иконографии этих монументально-декоративных циклов осуществлялась почти всегда с помощью тематических отсылок к фундаментальным концептам позднеренессансной культуры - идеалам античного героизма, наследию Древнего Рима, и зачастую была сопряжена с актуальными политическими проблемами, религиозными вопросами, насущными темами династической преемственности или легитимации власти. В осуществлении этой задачи художниками и иконографами использовался весь доступный им комплекс риторических и художественных приемов, бывший существенным элементом придворной культуры эпохи. Особенная, сложная структура изобразительных решений этого ряда памятников, несущая ощутимо личный оттенок в каждом конкретном памятнике и к середине XVI столетия достигающая высшей точки своего развития, свидетельствует о разнообразии и многогранности культуры позднего Возрождения и маньеризма и составляет на сегодняшний день одну из актуальных тем в изучении общей истории искусства итальянского Чинквеченто.

Степень научной разработанности темы

На фоне существующих общих работ по итальянской монументальной живописи XVI столетия проблематика фресковых циклов специфически светского характера, а также тема прославления личности заказчика в программах светской монументально-декоративной живописи Италии XVI в. как один из наиболее существенных ее аспектов, еще не изучены достаточно. Отсутствие до начала 1990-х годов специализированной работы, посвященной

исключительно истории развития жанра светской монументальной декорации, наложило определенный отпечаток на работу исследователей, обращавшихся к этой теме, заставляя их ограничиваться изучением отдельных памятников, рассматриваемых без учета общего жанрового контекста. Кроме того, особенности взаимодействия художника, автора иконографической программы и заказчика фресок традиционно больше интересовали исследователей с точки зрения социальной, а не художественной или иконографической проблематики. Несмотря на упомянутый в обзоре историографии существующий корпус работ, посвященных именно вопросам патронажа, очевидно, что тема прославления заказчика применительно к образному, идейному полю фресковой живописи Италии XVI в. исследована еще не окончательно и нуждается в основательном теоретическом осмыслении, формально-стилистическом и иконографическом исследовании.

Цель исследования

Целью исследования было зафиксировать характерные изменения традиций изображения фигуры заказчика в памятниках монументальной декорации Италии XVI века и определить роль в этом процессе специфического риторического приема мифологизации личности, принимающего разные формы. В задачу исследования входило выявление того риторического механизма, с помощью которого достигалось возвышение фигуры заказчика: исследование функционирования всей системы аллегорических, иносказательных отсылок, уподобляющих прославляемое лицо античному, библейскому или другому герою, приближающих его образ к тем или иным духовным идеалам или религиозным добродетелям. Целью работы было также проследить, что и как именно влияло на преобразование старых иконографических схем и на замену их новыми моделями в исследуемой нами области, и каким принципам подчинялись эти трансформации. Изучение характерной для периода середины - конца XVI столетия сложной, причудливой иконографии монументально-декоративных циклов светского

назначения, являвшейся для придворных художников и гуманистов по сравнению с церковной живописью областью широкой творческой свободы, во многом помогает раскрыть основной круг идей, наиболее актуальных для искусства и литературы эпохи, и тем самым расширить научные знания о том времени в целом.

Основные задачи исследования

- изучение иконографической программы наиболее показательных в контексте темы прославления личности заказчика памятников светской монументальной декорации Италии XVI в., выявление содержательного и формального своеобразия этих решений, их типологической и формальной индивидуальности

- выявление на основании иконографического анализа определенных закономерностей в представлении тех или иных идей; дешифровка малопонятных деталей, мотивов, целых композиций и общих программ, имеющих смысловую связь с темой прославления заказчика

- определение иконографических заимствований и причин их появления; выявление письменных источников, от античности до современного художнику времени, выявление связи художественных изображений с предшествующей литературной традицией, с античными источниками, а также с современной эпохе сценографией триумфальных шествий и торжеств, строившихся в очень значительной степени по той же структуре и принципам, что и программы фресковых циклов

- выявление действия в исследуемых памятниках названного принципа «мифологизации» фигуры заказчика, а также выявления эволюции данного принципа с течением времени и особенностей его функционирования в каждом отдельном случае.

Методика исследования

В основе данного исследования лежит метод формального и иконографического анализа изображений, составляющих программу фрескового цикла; однако, важным оказывается не только изучение отдельных мотивов, композиций, их источников, но и анализ произведений в культурном контексте эпохи, выявление отсылок к образным философским понятиям (например, теме «Золотого века»), позволяющий точнее понять значение различных изобразительных мотивов. Не менее важным для исследования является анализ всей художественной структуры изобразительного поля росписей в целом, определяющей характер восприятия зрителем изображаемых образов и тем.

Хотя все из рассматриваемых в рамках исследования памятников подвергались в той или иной степени иконографическому анализу в специальных публикациях, они не становились предметом исследования, ставящего целью выявление общего «мифологизирующего» принципа прославления фигуры заказчика. Тем не менее, подобное обобщение кажется оправданным и полезным для исследования, а сам этот принцип несомненно является фундаментальной чертой придворной художественной и литературной культуры эпохи. Изучение программ фресковых циклов, сгруппированных по тематическому принципу, позволяет лучше выявить определенные закономерности в представлении тех или иных идей, сюжетов, лучше понять значение различных образов, символов, а следовательно, и целых композиций и всего комплекса значений изобразительной программы монументально-декоративного цикла. В более широком аспекте это возможность ознакомиться с характером мышления как создателей художественного произведения, так и тех, кому оно было адресовано.

