

## **ТВОРЧЕСТВО ДЖ.-Б.ПИРАНЕЗИ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ**

*Работа представлена отделом зарубежного искусства НИИ теории и истории изобразительного искусства Российской Академии Художеств.*

*Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Е. Д. Федотова*

**Эпоха Просвещения определила творческую судьбу Дж.-Б. Пиранези и сама нашла в ней одно из ярчайших своих воплощений. Деятельность Пиранези была разносторонней, но главной его целью было прославление величия Рима, древнего и современного. Его гравюры были наполнены знанием культуры и истории прошлого и служили импульсом для создания художественных произведений в будущем.**

**The age of Enlightenment determined the creative destiny of G. Piranesi and found in it one of its most brilliant externalizations. Piranesi's activity was many-sided, but his main aim was glorification of the ancient and modern Rome's grandeur. His etchings were loaded with knowledge of culture and history of the past and served as an impulse for creation of art works in the future.**

Джованни Баттиста Пиранези – итальянский мастер XVIII в., выдающийся представитель эпохи Просвещения, идеи которой в полной мере отразились в его творчестве. Гравер, архитектор, декоратор, рисовальщик, реставратор, теоретик, коллекционер – Пиранези сумел проявить себя в разных областях культурно-художественной деятельности. Возможно, он был не до конца оценен современниками по причине непостижимости его громадного и разностороннего творческого наследия, однако ныне объективно признан одним из первых мастеров европейского искусства.

На титульном листе сборника гравюр Пиранези «Собрание некоторых рисунков Барбьери да Ченто, называемого Гверчино» (1764) изображен сидящий больной старик, уронивший голову на руки и погрузившийся в сон. Кажется, в этом образе Пиранези выразил ту непреодолимую усталость, что накопилась за долгие годы у него самого; на автобиографичность изображения указывает и явная аллюзия – усекновенная глава Иоанна Крестителя (Giovanni Battista), заметная внизу листа. На палитре в центре различима надпись – «col sporcar si trova», которая может определяться как девиз

творчества Пиранези и предположительно включает в себе мысль Пиранези о том, что пыль, грязь, наносимые временем, неизбежно скрывают от взоров древние памятники, но стоит удалить загрязнения, творения прошлого напомнят о своем былом великолепии, и человечество должно искать, пускаться в изучение и находить.

Пиранези всю жизнь пребывал в перманентном состоянии творческого беспокойства, поиска; современники сравнивали его с вулканом, с силой выбрасывающим экстраординарные идеи, фонтанирующим фантазиями.

Фраза «col sporcar si trova» удивительным образом созвучна с девизом Просвещения, который сформулировал И. Кант в эссе «Что такое Просвещение?» (1784). Немецкий философ писал: «Просвещение – это выход человека из состояния несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие – это неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине имеет причиной не недостаток рассудка, а недостаток решимости и мужества пользоваться им без руководства со

стороны кого-то другого. «Sapere aude!» – имей мужество пользоваться собственным умом!»<sup>1</sup>

Новая эпоха выдвигала требования к человеку вечно искать и находить, изучать старое, предлагать что-то свое, новое. Процессы, проистекавшие в научном и культурно-художественном мире Европы в целом, Италии в частности, бесспорно влияли на творческое формирование и развитие Пиранези.

Просвещение следует рассматривать в первую очередь как шаг к осознанию возможностей раскрепощения личности посредством обретения знаний. XVIII столетие – золотой век академий – положило начало официальному признанию науки. Среди крупнейших и наиболее влиятельных академий были Французская академия (1637), Лондонское королевское общество (1662), Парижская королевская академия наук (1767), бранденбургское Королевское научное общество (1700), впоследствии превратившееся в Берлинскую академию наук, Академия наук в Санкт-Петербурге (1725). Кроме научно-технических открытий в равной степени развивалась гуманитарная область. Академии, располагавшие значительным влиянием и ресурсами, могли позволить себе археологические экспедиции или долгосрочные работы по изданию нормативных словарей. В рамках деятельности академий проводились дебаты, заслушивались сообщения и доклады, организовывались конкурсы на заявленные темы, что способствовало развитию культурных связей между европейскими странами, объединению образованной элиты.

Перемещения по европейскому пространству, путешествия – характерная черта XVIII столетия. Поездки, посещение разных городов неизбежно влекли за собой обогащение знаниями, впечатлениями, расширение кругозора.

Восемнадцатое столетие называют энциклопедической эпохой. Самым прославленным сводом знаний западного мира стала «Энциклопедия» Д. Дидро (1713–1784)

и Ж. Ле Рона д'Аламбера (1717–1783), опубликованная между 1751 и 1772 гг. Успех начинаний Дидро подтверждался появлением «энциклопедий» в других странах. В 1770-е гг. в Италии Оттавиано Диодати в Лукке и Джузеппе Ауберт в Ливорно начали выпускать свои версии «Энциклопедии». Появился крупнейший на континенте компендиум – «Всеобщий толковый словарь человеческих знаний» Фортунатто Бартоломео де Феличе, Немецкая энциклопедия и др.

Тот век отличало и особое отношение к прошлому, чрезвычайный интерес к древним цивилизациям. Научное достижение эпохи Просвещения заключалось в том, что зависимость от изучения истории предшествующих столетий дала возможность упорядочить и объяснить имеющиеся данные<sup>2</sup>.

Греко-эллинистический мир, а также республиканский и императорский Рим служили для исторической культуры Просвещения и источником вдохновения, и кладезем примеров, откуда философы черпали элементы подтверждения собственных выводов. Они обращались к реалиям античности как к неиссякаемому арсеналу казуистики, который можно было использовать при интерпретации извечных проблем политики или при конструировании новых политических моделей. Особенно важен был Рим – он давал критически настроенному историку наиболее полную картину величия и падения империи, стоявшей у истоков современной Европы. Просвещение пристально изучало причины упадка и крушения самой большой политико-институциональной общности античных времен, результатом стало появление трудов Монтескье «Размышления о причинах величия и падения римлян» (1734), Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи» (1776–1787) и др.

Уникальность XVIII столетия заключалась в незамкнутости культуры. Представители эпохи Просвещения обращали свои взоры как в прошлое, так и в будущее. Было очевидно колебание между пессимизмом,

порожденным осознанием безвозвратности прошлого, как «утраченного рая», и оптимизмом, питаемым отчетливым желанием вытащить на свет античные ценности, дать им новую жизнь<sup>3</sup>. Мир культуры и искусства характеризовался двойственностью: использованием традиционных унаследованных средств в изобразительном искусстве, с одной стороны, свободой и непринужденностью – с другой, т. е. сосуществованием традиционализма и новаторства<sup>4</sup>.

Важное значение приобретает образование, воспитание профессионалов, в том числе в искусстве. Этому способствует развитие сети академий художеств, а также возрастающий интерес к трактатам по теории искусства: выходят в свет труды И. И. Винкельмана «Размышления о подражании греческим творениям в живописи и скульптуре» (1756), «История искусства древних» (1764).

Немецкий философ, основатель эстетики как науки А. Г. Баумгартен в книге «Эстетика» (1750) называет произведение искусства носителем знания, эстетическое отношение к миру – «искусством размышлять в категориях красоты»<sup>5</sup>.

Глубокому переосмыслению Баумгартен подверг и понятие о художественном гении. Он наделял гения чрезвычайной восприимчивостью, силой и размахом воображения, а также интеллектуальной проницательностью. В статье «Гений» из «Энциклопедии» Дидро говорилось: «Гениальный человек... видит, чувствует и мыслит особым, свойственным ему образом»<sup>6</sup>. Следовательно, характеристики художественного гения – разум и чувства. Дидро писал о гениальном безумии (*folie*), которое охватывает гения на той или иной стадии творчества. Это гениальное безумие, отнюдь не будучи патологическим, является неотъемлемой частью энергии творческого импульса. Один из важнейших тезисов эстетической мысли Просвещения: искусство выигрывает от соединения ясности принципов разума и его идеалов с темными силами страстей и творческим воображением.

Характеризуя состояние культуры общеевропейского пространства в век Просвещения, исследователи чаще всего произносят слова «космополитизм» и «патриотизм». Кроме следования общим идеям крупнейшими деятелями искусства и науки руководило осознанное стремление опираться на национальную традицию.

В Италии, как и в других европейских странах, Сеттеченто приобрело самобытный характер. В начале XVIII столетия в Италии просветительские настроения подспудно пробивали себе дорогу, выступая подчас в самых неожиданных обликах. В Риме прелат Джованни Джустино Чампини основал первую итальянскую «Газету литераторов» (1667), а также несколько академий, занимавшихся как церковными проблемами, так и научной и литературной деятельностью. Самой знаменитой среди них была Аркадия (начало деятельности 5 октября 1690 г.). «Аркадские пастухи» (так называли себя члены Академии) провозгласили, что они призваны восстановить итальянскую поэзию – «почти совершенно разрушенную варварством последнего (т. е. XVII) века, искоренить плохой вкус и сделать так, чтобы этот вкус никогда более не возродился»<sup>7</sup>.

Видный деятель Аркадии Лодовико Антонио Муратори (1672–1750), признанный отцом итальянской истории, автор трудов «Писатели итальянских деяний» (1723–1751), «Древности средневековой Италии» (1738–1743), «Итальянские анналы» (1744 – 1749), был известен и как теоретик литературы. В его основном произведении «О совершенной итальянской поэзии» (1706) выражена мысль о том, что «ближайшая, непосредственная и основная цель поэтов – “услаждение», а сопутствующая – “приносить пользу, поучая»; те поэты, которые занимаются только прекраснословием, это “деревья со множеством веток и листьев, лишенные плодов»<sup>8</sup>. В годы войны за испанское наследство Муратори безуспешно пытался создать общеитальянскую академию. По-

зднее его патриотический порыв был подхвачен «Газетой литераторов Италии» – венецианской литературной газетой, основанной в 1710 г. и пользовавшейся в первой половине XVIII в. необычайным успехом.

Одним из крупнейших мыслителей Италии века Просвещения был Джамбаттиста Вико (1668–1744). В 1710 г. он опубликовал работу «О древней мудрости италийцев, извлеченной из первоисточника латинского языка», в которой стремился при помощи этимологического анализа раскрыть древнейшие философские воззрения этрусков и римлян. В 1725 году Вико заканчивает самое известное свое произведение – «Основание новой науки об общей природе наций». Проблемы, затронутые Вико, его стремление увидеть ясно перед собой весь мир в его прошедшем, настоящем и будущем и умозаключения итальянского философа явились предвосхищением идей Просвещения. «Новая наука» содержит учение о развитии человеческого общества в виде повторяющихся циклов: эпоха богов, эпоха героев, эпоха людей. История, по Вико, полна повторений; ему не раз случалось упоминать о том, что кроме древнего варварства есть варварство средневековое, что некоторые римские учреждения вернулись в феодальную эпоху и т. п. В заключение своей книги Вико подробно останавливается на этом возврате (*ricorso*) к пункту отправления. Мысль о постоянном обновлении стадий развития человечества, о движении от упадка к возрождению есть мысль о бессмертии человечества. Наконец автор особо выделяет Рим как особое культурно-историческое образование, последовательно развивавшееся и унаследовавшее всемирное господство.

