Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ
Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

Y.A.VERTINSKAYA
Art researcher, Chair of Art history and human science, Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: vertinskaya_yul@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И АРХИТЕКТУРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТИНТОРЕТТО

THEATRICAL CULTURE AND ARCHITECTURE IN ART OF TINTORETTO

Якопо Робусти (Тинторетто) — художник, слава о котором дошла до нас благодаря его мастерскому владению техникой, уникальным способам повествования, способностью использовать и дать новое развитие тем достижениям в живописи, которые были доступны в период его выхода на большую сцену венецианской живописи шестнадцатого века. Работы художника энергичны и театральны, он восхищается и продолжает совершенствовать технику передачи, характерные приемы, развивающегося в тот период венецианского маньеризма, а всеобщая театральная культура и эстетика пронизывают, как все грани венецианской жизни, так и творчество художника. Работа в Венеции Себастьяно Серлио (1), одного из ведущих теоретиков архитектуры своей эпохи, выпустившего иллюстрированный трактат по архитектуре (Tutte l'opera d'Architettura), возрождает интерес к архитектуре и театральным практикам в живописи. Вполне вероятно, что Тинторетто был знаком с трактатом Серлио, что поспособствовало Тинторетто в переработке и применении идей архитектурного дела, сценографических эффектов и решений в своих работах.

Jacopo Robusti (Tintoretto) is an artist whose fame came to us thanks to his dexterity of technical skills, unique methods of storytelling, the ability to use and give new development to those achievements in painting that were available during his appearance on the sixteenth-century Venetian art scene. The artist's works are energetic and theatrical, he admires and continues to master methods of painting, distinctive characteristics of developed Venetian mannerism during that time, and overwhelming theatrical culture and aesthetics permeate both the facets of Venetian life and the artist's works. The work of Sebastiano Serlio (1) in Venice, as one of the leading architectural theorists of his era, who published an illustrated treatise on architecture (Tutte l'opera d'Architettura), revives interest in architecture and theatrical practices in painting. It is likely that Tintoretto was familiar with the treatise of Serlio, which contributed to the Tintoretto in the processing and application of architectural ideas, scenographic effects and findings in his works.

Ключевые слова: Тинторетто, Себастьяно Серлио, архитектура, театральная культура.
Keywords: Tintoretto, Sebastiano Serlio, architecture, theatrical culture.

Приступая к разговору о театральных истоках работ Тинторетто, стоит остановиться коротко на жизни города и той атмосфере, которая существовала в Венеции в шестнадцатом веке. Якопо Робусти родился в городе, который Карло Ридольфи назвал театром всех чудес, город, в котором существовала неразрывная связь повседневной жизни с карнавалами, театральными постановками, пиршествами, празднованиями побед. Для тех, кто держал власть в руках, праздники были не досужим развлечением, а самым эффективным инструментом правления. Великолепие стало государственной добродетелью (2). Сама Венеция и вся ее жизнь того периода были пронизаны очарованием театральной эстетики. Тинторетто же был полностью погружен в музыкальную и театральную жизнь города. Обладая музыкальным дарованием, он прекрасно играл на различных инструментах и любил устраивать разного рода музыкально-драматические инсценировки; работал художником-постановщиком и создавал театральные костю-

мы для Compagnie della Calza (3). В круг друзей Тинторетто входили выдающиеся представители венецианской интеллигенции, ученые и музыканты, включая композитора Сан-Марко Джузеппе Царлино, итальянского драматурга Андреа Кальмо, «бича государей, божественного Пьетро Аретино» (называемый так Ариосто), итальянского архитектора Даниэле Барбаро и других.

Наблюдение за многочисленными праздниками, театральная жизнь, несомненно, обогатили живопись Тинторетто. Великолепие города создавалось архитекторами и художниками, а живопись заимствовала из окружающей архитектуры, воображения художников. Уже в период кватроченто отмечалось, что именно декорациями празднеств, а не реальной архитектурой навеяны ренессансные архитектурные формы в живописи кватроченто (4). Это характерно и для творчества Тинторетто. Вполне вероятно также, что Тинторетто был знаком с трактатом Серлио, и это поспособствовало применению идей архитектурного дела, сценографических эффектов и решений в работах художника. Визуальная мощь изображаемых Тинторетто сюжетов достигается за счет сценографического видения, крупных пространственных построений, изображения масс людей, световых эффектов.