В структуре глав, каждая из которых посвящена отдельному памятнику или отдельной тематической группе памятников, отчасти учитывается и хронологический подход, хотя он не является доминирующим. Объем материала не позволяет охватить в рамках данного исследования весь комплекс

известных памятников данного периода и жанра, соответственно, предпочтение отдается ключевым, наиболее характерным памятникам, иллюстрирующим развитие художественного принципа «мифологизации» личности заказчика, но учитываются также и меньшие произведения, имеющие схожую структуру.

Хронологические рамки

Хронологические рамки исследования - вторая половина - конец XVI века. Данные хронологические рамки во многом обусловлены ходом развития монументально-декоративной живописи светской направленности в Италии, именно в этот период испытывающей интенсивное влияние придворной культуры и достигающей наибольшей концентрации философских и литературных идей в программах фресковых циклов. В середине XVI века иконографические программы монументальных росписей достигают наивысшей точки сложности и богатства семантической нагрузки по сравнению с предшествующим временем. К концу XVI столетия, аллегорический принцип прославления личности заказчика во многом потеряет свою актуальность, что будет связано с общим духом развития итальянской монументальной живописи, испытавшей воздействие художественных реформ Тридентского собора.

Основа исследования

Основой исследования послужили прежде всего изучение формального строя фресковых ансамблей, анализ иконографии изображений, а также интерпретация их литературных источников. Помимо монументальной живописи, главного предмета данного исследования, в поле изучения были включены также некоторые литературные памятники эпохи: художественные трактаты, письма современников, содержащие описания программ, а также другие тексты, имеющие непосредственное отношение к иконографии тех или иных сюжетных композиций - в частности, крайне важный материал для исследования дают «*Regionamenti...*» или «*Рассуждения...*» Джорджо Вазари,

раскрывающие ряд важных особенностей работы художника над интересующей нас темой мифоаллегорического прославления заказчика. В ходе работы над диссертацией необычайно полезными оказались исторические и архивные материалы, а также связанные с изучаемой тематикой современные исследования, хранящиеся в собраниях Национальной библиотеки Рима, Библиотеки Герциана, библиотеки по Археологии и Истории Искусств в Риме (BiASA).

Научная новизна исследования

В существующей историографии - как зарубежной, так и отечественной - нет обобщающих работ, посвященных изучению роли и места фигуры заказчика в иконографическом поле монументальной живописи Италии XVI века. Тем не менее, данная тема чрезвычайно важна для искусства позднего Возрождения и маньеризма в целом, не говоря уже об истории непосредственно монументальной живописи этого периода. Данное исследование если и не восполняет пробел полностью, то во всяком случае предлагает оригинальный подход к решению вопроса и может послужить основой для дальнейшего внимательного анализа избранной темы. Новизна предпринятого исследования заключается также в попытке обобщить разнообразный фактический и теоретический материал, имеющийся в историографии, связанной с проблематикой мифологизации фигуры заказчика в итальянской монументальной живописи, а также найти ответы на ряд иконографических вопросов, существующих в искусствоведческой литературе, посвященной этому предмету.

Практическая значимость работы

Практическая ценность исследования заключается в том, что собранный в нем фактический и теоретический материал, а также предложенные выводы могут быть использованы для дальнейших специальных исследований по проблемам иконографии итальянской монументальной живописи, а также по

проблемам итальянской художественной и литературной культуры позднего Возрождения и маньеризма в целом. Исследование может быть полезно не только специалистам, но и при подготовке лекционных курсов и практических занятий в учебных заведениях искусствоведческой направленности, поскольку помимо частных иконографических проблем в нем обсуждаются особенности развития художественной и гуманистической культуры Италии середины - конца XVI столетия

Апробация работы

Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на кафедре всеобщей истории исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Основные положения и выводы диссертации нашли отражение в опубликованных научных работах автора.

Структура исследования

Работа состоит из введения (вступительной главы), решающего задачи проблемно-историографического очерка, пяти глав, заключительной главы и библиографии. Введение, основные главы и заключение сопровождаются сносками и примечаниями, помещаемыми внизу страниц основного текста.

Структура данной работы во многом была определена спецификой самого предмета исследования - циклов монументально-декоративной росписи светского характера Рима и Тосканы середины-конца XVI в. В структуре работы присутствует деление по тематическому принципу, и каждая глава, за исключением вступительной и заключительной, раскрывает отдельную узкую тему, связанную с той или иной ситуацией художественного патронажа и присущим ей особенностям решения задачи прославления личности заказчика в живописи фресковых циклов.

Путь разделения материала на отдельные тематические главы показался наиболее продуктивным, поскольку речь идет об изучении иконографии аллегорических композиций, зачастую связанных с конкретным историческим

лицом. Темы глав были выбраны на основании анализа общей художественной ситуации, предпочтение отдавалось произведениям «ключевым», позволяющим наиболее четко сформулировать характер решения в них изобразительной задачи «мифологизирующего» прославления личности, и тем самым наиболее ярко и полно раскрыть тему.

Содержание работы

Введение

В этой вводной части исследования обосновывается актуальность выбранной темы и поясняется общая структура работы, определяются предмет исследования, хронологические рамки и основные понятия диссертации, дается обзор историографии. Кроме того, в ней затрагивается ряд принципиально важных для данной работы понятий и вопросов методологического характера, определяется сам термин «программы» фрескового цикла и его существенные отличия от ренессансного понятия «*invenzione*». Также, в рамках обоснования выбора темы и ее значимости, в вводной части вкратце описывается история возникновения идеи аллегорического прославления фигуры заказчика в живописи монументально-декоративных циклов, и определяется ряд принципиальных отличий памятников такого рода от предшествующих образцов и типологий прославления личности, условно классифицируемых как «исторические» и «генеалогические». В тексте введения приводятся цитаты из трудов различных ренессансных философов, художников, мыслителей, в которых раскрывается пристальный, осознанный интерес к аллегорическим мотивам в живописи вообще и в монументально-декоративной живописи в частности, а также постулируется необходимость «дешифровки» таких мотивов зрителем. Затрагиваются также принципиально важные вопросы о взаимовлиянии канонов и техник поэтического воображения и классической риторики на процесс формирования иконографии фресковых циклов этого периода. Делается попытка определить, в какой степени декоративная организация фрескового изображения - «*spartimento*» - может считаться

подобием его изобразительного синтаксиса, диктующего порядок прочтения и интерпретации заложенных в программу цикла тем и ассоциаций.

Глава I. «История рода Фабиев» Даниэле да Вольтерра в Палаццо Массимо алле Колонне в Риме и поэтика «Жизнеописаний...» Плутарха.

Глава I, посвященная преимущественно иконографическому анализу фрескового цикла Палаццо Массимо в Риме (ок. 1535-1541), продолжает сказанное во введении и призвана на материале этого памятника продемонстрировать принципиально важный переход от выделенной нами в памятниках предшествующей эпохи «генеалогической» схемы прославления рода к «риторической», которая своим возникновением непосредственно обязана античному литературному источнику, лежащему в основе иконографической программы.

Относительно скромный по размеру, цикл большого зала *piano nobile* Палаццо Массимо в Риме был создан Даниэле да Вольтерра между 1530 и 1540 годами. Цикл замкнут физически (в пределах одного зала) и тематически, посвящен исключительно лишь истории одного рода Фабиев, однако в нем имеется иконографическая особенность, роднящая его с более сложными риторическими системами.

Подробный анализ организации и иконографии фрескового цикла, приводимый в основном тексте работы, обнаруживает в структуре его программы несомненную установку на определенного рода риторическую рубрикацию и систематизацию, обязанную своим появлением структуре античной биографии, проявленной в ключевом литературном произведении этого жанра - «Сравнительных жизнеописаниях...» Плутарха. Поэтика «синкрисиса», в назывном виде перечисляющая добродетели и личные качества героя, оказывается здесь в основе программы всего художественного цикла, всей его иконографии. Здесь не столько исторические события важны сами по себе, сколько пригодность этих сюжетов для серии «*exempla virtutum*»,

примеров добродетелей, проявленных семейством Фабиев на протяжении веков. Так, легко связать сцену «Примирение» с идеей благодарности, «Выкуп пленных» с таким качеством, как щедрость, историю о Фабии Максиме и его сыне - со сдержанностью и верностью древним обычаям, и так далее. Все это дает возможность утверждать, что фриз Даниэле да Вольтерра в Палаццо Массимо не просто построен вокруг текста, а сконструирован с учетом совершенно особой риторической установки и отвечает все той же цели создания для заказчика некоего идеального образа, идеальной родовой истории, частью которой заказчик желает стать. Он имеет гораздо меньше общего с «историческими», «биографическими» и «генеалогическими» циклами рубежа XV-XVI столетий, чем с более сложными фарнезианскими системами с их обилием аллегорий и риторических фигур. Не случайная последовательность исторических эпизодов легла в его основу, и не механическое перечисление достижений и титулов, как это было в более ранних памятниках. В основе этого цикла - риторика, желание систематически, логически, текстуально, с привлечением авторитета античных авторов убедить зрителя, доказать ему на наглядных примерах идею превосходства рода Фабиев, его многочисленные достоинства и положительные качества: все это в сумме и является тем самым «*inventio*», главенствующей идеей, тем, что, по мнению Альберти, может быть хорошо придумано и без живописи.

Здесь, в Палаццо Массимо, имеет место переход от истории в хронологическом смысле, как последовательности событий, к ее более абстрактному, аллегорическому пониманию. Представление деяний рода Фабиев в качестве примера определенных добродетелей тем самым рождает прозрачный второй уровень значений, не отменяющий значение основного, первого, но представляющий конкретные события как часть чего-то большего, общего замысла, общей схемы. В этом отношении цикл Даниэле да Вольтерра предвосхищает фарнезианские циклы не столько хронологически - он выполнен лишь на несколько лет раньше Зала Павла в Кастелло Сант-Анджело, сколько типологически, идеологически и композиционно. Простая фризовая схема

уступит место сложным иллюзионистическим решениям, охватывающим всю стену и даже свод, но понимание истории рода как части более грандиозной схемы, стремление к риторическому убеждению, отголоски плутарховского «синкризиса», тяга к схематизации и оперированию абстрактными понятиями применительно к личности заказчика - все это проявит себя в качестве основополагающего, системного принципа в декоративных решениях Зала Фастов Палаццо Фарнезе в Риме и на Вилле Фарнезе в Капрароле.

Глава II. «Мифология личности» папы Павла III Фарнезе в иконографии римских монументально-декоративных циклов XVI столетия.

Исследуемые в этой главе крупные циклы фресковой декорации 1540-1560-х годов прямо или косвенно связаны с именем папы Павла III (1534-49), в миру Алессандро Фарнезе (1468-1549), оказывавшего глубокое влияние на художественную жизнь этой короткой эпохи. Восхождение папы Павла III на папский престол в 1534 году ознаменовало собой новую эпоху развития художественного патронажа в Италии по сравнению с предшествующими годами ослабления и упадка, последовавшими за знаменитыми событиями «Sacco di Roma» 1527 года.

Иконографический анализ трех крупных памятников этого периода - Зала Ста Дней в Палаццо Канчеллерия в Риме (1546), Зала Павла в Кастелло Сант Анджело (1545-47), Зала Фастов Фарнезе в Палаццо Фарнезе в Риме (1558), приводимый в этой части работы, а также рассмотрение некоторых других, более мелких изобразительных и литературных источников, связанных с фигурой Павла III, позволяет выявить важные особенности реализации темы прославления заказчика, его официальной иконографии и может свидетельствовать об изменившемся, в сравнении с предшествующей эпохой, синтаксисе декоративных схем, затрагивающем и живописную композицию фрески, и сферу образов и идей, воплощенных в ней.

Сосуществование христианской и мифологической темы - сочетание, редкое для большинства монументально-декоративных циклов - и постоянно возникающее в качестве отличительной черты циклов «мифологии личности» Павла III, априорно исключает возможность единого литературного источника, которым руководствовался бы составитель программы. Подобная же диверсификация происходит и с самой живописной формой: в композиционном плане сюжет здесь уже не ограничен художественной формой фриза, как в Палаццо Массимо и ряде прочих частных дворцов, а вплетен в весьма сложную композиционную структуру, захватывающую и своды потолка, и стены, и даже откосы оконных проемов.

В памятниках рассматриваемого в этой главе ряда стремление поставить себя в центр истории, уподобив античному герою, находит вполне конкретное воплощение. Пафос риторической системы Зала Павла - это одновременно и пафос и количественного (перечисление эпизодов с одной и той же целью уподобления), и качественного сравнения - власть папы уподобляется власти античного полководца. Универсализм программы преследует одну-единственную цель - заставить служить весь имеющийся набор образов и символов - апостольский авторитет св. Павла, имперское наследие Адриана, полумифические свершения Александра Македонского - единой цели прославления заказчика-папы.

Уподобление Павла III Александру Македонскому - один из повторяющихся, ключевых аспектов идеологии прославления понтифика. Таким же ключевым мотивом был и совершенно противоположный на первый взгляд образ папы как миротворца. Идея миротворчества в эпоху понтификата Павла III перестает быть просто рядовой темой медалей и других предметов декоративного искусства, и становится одной из основополагающих «личных эмблем» папы благодаря историческому событию 1538 года - перемирию в Ницце, заключенному между императором Священной Римской Империи Карлом V (1500-1558) и французским королем Франциском I при посредничестве Павла III. Отражение этого события в художественной жизни и,

более конкретно, в памятниках монументальной декорации подробно рассмотрено в основном тексте работы.

Интеллектуализм, индивидуальность, неочевидность решения - вот отличительные черты этих иконографических программ, явно рассчитанных на подготовленного зрителя, на человека эпохи и круга самих Фарнезе, знающего и понимающего смысл использованных символов и аллегорий, литературных и исторических отсылок. Эрудиция, знание текстов и образов, контекста их употребления отличали всех трех составителей программы - художника, гуманиста и заказчика, они же должны были быть и у зрителя, желающего приобщиться к «избранному кругу». Однако у той же гуманистической придворной культуры есть и другая характерная черта - определенная неразборчивость в подходе, нагромождение деталей и подробностей, цитат, восходящих к совершенно разным источникам. Все средства хороши, чтобы прославить папу Павла III - отсылки к мифологии, к имперской власти древнего Рима, к апостольской преемственности, к церковным символам - все они совершенно равнозначны, имеют одинаковую юридическую силу, поскольку достигают поставленной цели глорификации заказчика, дополняя его образ новыми идеями, включая его то в один, то в другой культурный контекст, создавая тем самым особенное пространство «личной мифологии».

Глава III. Росписи Палаццо Фарнезе в Капрарола: концептуализация семейной истории и «мифология личности» кардинала Алессандро Фарнезе.

Глава III посвящена анализу иконографии и стилистики фрескового цикла Палаццо Фарнезе в Капрарола - весьма своеобразного памятника монументальной живописи, ознаменовавший собой совершенно особый тип декоративного фрескового решения в Италии XVI столетия. Фрески Палаццо Фарнезе в Капрарола тем более важны в контексте изучения принципов развития монументально-декоративных систем и связанного с этим вопроса о месте в них фигуры заказчика, поскольку были выполнены для одного

человека, с учетом его требований и пожеланий, и охватывают значительную площадь, не ограничиваясь лишь одним залом или помещением. Вариант иконографического прочтения, приводимый в данной главе работы, наглядно показывает, что задача декоративного оформления этого сооружения, зачастую определяемого термином «вилла-дворец», была с самого начала неотделима от целого груза философских идей, воплощенных разработчиками декоративной программы в художественной форме фресковых циклов. Результатом явилось создание одного из наиболее личных, персональных проектов такого рода росписей, в котором отразились политические, религиозные и мировоззренческие позиции заказчика фресок - кардинала Алессандро Фарнезе.

Принципиально важное значение для темы исследования имеет данный в этой главе анализ иконографии росписей двух крупных помещений дворца – Зала Фастов Фарнезе и Зала Совета, где Таддео Дзуккаро изобразил в 1562-1563 годах цикл, иллюстрирующий в двадцати трех картинах историю дома Фарнезе. С одной стороны, цикл продолжает фарнезианскую традицию изображения исторических событий, другими важнейшими звеньями которой являются вазариевский цикл Ста дней по заказу папы Павла III в Палаццо Канчеллерия, цикл Зала Павла в Кастелло Сант-Анжело и росписи Сальвиати в Палаццо Фарнезе в Риме. Однако цикл фарнезианской истории на вилле Фарнезе в Капрарола стал самым подробным из них, отслеживая историю рода с эпохи средневековья до современного заказчику периода. Цикл сравним лишь со столь же амбициозным проектом Вазари в Палаццо Веккио во Флоренции, начатом по заказу Медичи несколькими годами ранее, о котором Алессандро Фарнезе, разумеется, знал и на который отреагировал выбором иконографических тем для своего дворца в Капрарола.

Как показывает детальное рассмотрение иконографии этого цикла, в ряде случаев, историческое правдоподобие сюжетов оказывается принесено в жертву необходимости создать стройную смысловую систему, заключающую в разветвленной художественной структуре идеологию прославления заказчика по двум основным направлениям – как светского лидера и как духовного лица,

а также здесь имеются те же самые аллегорические отсылки к личности Павла III как «Миротворца», «Умиротворителя», «Отца Золотого Века», что были на стенах цикла Ста Дней в Палаццо Канцеллерия - уже устоявшиеся составные части идеологии семейства Фарнезе.

Исторические события, достоверность которых к тому же может быть оспорена, важны здесь не сами по себе. По сравнению с ранними «историческими» и «биографическими» циклами, фрески Палаццо Фарнезе в Капрарола ушли очень далеко от изображения простых пиршеств, турниров или сражений. Не сами события, а стоящие за ними идеи - основа программы цикла. События текстуализируются, становятся составными частями риторического высказывания, силлогизма, цель которого - убеждая примерами, доказать превосходство рода Фарнезе, служащего одновременно идеям *Religio* и *Dominatio*.

Также весьма показателен приводимый в основном тексте работы подробный анализ иконографической программы Зала Карт, сделанный с учетом некоторых доступных сведений о биографии заказчика. Здесь имеет место противоположный процесс - в цикле этих росписей среди изображений, казалось бы, исключительно научного характера, отражающих астрономические и астрологические представления о мире человека XVI века, совершенно явно прослеживаются конкретные, адресные отсылки к личности кардинала Алессандро, к личности папы Павла III, к семейству Фарнезе целиком, к его соперникам Дель Монте, и многое другое. Синкретическое образное мышление художников-декораторов и гуманистов, ученых, создавших эту программу, абсолютно не могло упустить возможности включить в изображаемую картину мира - самих себя, не могло допустить буквального, не поэтизированного отображения действительности. Росписи потолка зала Карт - это карта, на которую нанесено все то, что обладало местом и смыслом в мировоззренческой системе координат ее авторов и ее заказчика.

Итак, даже сознательно ограничивая себя тем, что имеет отношение лишь к теме репрезентации семейной истории и исследованием функционирования

риторических систем прославления заказчика, мы обнаруживаем, что Палаццо Фарнезе в Капрарола дает совершенно новые решения в этой области, превосходящие по сложности все предшествующие фарнезианские циклы. Мифологизация становится универсальным приемом, применимым не только к личности и семейной истории заказчика. Исторические, топографические, астрологические мифы составляют основу художественной структуры памятника. Все происходящее на вилле словно бы нуждается в дополнительном мифологическом подтверждении, в риторической избыточности фресковой декорации, тематическими аллюзиями стремящейся дать дополнительный, переносный смысл всему, начиная от сферы частной жизни кардинала, например, одевания одежды (Stanza dei Lanefici) до космогонии и мировой географии (Зал Карт), и от явленных в семейной истории великих свершений (Зал Фастов) до каждодневных занятий обитателей виллы, например, виноделия (залы Диониса). В центре всех этих ассоциаций - фигура заказчика, уже не только как субъекта мифологического прославления, которому приписываются те или иные добродетели, но и в роли просвещенного и подготовленного зрителя - как повелителя и истолкователя символического языка «мифологии личности», достигающего здесь наиболее полной формы своего выражения.

Глава IV. Фрески Зала Аудиенций Палаццо Риччи (Саккетти) в Риме: «мифология личности» как основа художественной системы.

В главе IV изучается дальнейшее функционирование художественного языка «личной мифологии» на примере фресок Зала Аудиенций Палаццо Риччи (Саккетти) в Риме (ок. 1552-1554), интересных в данном контексте как чистый, изолированный пример такого рода монументально-декоративной схемы. Этот памятник, сочетающий иллюзионистические декоративные приемы с развитой иконографической системой прославления заказчика, включающей в себя множество мифоаллегорических компонентов, позволяет проследить с начала и до конца все логические и риторические построения, выполненные его создателями, выявить сам образ мысли, с помощью которого происходит

«мифологизация» образа заказчика внутри изобразительного пространства фрескового цикла.

Фрески Палаццо Риччи в Риме – третий по счету крупный цикл, выполненный флорентийско-римским художником Франческо Сальвиати. Тогда как его предыдущие большие работы, а именно фрески Палаццо Веккио (Палаццо делла Синьория) во Флоренции (1542) и Зал Фастов Палаццо Фарнезе в Риме (1552) имеют значительное сходство в композиционном решении, фрески Палаццо Риччи, при внимательном рассмотрении, демонстрируют новый для художника подход. При этом хронологически фрески Палаццо Саккетти даже ближе к фрескам Палаццо Фарнезе, чем последние к фрескам Палаццо Веккио.