Известный итальянский исследователь культуры века Просвещения М. Фубини называл Сеттеченто веком упадка, но также веком воскрешения<sup>9</sup>. Несмотря на экономическую отсталость и политическую раздробленность, наблюдалось возрождение на почве великой итальянской культуры, богатом историческом прошлом, которое

требовалось освоить, осмыслить, вынести уроки с возможностью их применения в новую эпоху.

Аббат Дж. Боттари в труде *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* («Диалоги о трех видах искусства», 1754) одним из первых призвал соотечественников изучать национальное художественное наследие. Дж. Баретти в трактате «О правах и обычаях итальянской культуры» (1768–1769) писал о богатстве и самобытности итальянской культуры<sup>10</sup>.

На таком культурно-историческом фоне расцветал творческий гений Пиранези.

Пиранези родился и получил начальное образование в Венеции – одном из центров распространения просветительской культуры. В число наиболее просвещенных фигур в городе входил аббат Карло Лодоли (1690–1761), теоретик архитектуры, автор лекций «Основы архитектуры», опубликованных одним из его учеников – Андреа Меммо. В молодости Лодоли путешествовал по Риму и другим частям Италии и Европы, вернувшись в родную Венецию, открыл частную школу, где преподавал математику и гуманитарные науки. Его любимыми авторами были Галилей, Бэкон, Вико. Заметной фигурой был граф Франческо Альгаротти (1712–1761) – любитель искусств, который интересовался всем: живописью, оперой, физикой, коллекционированием. Альгаротти подчеркивал извечную способность итальянской нации к возрождению: «...после варварского состояния европейского общества итальянцы открыли глаза раньше других наций. Когда другие еще спали, мы – бодрствовали»<sup>11</sup>. В юные годы Пиранези мог общаться с интеллектуалами венецианского общества, входящими в круг Лодоли, Альгаротти и др.

Профессиональное обучение Пиранези начал под руководством дяди Маттео Луккези, человека образованного, знавшего латынь, увлекавшегося искусством этрусков (а ведь тогда об этрусской цивилизации было не так много известно). Луккези был ведущим архитектором в *Magistrato*

delle Acque, магистратуре, ведающей вопросами, связанными с защитой города от вод и регулированием гидравлической системы всей венецианской лагуны и рек. Далее обучался у коллеги по Magistrato, Джованни Скальфаротто, архитектора, который был уважаем за свои инженерные работы и участие в обновлении и восстановлении исторических зданий Венеции, таких, например, как церковь Сан Рокко XIV в. Пиранези, возможно, ассистировал ему на последних этапах работы в церкви Санти-Симеоне-э-Джуда.

В Magistrato delle Acqua работал Томмазо Теманца, который тогда готовил научную публикацию о сооружениях эпохи Августа в Римини, Пиранези помогал ему. В сборнике гравюр Пиранези «Римские древности времен республики и первых императоров, или Некоторые виды триумфальных арок и прочих памятников» (1748) есть листы с видами Римини – «Мост Римини» и «Арка Римини».

Кроме практических занятий Пиранези знакомился с трактатами по архитектуре, например, Андреа Палладио или Фердинандо Галли Бибиена («Гражданская архитектура», 1711). Бибиена пользовался барочным построением так называемой угловой перспективы (*scena per angolo*), отказываясь от фиксированного центра в пользу нескольких диагональных осей, уводящих взгляд в открытое пространство. Это композиционное решение часто будет использовать Пиранези. Полезными стали знакомство и работа с римскими сценографами Доменико и Джузеппе Валериани, которые осуществили несколько постановок спектаклей в различных театрах Венеции. Знания в области граверного дела Пиранези совершенствовал у Карло Дзукки, известного венецианского гравера, автора трактатов по сценографии и оптике.

Невзирая на то что Пиранези всю жизнь подписывался «*architectus venetus*», его интересы не замкнулись только на архитектуре. Он осваивал сценографию, технику гравюры, археологию, историю.

В 1740 г. молодому венецианскому мастеру представилась возможность попасть в Рим, когда он был назначен рисовальщиком при новом венецианском после Франческо Венье. Пиранези немало был наслышан о Риме. Любовь к великой древнеримской культуре ему в детстве прививал старший брат Анджело, картезианский монах, который обучал его латинскому языку, будил его воображение описаниями истории и легендарных подвигов древнего Рима и давал читать таких авторов, как Тит Ливий, Саллюстий, Тацит.

Рим – зеркало мира, «трон всемогущего Времени». В XVIII в. Вечный город – процветающая художественная столица Европы, средокрестие культуры и искусства, интеллектуальный центр благодаря присутствию образовательных учреждений, многочисленных библиотек, академий, художественных объединений. Рим в своем великолепии не имел равных среди городов Италии и Европы, своими сокровищами привлекал внимание паломников и путешественников, художников и писателей, самых утонченных и искусственных умов, которые обретали здесь свою идеальную родину<sup>12</sup>.

Мастера искусства съезжались в Рим отовсюду, город стал плавильным котлом для сотни художников из многих стран Европы, которые становились членами одних академий, посетителями одних и тех же кафе.

Многие из художников по прибытии в Рим направлялись на виллу кардинала Альбани – крупнейший культурный центр, где сложился круг так называемых дилетантов, а сама вилла стала носить эмблематический характер по возобновлению вкуса к классике.

Кардинал Алессандро Альбани (1692–1779) организовал раскопки в Тиволи в 1735–1738 гг., желал повторить эксперимент древнеримского императора Адриана по созданию сложного архитектурного комплекса на своей вилле. По мере того как формировался архитектурный ансамбль

виллы Альбани, пребывание там все больше напоминало времяпрепровождение древних. Именно здесь свою деятельность в Риме начал И. И. Винкельман, ставший библиотекарем кардинала в 1758 г. Как писал И. В. Гете, кардинал Альбани находил «величайшее удовольствие в достойном размещении своих коллекций и в соревновании со знатными римлянами, которые прежде него обратили внимание на ценность этих сокровищ; переполнять коллекциями, по подобию древних, предназначенные для них помещения, было его призванием и страстью»<sup>13</sup>. Задуманная как место проведения тематических встреч и частный музей, вилла стала своего рода культурным катализатором<sup>14</sup>. Пиранези часто бывал на вилле Альбани, которая стала для него своего рода школой по изучению классического искусства.

В течение первых лет пребывания в Риме Пиранези познакомился со многими образованнейшими людьми того времени. Бесспорное влияние и поддержку оказал на него Никола Джиоббе, которому принадлежала ценная коллекция книг и гравюр. Джиоббе свел Пиранези с ведущими римскими архитекторами, Никола Сальви и Луиджи Ванвителли. Также Пиранези познакомился с Джованни Боттари, библиотекарем семьи Корсини, а позднее Ватикана, членом сообщества антиквариев и ученых. Как хранитель знаменитой коллекции Корсини, Боттари был великолепным знатоком гравюры.

Недалеко от палаццо Корсини в местности, именуемой Райский лес, на холме Яникул располагалась Академия Аркадия. Известно, что Пиранези посещал заседания Академии, где фигурировал под именем *Salcindio Tiseio*. Одна из ключевых концепций аркадийцев заключалась в равновесии между природой и разумом, воображением и интеллектом, поэтической изобретательностью и правдивостью. Эти идеи сумел впитать Пиранези, пользуясь ими в своей дальнейшей творческой жизни.

Гравировальному мастерству Пиранези обучался у Джузеппе Вази, известного римского гравера, автора собранного в десяти книгах сборника «Величие Рима, древнего и современного» (1747–1761). Кроме постижений особенностей ремесла, нюансов техники офорта Пиранези в 1740-е гг. наряду с другими художниками был вовлечен в работу по созданию альбомов с изображениями Рима.

В равной степени знаменитый античными руинами и христианскими святынями, Вечный город рождал интерес к своим памятникам, что влекло за собой спрос на изображения, посвященные римской архитектуре, как древней, так и современной. Масса гравюр с такими видами появлялась уже начиная с XVI в. Несмотря на то что жанр точного городского вида, ведуты, в XVIII в. более всего был развит в Венеции, прямых предшественников ведуты следует искать не в Венеции, а в Риме<sup>15</sup>.

Пиранези свое творчество посвятил разного характера изображениям Рима. Ближайший предтеча Пиранези – Дж. Б. Фальда, автор сборника гравюр «Новое зрелище памятников и зданий современного Рима» (1665), где знаменитые церковь или палаццо представлены вписанными в современную городскую среду.

Несомненно, Пиранези знал сборники своих венецианских предшественников: сборник Луки Карлевариса «Здания и виды Венеции» (1703), том гравюр «Большая панорама Венеции» (1717) – результат работы нескольких граверов (Джузеппе Валерини, Филиппо Васкони, Карло и Андреа Дзукки и др.), альбом гравюр Микеле Марриески под названием «Избранные великолепные виды города Венеции» (1741), серию гравюр Каналетто «Виды одни взятые с натуры другие вымышленные» (1741).

При создании своих серий мастера руководствовались практическими соображениями: их издания должны были заменить собой путеводители или памятные альбомы. Лука Карлеварис в посвящении своего графического цикла «Здания и виды Вене-

ции» писал, что одна из целей его офортов «распространить знания о венецианских достопримечательностях в самых разных странах»<sup>16</sup>.

Руководствуясь общими просветительскими целями, мастера были вольны в исполнении изображений. Существует очевидная разница между римской и венецианской школами: строгая определенность, выверенность изображения, очерченность перспективы римских работ особенно заметна по сравнению с большей подвижностью и свободой венецианских гравюр, т. е. репрезентативность против импрессионистичности. Внутри каждой школы может быть узнаваем стиль определенного художника: виды Карлевариса сухи и монотонны, офорты Каналетто более интимны, в них город показан с точки зрения человека из толпы, а Венеция Мариески субъективна и романтична<sup>17</sup>.

Пиранези сумел органично сочетать венецианские и римские традиции; в своих гравюрах он придерживался принципа верного изображения, следования реальности, но с помощью воображения создавал неповторимые образы города.

Первая самостоятельная работа Пиранези – «Первая часть архитектурных и перспективных гравированных рисунков» (1743) – стала своего рода итогом первых творческих поисков, впечатлений от Венеции и Рима. Среди гравюр серии одни навеяны работой Джузеппе Бибиена «Архитектура и перспектива» (1740), другие, как изображения руин, напоминают каприччи Марко Риччи; в композиции «Величественный мост» очевидно заимствование у Палладио (мост Риальто из трактата «Четыре книги об архитектуре»); Пиранези часто использует прием построения угловой перспективы (*scena per angolo*) Фердинандо Галли Бибиена, что придает сценам характер театрализованности, как на листе «Большая скульптурная галерея»<sup>18</sup>.

В свой энциклопедический век Пиранези в художественном мире был настоящим энциклопедистом. Обширные знания, по-

черпнутые из прочитанных книг, просмотренных альбомов, римских коллекций, давали возможность Пиранези превращать каждую из его гравюр в набор цитат, намеков, ассоциаций.

В серии «Первая часть» заимствований, аллюзий не счесть. Например, на листе «Древний Капитолий» на крошечном тондо на барабане купола круглого храма представлены элементы – фигуры, алтарь, голова льва – из тондо Адриана на арке Константина, которое изображает жертвоприношение Гераклу после львиной охоты. Пиранези копирует это с гравюры сборника Франсуа Перрье «Изображения и известные фрагменты мраморных плит» (1645). На этой же гравюре узнаваема скульптура «Молодой кентавр», которая была обнаружена на вилле Адриана в 1736 г.

На листе «Дорический атриум» две статуи на первом плане скопированы с гравюр Никола Дориньи, представленных в книге П. А. Маффеи «Собрание статуй древних и современных» (1704): одна с листа V, представляющего статую Коммода в образе Геракла, другая – с листа XLVI, изображающего скульптуру «Вакх» Микеланджело<sup>19</sup>.

Гравюры серии «Гротески» (1744–1747) также наполнены цитатами. На листе «Скелетоны» Пиранези изобразил верхнюю часть статуи «Геракл Фарнезе», рядом – античный барельеф, воспроизводящий деталь с фасадного оформления (сграффито) Полидоро да Караваджо на палаццо Милези на виа делла Маскера д'Оро<sup>20</sup>. На листе «Гробница Нерона» там, где надпись NERO, между двумя фациями, знак масонских лож: рукопожатие (символ дружбы) и кадуцей (символ союза), вписанные в круг – Ouroboros, т. е. змея, поедающая собственный хвост (символ вечности).

На первый взгляд работы Пиранези могут показаться воспроизведением сновидений или бессвязным представлением увиденного на яву. Однако за этим кажущимся хаосом, за этой игрой воображения, бескрайней фантазийностью, стоит способ-

ность Пиранези к сложной аллегории: четыре листа серии «Гротески» могут быть связаны с четырьмя периодами истории человечества, которые выделял философ Дж. Вико<sup>21</sup>. Как художник века Просвещения, Пиранези апеллирует не только к чувственному восприятию, но и к разуму.

Поистине вкладом в науку стал четырехтомный труд Пиранези «Римские древности» (1756), хотя был адресован не только ученым, но весьма широкой аудитории. Серию составляют виды древнеримских сооружений, планы, структуры. Пиранези был не первым в подобных начинаниях, но воспользовавшись опытом предшествующих авторов, учитывая недостатки их работы, он усовершенствовал их достижения. Пиранези был знаком с такими работами, как сборник французского теоретика Антуана Дезгоде «Античные здания» (1682), итальянского ученого, археолога Франческо де'Фикорони «Руины и редкости Древнего Рима» (1744) и др. Знание Пиранези инженерного и строительного ремесла, научно-археологическая точность позволили ему создавать более точные планы, более подробные изображения, обстоятельно показывать каждое древнеримское строение. Сборник «Римские древности» стал выражением интереса Пиранези к древнеримской истории. Он вкладывал в изображения идею об исключительности римского народа, о вечной ценности этих древних сооружений.

Гравюра «Вид гробницы Сципионов» («Римские древности», II) может быть трактована как воплощение в изображении теории Дж. Вико, а именно представления о том, что человечество проходит путь от примитивизма к цивилизации, а затем к упадку, варварскому состоянию, таким образом, все возвращается на исходную позицию. На гравюре по сторонам от гробницы Сципионов – две лестницы. Они символизируют способность общества как к декадансу, так и к возрождению. Пожилая дама слева, спускающаяся по ступеням во мрак, в неведение, есть выражение угаса-

ния, мужчина справа, поднимающийся по ступеням к свету, олицетворяет желание открытия, обновления. Стоящая в нише пара с ребенком – символ *ricorso* (термин Вико), возвращения<sup>22</sup>.

Копии гравюр из серии «Римские древности» быстро распространились по Европе. Высшей и первой оценкой труда Пиранези стало его избрание в почетные члены Общества антикваров в Лондоне в апреле 1757 г.

Среди листов серии «Римские древности» историческое значение имели «Карта Рима», «Мраморные фрагменты карты древнего Рима». В эпоху упорядочивания знаний возникла потребность создания карты Вечного города, именно карты, а не плана-изображения Рима с птичьего полета.

У Пиранези был опыт работы такого характера. В начале творческой деятельности в Риме он сотрудничал с картографом и архитектором Джамбаттиста Нолли (1701–1756). Нолли по протекции кардинала Алессандро Альбани получил задание, результатом которого стала «Новая карта Рима» (1748). В основу была положена находившаяся в Капитолийском музее *Forma Urbis Romae* – мраморный план Рима начала III в. н. э., который был обнаружен в 1562 г. на территории близ церкви Святых Космы и Дамиана на Форуме.

Представление карт и планов стало обязательным для Пиранези при исследовании той или иной местности (план Марсова поля (*Ichonographiam*) в сборнике «Марсово поле древнего Рима» (1762), карта виллы Адриана в Тиволи).

Особое место в наследии Пиранези занимает сюита «Темницы» (1749/1750, второе издание – 1761). Неясность изображений порождала мнения некоторых исследователей о том, что создание гравюр серии есть фиксирование галлюцинаторных видений автора и не связано с Древним Римом<sup>23</sup>.

Тема тюрем уже возникала в работах других мастеров, предшествующих Пиранези: Фердинандо Галли Бибиена, Марко Риччи, Даниэля Маро, Филиппо Ювары<sup>24</sup>;



у Пиранези она впервые появилась в серии «Первая часть» – лист «Темная камера». Листы серии «Темницы» переиздавались и были включены в сборник «Различные произведения архитектуры, перспективы и античной орнаментики» (1750) и в сборник «Величие Рима в наиболее заметных памятниках» (около 1751–1754). Следовательно, Пиранези понимал или предлагал понимать виды как римские памятники или как архитектуру, которая была создана его фантазией под впечатлением от древнеримских сооружений. Исследователи предполагают, что прототипом помещений, представленных в серии «Темницы», стал древнеримский тюремный комплекс Мамертино, что находился на Капитолийском холме с окнами на Форум.

Конструкции тюрем наводили на мысль о знаменитом римском законодательстве и правосудии. В Академии Аркадия Пиранези мог общаться с Марио Гварначчи – историком и археологом, исследователем древнейшего происхождения италийской расы. Гварначчи особенно интересовала история древнеримского законодательства; знаменитые законы Двенадцати таблиц (*Leges duodecim tabularum*), один из древнейших сводов римского права (V в. до н. э.), Гварначчи называл «сжатым изложением всех законов мира»<sup>26</sup>.

Компетентность Пиранези в области древнеримской истории подтверждается вставками из литературных источников. На листе XVI с условным названием «Столб с цепями» в центральном пространстве на колонне с лотосообразной капителью надпись: *AD/TERROREM/INCRESCEN[TIS]/ADVACIAE* «устрашать возрастающую смелость», которая определяется как ссылка на решение римского царя построить первую римскую тюрьму, чтобы контролировать народные волнения, возрастающую преступность (в качестве литературного источника Пиранези использовал труд Тита Ливия «История Рима от основания города»). На листе II можно рассмотреть имена под бюстами. Эти имена, вероятно,

связаны с текстом Тацита из его труда «Анналы»: *GRATUS* (*Munatius Gratus*), *PANICIUSCER* (*P. Cerialis Anicius*), *L. ANNAEUS MEL* (*L. Annaeus Mela*), *C. PETRONIUS* (*Gaius Petronius*), *L. BAREA. ORAN* (*L. Barea Soranus*), *M. TRASE. PAE* (*M. Trasea Paetus*), ...*TISTIUS* (*Antistius L.*) – имена людей, которые были обвинены Нероном в 65 г. н. э. как заговорщики и в результате были наказаны<sup>27</sup>.

Увлекаясь гравюрой, Пиранези не переставал думать о своей первой профессии – профессии архитектора. Реализовать свои собственные архитектурные проекты Пиранези удалось в 1760-е гг., в период покровительства папы Климента XIII Реццонико и членов его семьи.

Папа поручил Пиранези обновление церкви Сан Джованни ин Латерано (проект не был осуществлен). Племянник папы, кардинал Джамбаттиста Реццонико, приор Мальтийского ордена, вверил Пиранези преобразование церкви Санта Мария дель Приорато и территорий вокруг. Архитектор занимался проектом с 1764 по 1766 г.

Церковь XVI в. – прямоугольная в плане, с четырьмя нишами и небольшой апсидой – имела на фасаде фронтоны, пару пилястр по сторонам от входа и круглое окно над дверью. Пиранези главным образом занимался декоративным рельефным оформлением: в украшение фасада он включил элементы, связанные с символикой мальтийского ордена, а также герба семьи Реццонико. Учитывая историческое значение Авентинского холма (в античные времена на холме устраивалась церемония очищения оружия и экипировки римской армии), Пиранези в общее декоративное оформление комплекса включил этрусские орнаментальные мотивы.

С четкостью рельефов фасада контрастирует пространственность холодного белого интерьера, главный акцент которого – алтарь, представляющий собой саркофаг, над которым – динамичная, взмываю-

щая ввысь скульптурная композиция «Апофеоз Св. Базиля Каппадокийского».

Церковь Санта Мария дель Приорато – наглядный пример метода Пиранези – соединения разностилевых составляющих: напоминающий гравированный лист фасад близок неоклассицистическому канону, внутренне пространство выглядит барочным благодаря динамике алтарной композиции, однако алтарь с обратной стороны вдруг вызывает неожиданную ассоциацию с пуризмом будущих проектов французских архитекторов К.-Н. Леду и Э.-Л. Булле.

Кроме того, в 1760-е гг. – период удовлетворения архитектурных амбиций – Пиранези проявил себя и как теоретик. Итальянский мастер был вовлечен в греко-римские споры, в которых выступал в защиту древнеримской, этрусской культуры.

В XVIII в. возникает новая наука – археология: осуществляются многочисленные экспедиции с изучением местности, измерением памятников и последующим опубликованием собранных материалов.

Английский архитектор Дж. Стюарт вместе с Н. Реветом напечатал «План для издания точного описания древностей Афин» (1748), предвещающий четырехтомный труд «Древности Афин» (1762–1816). Лорд Шарльмон издал труд «Музей Греции и Египта» (1749) как описание своего путешествия. Французский архитектор Ж. Ж. Суффло во Французской Академии в Риме представил виды греческих храмов в Пестуме (1750). Французский граф де Кейлюс опубликовал первый том своей работы «Собрание древностей: египетских, этрусских, греческих и римских» (1752). Французский архитектор и писатель Ж. Д. Ле Руа по результатам экспедиции в Грецию выпустил в свет работу «Руины наиболее прекрасных памятников Греции» (1758).

Все перечисленные выше исследователи в той или иной степени отмечали исключительность древнегреческой культуры и превозносили высшие качества этой цивилизации. Пиранези, уже прочно зарекомен-

довавший себя предшествующей деятельностью как апологет римского искусства, в ответ опубликовал сборник «О величии и архитектуре римлян» (1761) – издание, главным образом направленное против двух работ: сборника Ле Руа и эссе «Диалог о вкусе» анонимного автора (в действительности – шотландского художника Алана Ремзи), которое появилось на страницах лондонского журнала «Исследователь» (№ 332) в 1755 г.

В лондонском памфлете автор отрицал первостепенную значимость как древнегреческой, так и древнеримской цивилизаций. Ле Руа настаивал на образцовости древнегреческой архитектуры и писал: «Здания, имеющиеся в Италии, часто лишь плохие копии греческих»<sup>28</sup>. Пиранези, напротив, горячо доказывал автономность римской культуры, а чтобы быть более убедительным, вдохновленный философией Дж. Вико, Пиранези истоком древнеримской цивилизации называл Этрурию.

Ле Руа и Пиранези – глашатаи двух дискутирующих групп XVIII в. Ранее под античностью подразумевали лишь культуру Древнего Рима, Древняя Греция открывалась заново в XVIII столетии. В одной из самых важных книг середины века А. И. Гоге «О происхождении законов, искусств и наук и их прогрессе у античных народов» (1758) можно прочитать: «От греков архитектура получила ту регулярность, тот порядок, ту цельность, которые способны очаровывать взгляд... Мы обязаны им, одним словом, всеми красотами, на которые способно искусство строительства»<sup>29</sup>.

В век расширения знаний об историческом прошлом возникает интерес к этрусской культуре, дотоле почти неизученной: увидел свет энциклопедический том автора XVII в. Томаса Демпстера «Семь книг об этруском царстве» (1723–1726), в 1726 г. в центре Италии, в Кортоне, основана Этруская академия, в 1728 г. начались археологические исследования в местах поселений этрусков, в которых принимал активное участие Марио Гварначчи, в честь ко-

торого впоследствии был назван Археологический музей в Вольтерре.

В период продолжающегося греко-римского спора Пиранези в своем творчестве не переставал подчеркивать превосходство италийской культуры. В 1764 г. на страницах «Литературной Европейской газеты» было опубликовано письмо П. Ж. Маритетта, из которого было ясно, что для него этруски лишь греческие поселенцы, все римское искусство вело свое происхождение из Греции, было создано в Риме греческими рабами и деградировало под римским покровительством. «Древние римляне были лишены всякого вкуса и способности к искусству», что «для удовлетворения своих эстетических потребностей они просто грабили Грецию, и что дело искусства они предоставляли рабам» и т. д.<sup>30</sup>

Пиранези в ответ издал трактат «Соображения об архитектуре» (1765), написанный в форме диалога между оппонентом Пиранези Протопиро и единомышленником Дидаскало. Протопиро представляет прогрессивную школу архитекторов, воспитанных на теории грекофилов и придерживающихся эллинистической строгости. Дидаскало – alter ego Пиранези – выражает критику ограниченности такого метода, возводя в фавор творческую свободу художника. Дидаскало отрицает, что строгость, основательность и приверженность правилам должны быть преследуемы ради их собственных целей. Таким образом, Пиранези выходит из спора софистически: не отстаивая первостепенность римской цивилизации, не указывая на вторичность греческой, Пиранези уводит дискуссию на тему «свободы творчества», значения изобретательности, необходимости украшения произведений архитектуры включениями орнамента.

Как подлинный мастер века Просвещения, Пиранези верил, что творческий человек должен формулировать собственные правила, имитируя, создавать новое. Друг Пиранези, английский архитектор Роберт Адам в своем произведении «Труды по ар-

хитектуре» (1773–1779) отмечал: «Правила часто парализуют гения»<sup>31</sup>. На последней гравюре трактата «Соображения об архитектуре» Пиранези сделал надпись: «Они презирают мою новизну, я – их боязливость»<sup>32</sup>.

В предисловии к серии гравюр «Различные способы украшения каминов и прочих частей зданий, заимствованные из архитектуры египетской, этрусской и греческой» (1769) Пиранези писал: «Я внимателен ко всем открытиям, которые ежедневно делаются и, благодарение Богу, с помощью этого нашел для себя доброе количество древних памятников... из которых одни выдающегося вкуса и работы, другие посредственные, одни благородны, другие причудливы, странны, в соединении с изучением природы и древних, с размышлениями об обычаях древности и нового времени, дали мне возможность создать различные работы, не подчиняясь прежней монотонности, и дать публике кое-что новое в этом роде»<sup>33</sup>.

Большую часть сборника составляют проекты каминных панелей и оформления стены. Пиранези не знал античных прототипов каминов, следовательно, таким способом продемонстрировал применение древних орнаментов (из позднеимперской архитектуры, египетской архитектуры и скульптуры, этрусских и греческих ваз) к современной форме.

В проектах каминов прозвучала египетская тема. Древний Египет – еще одна цивилизация, изучением истории, религии, культуры и искусства которой стали заниматься исследователи XVIII в.

В XVII и XVIII вв. в Европе издавалось произведение египетского жреца Хораполло «Иероглифика» (конец V в н. э.); становилось модным посещать Египет и по возвращении публиковать свои впечатления от увиденного. Важный шаг в эстетической оценке искусства Египта нужно признать за произведением графа де Кейлюса «Собрание древностей», в котором автор ставит Египет у истоков мировых цивилизаций.

В русле общеевропейского интереса к Египту, повлекшего моду на египетский стиль, Пиранези создает одиннадцать проектов каминов, композиции которых почти целиком составлены из древнеегипетских мотивов.

В середине 1760-х гг. Пиранези спроектировал в египетском стиле Английское кафе на Пьяцца ди Спанья в Риме. Сохранился отзыв художника Томаса Джонса с оценкой оформления кафе, которое он назвал «омерзительной сводчатой комнатой, стены которой украшены сфинксами, обелисками и пирамидами по причудливым рисункам Пиранези и подходящие для оформления египетской гробницы, нежели комнаты для светского общения»<sup>34</sup>. Некоторые из современников Пиранези и не подозревали, что итальянский мастер во многом предвосхитил всплеск интереса к египетскому искусству, египтоманию, охватившую вскоре почти всю Европу.

В последние годы жизни Пиранези занимался исследованием виллы Адриана в Тиволи, совершил поездку в Пестум, где сделал зарисовки древних храмов, а также посвящал себя реставрации древних памятников, которая производилась в его римской мастерской.

В XVIII в. разворачивается деятельность реставрационных мастерских, такой «спектакль реставрации» (*spettacolo del restauro*). Вместе с Пиранези в палатцо То-

мати на страда Феличе работали итальянцы Б. Кавачеппи, Дж. Анджелини, Л. Карделли, Фр. А. Францони, английский мастер Дж. Ноллекенс и др. Они реанимировали античные произведения, которые впоследствии попадали в руки антикваров и коллекционеров.

Коллекционирование стало одним из главных увлечений XVIII в. Собственная коллекция Пиранези (*museo*) в палатцо Томати и складских помещениях на Кампо Ваччино (Римский Форум) насчитывала немалое количество предметов искусства, которые были необходимы мастеру, например, в дидактических целях, как подтверждения его теоретических тезисов. По поводу зачисления Пиранези в лондонское Королевское общество антикваров биограф заметил: «Никто не мог более продуктивно служить этому Обществу, позволяя ли знакомиться с наиболее любопытными памятниками в своих трудах, или доставляя возможность приобретения большого числа статуй и фрагментов древности»<sup>35</sup>.

Казалось, невозможное сочетание разносторонних талантов в одном человеке сделало Пиранези одной из самых ярких фигур своего времени, эпохи Просвещения. После смерти Пиранези его дело продолжили дети (главным образом сын Франческо), а творческие идеи, воплощенные Пиранези, использовали мастера искусства, как современных ему так и последующих поколений.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1994. Т. 8. С. 29.
- <sup>2</sup> Кассирер Э. Философия Просвещения. М., 2004. С. 9.
- <sup>3</sup> *Arte a Roma dal neoclassico al romanticismo*. Roma, 1979. P. 180.
- <sup>4</sup> Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб., 2004. С. 346.
- <sup>5</sup> Мир Просвещения: Исторический словарь. М., 2003. С. 197.
- <sup>6</sup> Там же. С. 198.
- <sup>7</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т. 2. С. 608.
- <sup>8</sup> История эстетической мысли. М., 1985. Т. 2. С. 360, 362.
- <sup>9</sup> Fubini M., *La Cultura illuministica in Italia*. Torino, 1964. P. 58.
- <sup>10</sup> Федотова Е. Д. О роли искусства Италии XVIII века в европейском Просвещении. К постановке вопроса // Итальянский сборник. Вып. 3. М., 2003. С. 276–277.
- <sup>11</sup> Fubini M., *Op. cit.* P. 18.
- <sup>12</sup> *Ibid.* P. 52.
- <sup>13</sup> Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 175.

<sup>14</sup> Рим. Искусство сквозь века. М., 2001. С. 589.

<sup>15</sup> Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века: Каталог выставки. СПб., 2004. С. 7.

<sup>16</sup> Там же. С. 24.

<sup>17</sup> Часто отмечается несомненное влияние Микеле Мариески на Пиранези: Венеция и венецианская жизнь в гравюре XVIII века. С. 14; Da Carlevarijs al Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento. Venezia, 1983. P. 290–291.

<sup>18</sup> *Wilton-Ely J.* The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi. London, 1978. P. 13.

<sup>19</sup> *Sorensen B.* Some sources for Piranesi's early architectural fantasies // The Burlington Magazine. Vol. 142. N 1163. London, 2000. P. 82.

<sup>20</sup> *Sorensen B.* Op. cit. P. 83.

<sup>21</sup> *Calvesi M.* Nota ai «grotteschi» o capricci di Piranesi // Piranesi e la cultura antiquaria. Atti del Convegno – 14–17 Novembre 1979. Roma, 1985. P. 138.

<sup>22</sup> *Perlove S. K.* Piranesi's Tomb of the Scipios of «Le Antichita Romane» and Marc.Antoine Laugier's Primitive Hut // Gazette des beaux-arts. Tome CXIII. An. 131. N 1442 / mars. Paris, 1989. P. 119.

<sup>23</sup> *Clark K.* The Romantic Rebellion. London, 1973. P. 56.

<sup>24</sup> *Wilton-Ely J.* Op. cit. P. 81.

<sup>25</sup> Piranesi nei luoghi di Piranesi. Parte 1–4. Roma, 1979. Parte 1 / Carceri.

<sup>26</sup> Ibid. Parte 1. P. 18.

<sup>27</sup> Более подробное описание гравюр: *Robison A.* Piranesi Early Architectural fantasies. A Catalogue Raisonne of the Etchings. Chicago and London, 1986; Art in Rome. In the Eighteenth Century. Philadelphia, 2000. P. 576, 577.

<sup>28</sup> *Торопов С. А.* Джованни Баттиста Пиранези. Избранные офорты. М., 1939. С. XIV.

<sup>29</sup> *Wittkower R.* Piranesi's «Parere su l'Architettura» // Journal of the Warburg Institute. Vol. 2. 1938–1939. London, 1965. P. 148.

<sup>30</sup> *Торопов С. А.* Указ. соч. С. XV.

<sup>31</sup> *Wittkower R.* La teoria classica a la nuova sensibilita // Sensibilita e Razionalita nel Settecento. A cura di Vittore Branca. Atti del Convegno. Venezia Fondazione Giorgio Cini. 6–25 settembre 1967. 2 voll. Firenze, 1967. P. 22.

<sup>32</sup> Цитата из произведения Саллюстия «Югуртинская война»: «Они презирают меня как нового человека, я их – как трусов» (*Саллюстий Г. К.* Сочинения. М., 1981. С. 88).

<sup>33</sup> *Неверов О. Я.* Дж.-Б. Пиранези – собиратель античной скульптуры // Музей – 4. Художественные собрания СССР. М., 1983. С. 235.

<sup>34</sup> *Wilton-Ely J.* Op. cit. P. 107.

<sup>35</sup> *Legrand J. G.* Notice sur le vie et les ouvrages de J-B.Piranesi. 1801 // Nouvelles de L'Estampe. N 5. Paris, 1969. P. 209.