Так, «Чудо Святого Марка» (1548 год, Галерея Академия, Венеция) — инаугурационная картина для главного помещения (Sala Capitolare) Скуола Гранде ди Сан-Марко, знаменует собой переломный момент — как в творчестве художника, так и в венецианском искусстве. «Чудо Святого Марка» знаменует переход в венецианской повествовательной живописи от эпохи Карпаччо к эпохе Тинторетто (5). Стимулом для него (прим. Ю.В. — картины «Чудо Святого Марка») послужил поздний стиль Микеланджело, однако то, что для Микеланджело было итогом, для Тинторетто знаменовало лишь начало. «Чудо Святого Марка» является первым выдающимся творением маньеризма в Венеции (6). В своей работе Тинторетто развил то, что почерпнул из знакомства с работами Микеланджело, в частности, с фреской «Обращение Савла» в капелле Паолина Апостольского дворца в Ватикане. Это одна из двух последних законченных работ Микеланджело. В своей работе Тинторетто уже включает характерные архитектурные элементы, это триумфальная арка с портиком, колонны, лоджия. Динамику картину задают разномасштабные фигуры, рассредоточивающиеся по телу всего полотна картины, около колонн, на лоджии; расположенные выше по бокам фигуры,





Рис. 1. Тинторетто. Чудо святого Марка, 1548 год. Галерея Академии, Венеция
Рис. 2. Пеллегрино Тибальди. Зачатие Иоанна Крестителя. 1555 год. Церковь Сан Джакомо Маджоре, Болонья

свисающие с колон так, как будто они хотят лучше разглядеть происходящее перед ними действие (расположение фигур таким образом, являлось распространенным приемом с целью живой имитации реальности и изобразительного представления театра происходящего).

Мобильность художников в шестнадцатом веке была высокой, что поддерживало постоянной обмен идеями, изобразительными приемами, искусство эволюционировало. В 1555 году Пеллегрино Тибальди, итальянский художник-маньерист, архитектор и скульптор, выполняет фреску «Зачатие Иоанна Крестителя» в церкви Сан Джакомо Маджоре (Болонья). Возможно, композиционное решение было навеяно микеланджеловским «Обращением Савла», «Чудом Святого Марка» Тинторетто. Однако стоит отметить, что пластические и композиционные принципы картины Тинторетто наиболее содержательны и совершенны как в части компоновки, так и гармоничного сочетания объемно переданных человеческих фигур и пространства. Перефразировав Макса Дворжака, отметим, что «Чудом Святого Марка» привлекает к себе внимание подобно притче.

Период вхождения Тинторетто на сцену венецианской живописи Чинквеченто был, по истине, одним из самых замечательных в истории города. Живописная школа Венеции находится в цветущем состоянии. Прибытие в Венецию Пьетро Аретино, Якопо Сансовино способствовали внедрению идей маньеризма, зародившегося в 1520 году в

Риме и позднее распространившегося вплоть до Тосканы. В 1527 году в Венецию прибывает Себастьяно Серлио. Иллюстрированный трактат об архитектуре Серлио возродил интерес к использованию приемов театральной сценографии в живописи, что было своевременно для венецианских художников, так как архитектурный фон становится все более востребованным, по сравнению с доминировавшим долгое время пейзажным фоном.

Себастьяно Серлио, теоретик и художник, итальянский архитектор из Болоньи называл Бальдассаре Перуцци, Браманте и Рафаэля своими предшественниками в искусстве перспективы. Серлио вошел в историю, прежде всего, как автор трактата «Все произведения архитектуры и перспективы» (Tutte L'Opere D'Architettura et Prospettiva» или просто «Architettura Serlio») (7). Первой в Венеции в 1537 году выходит книга, посвященная ордерам, в 1540 — античным строениям, 1545 — книга о перспективе, включающая организацию театра, вопросы сценографии.

Развивая идеи Витрувия в отношении периактов (periaktoi) (8), Серлио выделил три решения для организации сценического пространства, одну для трагедии, где сцена представлена улицей, окруженной дворцами, башнями, обелиском, триумфальной аркой, пирамидами (крайний левый рисунок); другой для комедии — квадрат, ограниченный зданиями, типичными для итальянского города (средний рисунок); и третья — естественное окружение, украшенное деревьями, цветами, камнями, холмами, коттеджами и фонтаном, подходящим для сатирических пьес.

16 век ознаменован рождением сценографии, какой мы ее знаем сейчас. Сценография способна и должна вызывать удивление



Рис. 3. Себастьяно Серлио. Три типа организации сценического пространства

и вовлечение зрителя. Работы Серлио благоприятно легли на подготовленную почву венецианской живописи. В монографии Вальковера и Пинятти отмечается формальное сходство между сценическими решениями, предложенными Серлио, и трактовкой сценического оформления в картинах Тинторетто (9). Во многих трудах исследователей, посвященных Тинторетто, в качестве примера scena stragica Серлио приводится картины «Христос омывает ноги своим ученикам» (1548–1549 годы, Музей Прадо, Мадрид) «Христос и грешница» (1545–1548 годы, Рим, Национальная галерея старинного искусства, Палаццо Барберини). Оба сюжета были очень популярны в венецианской живописи 16 века. В обеих картинах сохранены все признаки сценографического решения композиции, описываемые Серлио. В архитектурном пространстве с его ритмически чередующимися элементами выделяются несколько смысловых акцента, мизансцены. Ряды колонн и геометрический рисунок пола перспективно сходятся не в центре, а смещены в сторону, в более узком нефе, перекрытом сводами, что усиливает ощущение глубины, созданное изображением открытой колоннады, в просвете которой видно небо, как в работе «Христос и грешница», или заканчивающеюся триумфальной аркой и обелиском — «Христос омывает ноги своим ученикам». Многочисленные колонны, аркады, барельефы, скульптуры и драматически ветвящиеся лестницы, портики, арки как будто становятся самостоятельным видом искусства, жизненно необходимыми в передаче атмосферы и театральности сюжета.



Рис. 4. Тинторетто, Иисус в доме фарисеев. Около 1546 года. National Trust, Upton House, Великобритания

Попытку аналогичного, но еще не очень детально проработанного композиционного построения, без излишних архитектурных элементов мы можем видеть в более ранней работе Тинторетто, «Иисус в доме фарисеев» (около 1546, National Trust, Upton House). Бесконечная смещенная влево перспектива и архитектурные конструкции (колонны) служат фоном для описания библейских сюжетов.





Рис. 5. Тициано Вечеллио, Введение Марии во храм. 1534–1538 годы, Галерея Академия, Венеция (слева)
Рис. 6. Тинторетто, Введение Марии во храм, 1553–1555 годы, Церковь Санта Мария дель Орто, Венеция (справа)

В разработке композиционных решений Тинторетто заимствует из маньеризма интенсивную архитектурную динамику, глубокие пространственные построения, иллюзию движения.

Тинторетто не страшится слож¬ности исполнения. Применительно к архитектурной динамике и выбору композиционных решений интересно рассмотреть два полотна: «Введение Марии во храм» (1534–1538 годы, Галерея Академия, Венеция) Тициано Вечеллио и «Введение Марии во храм» (1553–1555 годы, Церковь Санта Мария дель Орто, Венеция) кисти Тинторетто. Выполненная линейно, в соответствии с композиционными принципами Высокого Возрождения, работа Тициана, безусловно, принадлежит к числу его признанных шедевров. Групповая сцена библейского сюжета, изображение храма, величественные колонны, мощные ступени, обелиск — все образует композицию, демонстрирующую величие и мощь. Как правило, в своих работах Тициан не проявляет особо интереса к архитектурным формам и обычно применяет их настолько, насколько архитектурные элементы действительно востребованы сюжетом. Так же, как и Тициан, «Введение Марии во храм», