

Иванов Александр Олегович

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФАНТАЗИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В статье анализируются особенности культуры Возрождения, обусловившие появление архитектурных фантазий как самостоятельных произведений изобразительного искусства. Описывается ряд произведений, определивших развитие этого вида архитектурного пейзажа в станковой и монументальной живописи, сценографии и печатной графике. Выявляются основные темы - изображение идеализированного прошлого и настоящего через образы архитектуры, изображение фантастических сооружений в качестве метафоры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/13.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 64-67. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.034

Искусствоведение

В статье анализируются особенности культуры Возрождения, обусловившие появление архитектурных фантазий как самостоятельных произведений изобразительного искусства. Описывается ряд произведений, определивших развитие этого вида архитектурного пейзажа в станковой и монументальной живописи, сценографии и печатной графике. Выявляются основные темы – изображение идеализированного прошлого и настоящего через образы архитектуры, изображение фантастических сооружений в качестве метафоры.

Ключевые слова и фразы: архитектурные фантазии; утопии; Возрождение; изобразительное искусство; сценография.

Иванов Александр Олегович, доцент

*Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств
ivanov.a.o@mail.ru*

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФАНТАЗИИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Изображения несуществующих идеальных зданий и городов прослеживаются на всем протяжении истории культуры. Известны античные фрески с фантастическими ордерными формами, сохранившиеся в Помпеях, и критика Витрувием подобных декоративных росписей за образы архитектуры, технически невозможной в реальности [5, с. 139]. В средневековых гобеленах и иконах можно увидеть символические виды небесного града Иерусалима на основе его метафорического описания в Апокалипсисе, мотив огражденного райского сада встречается в персидских миниатюрах и живописи поздней готики.

Эпоха Возрождения, когда в архитектуре, живописи и скульптуре складывались основы принципиально новой художественной системы, определившей развитие западноевропейского искусства Нового времени, оставила многочисленные примеры изображений несуществующей «идеальной» архитектуры, которые стали осознаваться как самостоятельные произведения искусства. Это было обусловлено рядом явлений ренессансной культуры.

Был разработан теоретически и стал широко использоваться метод линейной перспективы – новая система трансляции образов пространственной среды. Опыты изображения пространства на плоскости известны в античной живописи с VI в. до н.э., интуитивно-перспективное построение пространства можно видеть в произведениях Джотто, А. Лоренцетти и других мастеров проторенессанса. Практическая разработка основ построения центральной перспективы традиционно приписывается Ф. Брунеллески, наглядно демонстрировавшему достоверность метода в двух специально написанных архитектурных ведутах Флоренции [9]. Кодифицированная теория перспективы, основанная на законах геометрической оптики, была изложена Альберти в первом разделе трактата «Три книги о живописи», где она увязана с композиционными задачами.

Такой рациональный метод передачи образа трехмерного мира на плоскости не просто давал средство проверки непосредственного чувственного видения, но во многом менял само восприятие видимого и изображаемого. Для средневековой культуры характерна умозрительная модель восприятия, когда изображение объекта складывается из знания его трехмерной формы, увиденной с различных наиболее характерных ракурсов, а размер и взаиморасположение образов подчинено их символическому значению. Ренессансная модель ориентирована на непосредственное зрительное восприятие с одной фиксированной точки зрения с объективной передачей относительных размеров предметов, их положения между собой и по отношению к зрителю. Ориентация на иной тип видения определила и иное восприятие пространства, в том числе архитектурного. Перспективные построения определили новые композиционные взаимосвязи, ввели в живопись и скульптуру пространственные эксперименты, сделав их сущностным признаком искусства Возрождения. Иллюзорность и математическая организованность перспективных построений как бы уравнивали изображение с реальностью. Методы перспективного изображения образовывали «канал миграции художественных идей между искусствами – архитектурой, сценографией, скульптурой и живописью» [11, с. 17].