Существенной особенностью фрескового цикла Палаццо Риччи, особенно актуальной в контексте научного интереса данного исследования является то, что у художника не имелось никаких «отправных точек» для создания изобразительной схемы прославления личности, просто потому, что не было их у заказчика. Ни знатного происхождения, позволяющего обратиться к темам семейной истории или вспомнить античных прародителей, подобно тому, как это было в Палаццо Массимо или Палаццо Фарнезе; ни военных или политических свершений, могущих лечь в основу исторического морализирующего цикла с необходимыми концептуальными отсылками, не было у заказчика этих росписей. По всей вероятности, не было у него и иконографического консультанта. Таким образом, анализируя цикл Палаццо Риччи, мы наблюдаем рождение прославляющей риторической системы монументальной декорации «с чистого листа» и можем видеть весь творческий процесс, всю логическую и художественную работу, проделанную художником XVI века, руководствующимся лишь собственным разумом и воображением.

Ключом к интерпретации насыщенной и многоплановой иконографии фресок этого цикла, подробно рассмотренной в основном тексте работы, становится фигура Кайроса, греческого божества удачного момента, обязанного своим включением в изобразительный ряд фрескового цикла

широкой литературной эрудиции его автора. Кроме того, Случай (occasio) и Фортуна оказываются вдобавок и эмблемой папы Юлия III, могущественного покровителя кардинала Риччи, которому тот обязан большей частью своей карьеры. Эти символы неоднократно встречаются и в декорации виллы Юлия III на Монте Марио, виллы Джулия. Таким образом, круг значений изобразительной программы Палаццо оказывается очень широким. Прославляя свою Судьбу и ведущую к ней Добродетель и уподобляя себя библейскому Давиду, кардинал Риччи (или, вернее, Сальвиати, делающий это за него как автор программы), одновременно с этим не забывает прославить своего благодетеля – папу Юлия III, - помещая в главном зале своего дворца его геральдические символы. Эта программа, становящаяся выражением лояльности Риччи своему патрону и в то же время непосредственно связанная с историей жизни кардинала, кажется согласованной и лишенной противоречий между несколькими своими уровнями интерпретации. Фигура Кайроса, так явно выделяющегося среди прочих изображений, становится ключом к прочтению сюжетных сцен и объединению в единое смысловое целое всех многочисленных иконографических деталей, которые в отсутствие такого ключа казались бы разрозненным набором элементов. Кайрос, блестящая «инвенция» Сальвиати, выступает в роли аллегорического комментария, актуализируя происходящие на сюжетных сценах события и связывая их не просто друг с другом, но с жизненной позицией заказчика, реализованной как в частной (прославление судьбы кардинала Риччи), так и в общественной (прославление Юлия III) сферах.

На примере фресок Палаццо Риччи можно видеть, что даже отсутствие как такового литературного источника, будь то Энеида или Плутарх, семейной истории и выдающихся свершений, знатного происхождения или предков не является препятствием для создания декоративной риторической системы, прославляющей фигуру заказчика. Созданная Сальвиати схема уже бесконечно далека от конкретики «исторических» и «биографических» циклов, и, в сущности, не нуждается во внешней смысловой организации, какую имеют

декоративные циклы, строящиеся вокруг тем «uomini illustri» или наборов добродетелей. Простого созвучия имени (Риччи и ит. riccio - еж) достаточно, чтобы с помощью дополнительной эмблематической фигуры развернуть на стенах помещения целую сеть символов и аллегорий, служащих одной и той же цели - прославлению заказчика, его судьбы и его союзников. Все это - свидетельство той зрелости и универсальности, которую приобретает к 1550-м годам символический язык монументально-декоративных циклов как главный инструмент создания «мифологии личности» в живописи.

Глава V. Фресковый цикл истории Камилла в Палаццо Веккио во Флоренции и «Рассуждения» Вазари: пределы принципа мифологизации заказчика.

В главе V, посвященной фресковому циклу Зала Аудиенций Палаццо Веккио во Флоренции (1545) и росписям ряда других помещений дворца, близких стилистически и хронологически к памятникам, рассмотренным ранее в главах III и IV, делается попытка на примере этих фресок проанализировать еще раз отношения текста и изображения, цикла и его литературного источника, для того, чтобы выявить те внутренние ограничения, заложенные в самом художественном принципе «мифологизации» заказчика, которые в конечном счете приведут к отказу от его использования в более поздних памятниках монументальной декорации, сделают его эфемерным явлением, ограниченным хронологическими рамками художественной культуры Позднего маньеризма.

Если в предыдущей главе нами было рассмотрено функционирование принципа «мифологизации» личности на примере частного заказа, то в этой исследуется функция все того же риторического приема, но уже в ситуации заказа государственного. В этой главе речь идет о зале Аудиенций Палаццо Веккио во Флоренции, расписанном все тем же Франческо Сальвиати между 1543 и 1545 годами (в то время дворец еще именовался Палаццо), а также подробно рассматривается текст «Рассуждений...» Джорджо Вазари,

содержащих современную художнику иконографическую интерпретацию сцен и мотивов росписей дворца, выполненную именно в стилистике «мифологизирующего» прославления личности заказчика, составляющей основного предмет научного интереса работы.

По времени создания цикл Зала Аудиенций совпадает с создающимися тогда же в Риме циклами дворца Консерваторов (фриз Сципиона), и зала Павла в Кастелло Сант-Анджело, а причиной его возникновения стала перестройка дворца в 1540-х годах Козимо I, желавшим превратить старый республиканский дворец в свою резиденцию. Как и все прочие художественные проекты, начатые Козимо во Флоренции с переходом от республики к единоличной власти Медичи, монументальная декорация Палаццо Веккио призвана была стать своего рода живописной метафорой, легитимизирующей статус Козимо как главы нового флорентийского государства. Власть Козимо, имеющая весьма слабое юридическое и генеалогическое обоснование, нуждалась в художественной пропаганде как способе утверждения своих амбиций, и именно поэтому художественный язык мифологизации личности нашел здесь самое широкое распространение. Манипуляция образами и символами, служащими цели прославления заказчика, как никакой другой инструмент соответствовала целям и задачам придворной пропаганды Медичи - но, как всякий инструмент, она имела свои ограничения и не могла применяться бесконечно. Среди обширной и разнохарактерной фресковой декорации Палаццо Веккио, объединяющего в себе работы разных художников и разных времен, можно найти как более, так и менее удачные применения этого риторического принципа.

На фоне сюжетов, взятых из текста Плутарха о Камилле, аллегорические изображения снова становятся комментарием, но более сложным и эзотерическим, чем это было раньше – в других памятниках. Основной мотив, как и прежде – уподобление античного героя своему современному двойнику, в данном случае Козимо I. Фрески центральной стены должны быть прочтены таким образом: «Триумф Камилла» уподобляется триумфу Флоренции,

вернувшей в 1543 г. отвоеванные у нее территории; сцена «Камилл перед Бренном», то есть сцена с изгнанным «генералом», пришедшим спасти Рим от галлов, отсылает к самому Козимо, который, после долгой отлучки на политической сцене, возвращается, чтобы принять власть над Флоренцией. Триумф Камилла над галлами - не что иное, как очевидная метафора триумфа Козимо над своими противниками в битве при Монтемурло.

Аллегорические фигуры, кроме того, позволяют обнаружить параллели между Камиллом и заказчиком, привлекая внимание к добродетелям Козимо, который, при помощи Времени и божественного Покровительства, обретает великолепную судьбу. Безусловно, параллелизм Камилл-Козимо и составляет собой основной смысл этой декоративной программы. Именно переносный, метафорический смысл, прославляющий Козимо и Элеонору, является по своей сути основным, а вовсе не описание подвигов сравнительно малоизвестного Фурия Камилла, не встречавшегося в изобразительном искусстве уже больше тысячи лет. Однако таково свойство художественной культуры, отражающейся в риторике этого фрескового цикла - прямое высказывание здесь не имеет никакой ценности. Будучи слишком простым, очевидным, оно уже не интересует *letterati* - ни художника, ни подготовленного зрителя, уступая место риторическим фигурам - метафоре, метонимии и менее известной энтимеме - посылке с пропущенным аргументом. Пропущенный аргумент здесь - это Козимо, который нигде не изображен, но везде подразумевается, все остальное же - лишь обрамление для сюжета, захлебнувшегося в своем риторическом и декоративном иллюзионизме. Буквальным уподобление делают портретные черты Козимо в изображении Камилла.

Приводимый далее в этой главе анализ текста «Рассуждений...» Вазари, касающихся росписей прочих важных помещений дворца, показывает, что художник, интерпретируя иконографию сцен, проводит границу между буквальными значениями, мифологическими сюжетами декоративных композиций, и вторым рядом значений, «*sensu nostro*», призванным служить панегириком заказчику. Последние не образуют собой стройной, замкнутой

системы, а носят часто характер предположительный, характер необязательного намека, и даже сам автор не претендует на понимание всех этих избыточных, вторичных смыслов иконографической программы. В них есть и смысловые натяжки, и противоречия, позволяющие утверждать, что слишком частое применение приема «мифологизации», которым проникнута была вся художественная политика Медичи этого периода, приводит к тому, что сам этот прием теряет наконец свою убедительность. В художественном отношении все более нагруженные избыточными деталями и подробностями, иллюзионистическими уровнями и живописными парадоксами, фресковые циклы начинают противоречить самой идее реалистического изображения предметов. Параллельно с этим, тот же самый процесс происходит и с семантической составляющей фрескового цикла. Росписи Вазари и Сальвиати и в смысловом отношении оказываются слишком многоплановыми - настолько, что нагромождение подробностей и иконографических деталей осложняет собой первоначальный смысл программы, прославляющей заказчика, и дает дорогу переосмыслениям, подобным тем, что сделаны Вазари в «Ragionamenti», каждое из которых равнозначно другому - а значит, не имеет особой ценности. Тем самым постепенно оказывается скомпрометирован сам прием мифологического уподобления, теряющий свой изначальный авторитет, основанный на авторитете античного источника.

Заключение

В заключении нами кратко рассмотрена иконографическая и изобразительная структура еще двух памятников светской монументальной декорации несколько более позднего периода. Это росписи Ватиканской «Галереи Географических карт» (1580-1585) и росписи сводов «Галереи» Палаццо Фарнезе в Риме (1597-1601). На примере этих фресок, перекликающихся стилистически и тематически с памятниками середины столетия, можно констатировать закат художественной стилистики «мифологизации» заказчика, на смену которой приходят более упорядоченные,

более строгие, но менее личные, менее эклектически-своеобразные художественные решения, гораздо лучше согласующиеся с общим духом дальнейшего развития итальянского искусства, испытавшего влияние постановлений Тридентского собора. Заключительная глава работы призвана еще раз доказать, что пути развития темы прославления заказчика в монументальной декорации светского характера в Италии в XVI в. чрезвычайно своеобразны. В течение столетия маятник этого риторического механизма так и будет колебаться от общих идей к частным случаям, и от частных к абстрактным идеям.

В ранних циклах XV и начала XVI столетия историческая конкретика биографических и династических циклов сама по себе служила достаточным основанием для прославления заказчика, его рода и его свершений. Затем, поэтика Жизнеописаний Плутарха, с ее «синкрисом», в назывном виде перечисляющем добродетели героев, и более внимательное отношение к античным литературным источникам в целом, привнесет абстрактные понятия в абсолютно конкретную историческую проблематику «исторических» и «биографических» циклов, прославляющих семейную историю и заказчика, превратив их из исторической хроники в «*exempla virtutis*» и снабдив новой, более общей и потому более убедительной риторикой. Идея представления частных исторических событий как части более грандиозной схемы, будь то отсылка к фигурам тех или иных добродетелей, или к Доблестям Александра, или же величию Древнего Рима, или же пророчествам Энея, настолько укрепится в схемах построения монументально-декоративных циклов середины, XVI столетия, что станет преобладающим символическим языком, единственным верным способом представления истории и прославления заказчика. «Мифологизирующая» риторика этих циклов, превращающаяся из приема во всеобъемлющую систему вероятностного логического мышления, станет универсальным принципом донесения до зрителя определенных смыслов, единственным синтаксически правильным, убедительным способом прославления заказчика и его деяний - старые способы станут неактуальны.

Характерно, что этот поворот к новым схемам прославления на основе античных авторитетов происходит не без причин - он рожден ситуацией кризиса, неуверенности эпохи в самой себе: в Риме сыграли роль события «Сассо», во Флоренции, перенимающей у Рима как символический язык, так и мастеров - ситуация династического кризиса и смены власти. Естественно поэтому, что абстрактные идеалы античного героизма станут той основой, вокруг которой будут строиться циклы, прославляющие Фарнезе или Медичи, и к которым будут подверстываться совершенно частные случаи. Такие примеры, как «Камилл и триумф над галлами» вместо «Битвы при Монтемурло» или «Александр, примиряющий Гефестиона и Кратера» вместо «Мира в Ницце» - лишь самые крупные, самые прозрачные проявления такой аллегорической схемы. Мифологизирующий принцип пойдет дальше по пути усложнения ассоциаций, обрастая подробностями, заслоняющими первоначальный смысл, и превратится обратно из принципа в прием, потерявший связь с первоначальным предметом прославления. В росписях Палаццо Фарнезе в Капрароле семейная история представлена как служение абстрактным идеям Religio и Dominatio, власти церковной и светской, то есть движется в противоположном направлении - к изобретению собственной исторической концепции, а не к замещению ее античной метафорой. Зато насквозь мифологизировано в иконографическом поле росписей все остальное - от гардеробной комнаты кардинала, со сценами состязания Афины и Арахны, до карты звездного неба. Мифологизация, и только она, становится приемом создания «хорошего», годного, подходящего изображения по любому поводу и при любой ситуации. На основе двух-трех мифологических отсылок становится возможным выстроить полноценную, самодостаточную систему прославления заказчика, как это подтверждает собой пример росписей Палаццо Риччи.

Это, в свою очередь, приводит к злоупотреблению приемом и размыванию самой идеи мифологического «уподобления», как показывает текст «Рассуждений...» Вазари; приводит к ситуации, когда даже сам автор программы не может однозначно интерпретировать груз мифологических

ассоциаций, возникающих в связи с тем или иным живописным мотивом. Прием постепенно теряет свою первоначальную остроту и риторический смысл, способность убеждать, лежащую в основе его эффективности. В росписях «Камерино Фарнезе» и Галереи Палаццо Фарнезе мифологические мотивы присутствуют сами по себе, отдельно, но «мифологизации» заказчика нет. Если в росписях Кастелло Сант-Анджело уподобление Павла III Александру очевидно, и имеет целью прославить уподобляемое лицо, то в «Камерино» уподобления Октавио Фарнезе «Гераклу на распутье» не происходит, и тема прославления как таковая отсутствует. Изменяется сам характер заказа в частной и в церковной среде - не случайно росписи Галереи Караччи располагаются на том месте, где первоначально планировался цикл деяний Кардинала Алессандро, и не случайно цикл Галереи Географических Карт имеет главным героем все-таки Римскую церковь, а не папу Григория XIII. «Личная мифология» отойдет в прошлое, чтобы со своим религиозным и культурным синкретизмом, литературной и исторической эрудицией, и сопутствующими приемами декоративного иллюзионизма стать эфемерной, но совершенно уникальной чертой художественной культуры позднего маньеризма.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

- 1. Расторгуев В. А. Декоративные фресковые циклы римских дворцов XVI в.: морфология и риторика // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. М., 2009. №4. С. 74-87.**
- 2. Расторгуев В.А. Основные проблемы светской монументально-декоративной живописи в Италии XVI в. (Лацио и Тоскана) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2009. №4.**
- 3. Расторгуев В.А. Мифологизация семейной истории в программах светской монументально-декоративной живописи Италии XVI в.: росписи Палаццо Фарнезе в Капрарола. М., Макс-Пресс, 2009. 45 с.**