Произошло изменение статуса архитектора и инструментария проектирования. Архитекторы и художники, еще связанные корпоративными правилами с ремесленным цехом, осознавали себя творческими индивидуальностями, вошли в гуманистические круги, становились носителями новой гуманистической образованности. Общеизвестен универсализм творческого гения Брунеллески, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля и многих выдающихся мастеров Возрождения, оставивших значительные произведения в различных видах пластических искусств. Понимание новизны формируемого художественного языка обусловило стремление к реализации в разных областях творчества. Опыт изобразительной деятельности из других искусств, развитие архитектурного рисунка при натурном изучении античных памятников, стремление авторов точно зафиксировать образ еще не построенного здания привели к развитию инструментария архитектурного проекта от схематичных планов готики к перспективам и взаимосвязанным ортогональным проекциям позднего Возрождения, к созданию того изобразительного языка, которым архитекторы пользуются до сегодняшнего дня [12].

Архитектурное проектирование стало осмысляться как самоценное творчество, воплощаемое не только в процессе строительства, но и в формах теоретических трактатов и графических изображений. Альберти в трактате об архитектуре использовал термины «очертания» и «постройки», проводя различие между архитектурным замыслом и осуществленным зданием [1, т. 1, с. 11]; он же описывал свободное фантазирование

«по ночам, когда движения моей души побуждают меня бодрствовать... я проектирую и строю некие сложнейшие здания и располагаю ордера и многочисленные колонны с различными капителями и не применявшимися доселе базами, связывая их по-новому и изящно с карнизами и полами» [Там же, т. 2, с. 149]. Таким образом, как писал известный теоретик архитектуры В. Л. Глазычев, утверждалась ценность свободной архитектурной мысли, не претендующей на реализацию в определенном месте, а «ищущей самое себя» [7, с. 345].

Итальянское Возрождение, по мнению Л. М. Баткина, не знало социальных утопий в точном смысле этого слова, критически отвергающего реальность и описывающего несуществующую идеальную страну [3, с. 224]. Гуманисты возвышали, мифологизировали человека, общество и реальность. Еще в 1405 году Л. Бруни в «Похвале городу Флоренции» описывал родной город как гармоничную архитектурно-социальную упорядоченность. Идеал присутствовал, хоть и в недовершенном виде, в конкретном городе, который нуждался в улучшении в соответствии с собственной потенциально совершенной природой, и архитектура представлялась способной выразить гармоничное начало мироздания. Филарете, описывая проект и возможный процесс строительства гармоничного города Сфорцинда, Леонардо да Винчи, рисуя эскизы многоуровневого устройства улиц, надеялись на воплощение своих идей. Прекрасные образы архитектуры прошлого или современности, изображаемые мастерами Возрождения, воспринимались авторами и современниками как существовавшие или достижимые.

Перечисленные особенности культуры Возрождения давали широкие возможности и не могли не вызвать появления соответствующих произведений в изобразительном искусстве. Прежде всего, они проявились в изображении архитектуры в качестве фона для традиционных сакральных сюжетов в станковой и монументальной живописи и рельефах. Возможности для создания архитектурных фантазий представлялись в сценографии и в иллюстрациях к трактатам о перспективе.

Среди произведений многих художников кватроченто, сочинявших архитектурные объекты в качестве важной составляющей фона для своих персонажей, ярким и показательным является творчество представителя североитальянской школы А. Мантеньи (1430-1506). Автор несохранившегося трактата о перспективе, Мантенья использовал изображение форм в сложных ракурсах как композиционный прием (например, «Мертвый Христос» из пинакотеки Брера) и изобретательно применял свое искусство при создании образов воображаемой архитектуры. Составляющие многостилевой городской среды, например, в цикле фресок капеллы Оветари приобретают у Мантеньи символическое значение, где триумфальная арка олицетворяет мощь римской цивилизации, не приемлющей христианства; автор усилил этот образ расположением линии горизонта почти на нижнем краю картинной плоскости. Изображение иллюзорного отверстия на потолке Камеры дельи Спозы также было новаторством в перспективной живописи, предвосхитившим архитектурные фантазии плафонистов барокко.

Наиболее важным образом воображаемой архитектуры Мантеньи (подробно проработанным в таких произведениях, как «Мученичество Св. Иакова» капеллы Оветари, «Моление о Чаше», «Св. Себастьян» из Вены и Лувра, западная стена Камеры дельи Спозы и др.) является мотив города, наблюдаемого извне; утопичность этого образа, в отличие от подчеркнута реальных видов улиц изнутри города, отмечалась исследователями [10, с. 165]. Это большой холм, на котором ярусами выстроены здания в античном стиле. Город окружен одним или несколькими кольцами стен с башнями и огромными воротами в виде триумфальной арки, к вершине, увенчанной башней, ведут радиальные улицы. Линия горизонта лежит ниже холма, что придает городу вид величественный, но благодаря арке открытый, что подчеркивается вереницей входящих путников.

Особое место среди художников Раннего Возрождения занимает Пьеро делла Франческа (1415-1492). Будучи не только живописцем, но и математиком, он связывал гармонию в искусстве с пропорциями. В таких работах, как «Бичевание Христа», «Прибытие царицы Савской к царю Соломону», «Благовещение» из Арrezzo, тонко найденные пропорции членений живописного пространства, создаваемых архитектурными элементами, создают ритмический строй, объединяющий его погруженных в торжественное спокойствие персонажей, что дает право говорить об архитектоничности мышления мастера [14]. Гармоничные пропорции отличают и его воображаемую архитектуру, оказывавшую влияние на архитекторов последующих поколений (например, фасад храма с фрески «Испытание Святого Креста» вдохновлял А. К. Бурува при проектировании Дома архитекторов в Москве [2, с. 184]).

Кисти художников из Урбино принадлежат три знаменитые живописные архитектурные фантазии Возрождения, так называемые виды идеальных городов, хранящиеся теперь в музеях Урбино, Балтимора и Берлина (предполагается авторство П. делла Франческо, Л. да Лаурано, Фр. ди Дж. Мартини и др.). Все три работы выстроены по законам центральной перспективы, имеют горизонтально вытянутый формат и изображают симметричную, закономерно спропорционированную пустынную главную площадь некоего идеального города; в отличие от двух других, ведутся из Балтимора помимо ренессансных зданий включает античный Колизей и триумфальную арку. Это позволяет исследователям, начиная с Р. Краухаймера [8; 16], рассматривать живописные панели в связи с текстом Витрувия о видах сцен и сценографии к ним [5, с. 99]. Также можно отметить различия в организации изображенных в них пространств. В ведуте из Берлина вытянутая площадь воспринимается с узкой стороны, в большом разрыве застройки видна гавань с кораблями, где на морском горизонте и оказывается точка схода. Передний план решен в виде колоннады, которая, накладываясь на фронтальные фасады, смягчает горизонтальные направления архитектуры и усиливает движение вглубь. В работе из Балтимора глубинные и фронтальные направления уравновешены, взгляд зрителя останавливается в центральном проеме триумфальной арки, по обе стороны от которой расположены близкие по объему, но разнохарактерные здания амфитеатра и базилики. Это впечатление усиливается фонтаном на переднем плане, имеющим форму правильного шестиугольника, вписанного в квадрат,

равносторонность которого подчеркивают стоящие по его углам колонны со статуями. В урбинской ведуте, наиболее вытянутой по горизонтали, в центре размещен овальный храм. Несмотря на то, что храм дальше, верх его на картинной плоскости оказывается на одной горизонтали с карнизами палатцо, симметрично расположенных слева и справа. Объем храма примерно равен им, что делает композицию видимой площади состоящей из трех равных частей. Фронтальный характер композиции подчеркнут горизонтально вытянутыми ромбами и треугольниками мощения площади и двумя симметрично расположенными фонтанами, образующими еще одну горизонтальную ось. Для того чтобы ослабить направления вглубь, автор разделил точки схода левой и правой частей картинной плоскости. Эти различия в характере изображаемых площадей позволяют вспомнить классификацию современной теории архитектурной композиции, по которой это ограниченные пространства от глубинного до фронтального [15, с. 150].

Произведения сценографии Возрождения, которые со спектаклями связывали лишь признаки жанра (трагедия, комедия, сатира-пастораль), являлись самостоятельными произведениями изобразительного искусства. Опираясь на эскиз Браманте, Б. Перуцци, гравюры С. Серлио, можно представить общие принципы композиции этих несохранившихся произведений. Трагедии оформлялись «колоннами, фронтонами, статуями и прочими царственными предметами», комедии – «зданиями частных лиц» [5, с. 99], пасторали – деревенскими пейзажами. Изображение строилось в центральной перспективе, линия горизонта находилась в средней трети картинной плоскости, направление улицы или площади совпадало с центральным лучом зрения, замыкали перспективу арка или храм. Симметрично расположенные здания имели различные членения, но были уравновешены по объемам, подчеркивая геометрическую правильность пространства.

В живописных архитектурных фантазиях Высокого Возрождения отражена важная для архитектурной практики того времени идея центрического храма. Его тщательно продуманное изображение можно увидеть у Перуджино во «Вручении ключей апостолу Петру» и у Рафаэля в «Обручении Девы Марии». Воображаемое пространство «Афинской школы» Рафаэля, приобретая грандиозный масштаб, сохраняло гармоничную пропорциональность и уравновешенность центральной перспективы. В монументальной живописи одним из характерных примеров продолжения реального архитектурного пространства в изображаемом является Зал перспективы Б. Перуцци на вилле Фарнезиана. Развитие темы воображаемого архитектурного пространства в живописи Позднего Возрождения было связано с ориентацией на «динамически усложненные приемы и мотивы, часто воспринимаемые как порождение сильного эмоционального импульса» [13, с. 65]. Это активизация пространства за счет усиления перспективных сокращений и эффектов освещения у Тинторетто, например «Похищение тела Св. Марка»; пышность палладианской архитектуры, вовлекающей и организующей восприятие зрителем многолюдных композиций, у Веронезе в его «Пирах».

В живописи Северного Возрождения, отличающегося от итальянского большей связью с готической культурой и национальными традициями, следует упомянуть двух художников, творчество которых не было посвящено изучению перспективы, но в произведениях которых ярко проявились темы, имевшие важное значение для дальнейшего развития архитектурных фантазий в изобразительном искусстве. Это И. Босх и его живописный триптих «Сад земных наслаждений», где действие происходит в пейзаже с фантастическими фонтанами и постройками, загадочная морфология которых сочетает мотивы бионики и готической архитектуры. П. Брейгель Старший обозначил другую важную тему воображаемой архитектуры, создав несколько живописных работ с Вавилонской башней. Хотя подобные изображения (миниатюры в рукописях, росписи в церквях и др.) были известны задолго до XVI в., у Брейгеля вид фантастического сооружения стал главным сюжетом произведения, дающего возможности для многозначного метафорического прочтения [6, с. 200].

Важную роль в формировании и распространении композиционных приемов перспективного изображения идеального архитектурного пространства играли печатная графика, трактаты об архитектуре. Особенностью наиболее известного трактата авторства С. Серлио стало то, что впервые его основу составлял не текст, а чертежи сооружений древности, современных построек и неосуществленных проектов; текст же был представлен в виде практических комментариев на итальянском языке, а не на латыни. В Венеции Серлио были изданы книги «Общие правила архитектуры...», «О древностях», во Франции после переезда – «О геометрии и перспективе», «О различных формах храмов», после смерти вышла книга, посвященная архитектуре жилища. Почти сразу переведенные на другие языки эти издания оказали влияние на зодчество Европы, а книга «О геометрии и перспективе» – на типологию архитектурных фантазий в изобразительном искусстве.

Работавший с Серлио во Франции Ж. А. Дюсерсо, глава династии французских архитекторов и гравёр, издал 8 циклов офортов, в том числе «Уроки перспективы» и «Прекраснейшие здания Франции». Фламандец П. Кук ван Альст, у которого, в частности, обучался гравюре П. Брейгель, перевел и издал трактат Серлио под названием «Общие правила архитектуры». В его издании изучал труды Серлио и Витрувия нидерландский архитектор и художник Г. Вредеман де Врис, чье творчество, посвященное архитектурным фантазиям, близким к серлианским «сценам», несмотря на некоторый композиционный схематизм и ограниченность палитры, «имело большой успех среди современников; мало того, – именно оно определило на целые сто лет состояние “архитектурной живописи” в южных Нидерландах» [4, с. 192].

Таким образом, в течение XV-XVI веков в искусстве Возрождения возникла и оформилась художественная практика архитектурных фантазий – перспектив воображаемых городов и отдельных построек. Создаваясь вначале в качестве архитектурных фонов при изображении персонажей библейских и мифологических сюжетов, впоследствии архитектурные фантазии стали самостоятельными произведениями станковой и монументальной живописи, сценографии и печатной графики. Универсальными мастерами Возрождения были

обозначены основные темы архитектурных фантазий, ярко развивавшихся позже: изображение идеализированного прошлого и настоящего через образы архитектуры; изображение выдуманной архитектуры в качестве метафоры; изображение необычных архитектурных форм как демонстрация игры воображения.

Список источников

1. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: в 2-х т. М.: Изд-во Всесоюз. академии архитектуры, 1935. Т. I. 392 с.; 1937. Т. II. 791 с.
2. Андрей Константинович Буров: письма, дневники, беседы с аспирантами, суждения современников / сост., вступит. статья и примеч. О. И. Ржехиной, Р. Г. Буровой. М.: Искусство, 1980. 298 с.
3. Баткин Л. М. Ренессанс и утопия // Из истории культуры Средних веков и Возрождения / отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1976. С. 222-244.
4. Бенуа А. Н. История живописи всех времен и народов: в 4-х т. СПб.: Шиповник, 1912. Т. 3. 510 с.
5. Витрувий Марк Поллион. Десять книг об архитектуре / пер. Ф. А. Петровского. М.: Изд-во Всесоюз. академии архитектуры, 1936. 331 с.
6. Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М.: Искусство, 1983. 412 с.
7. Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. 496 с.
8. Гращенков В. Н. Флорентийская монументальная живопись Раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание. М., 1986. Вып. 21. С. 254-276.
9. Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция. М.: Искусство, 1991. 284 с.
10. Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М.: Искусство, 1970. 257 с.
11. Иконников А. В. Становление перспективного мира // Архитектура и культура: сб. науч. тр. / под ред. И. А. Азизян, Н. Л. Адаскиной. М.: ВНИИТАГ, 1991. С. 6-41.
12. Ревзина Ю. Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003. 159 с.
13. Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI века. М.: Искусство, 1967. 495 с.
14. Свидерская М. И. Классическая фаза Раннего Возрождения: единство математического и архитектурного «структурализма» на основе живописи // Искусствознание. 1998. № 1. С. 161-181.
15. Степанов А. В., Мальгин В. И., Иванова Г. И. Объемно-пространственная композиция: учеб. для вузов. М.: Архитектура-С, 2007. 256 с.
16. Krautheimer R. The Tragic and Comic Scenes of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels // Gazette de Beaux-Arts. 1948. № 6 (33). P. 327-346.

ARCHITECTURAL FANTASIES IN THE FINE ART OF THE RENAISSANCE

Ivanov Aleksandr Olegovich, Associate Professor
Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts
ivanov.a.o@mail.ru

The article analyzes the features of Renaissance culture, which led to the emergence of architectural fantasies as independent works of fine art. The author describes a number of works that determined the development of this type of architectural landscape in easel and monumental painting, scenography and printed graphics. The main themes are revealed – the image of the idealized past and present through images of architecture, the depiction of fantastic structures as a metaphor.

Key words and phrases: architectural fantasies; utopias; Renaissance; fine arts; scenography.

УДК 7; 7.03

Искусствоведение

В статье рассматриваются смысловые аспекты образа башни в современном изобразительном искусстве, проводятся параллели с её образной трактовкой художниками прошлых эпох, выявляется новизна и оригинальность художественной интерпретации символа башни в творчестве таких художников, как А. Амелин-Иахин, М. Кантор, Ю. Юдин, А. Почежерцев, констатируется актуальность и современность символа «Вавилонская башня».

Ключевые слова и фразы: Библия; Вавилонская башня; экзистенция; образы-символы; новые понятийные, структурно-композиционные и символические варианты образа башни; семантическое наполнение мифологемы «башня».

Иванова Лариса Валентиновна, к.и.н.
Черниева Зинаида Леонидовна, к. культурологии, доцент
Тюменский государственный институт культуры
ivalo@bk.ru; zchernieva@mail.ru

МИФОЛОГЕМА БАШНИ В СОВРЕМЕННОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В искусстве существуют образы-символы, которые имеют поистине неисчерпаемые смысловые грани, в силу чего остаются актуальными во все времена. К такого рода «вечным образам» искусства может быть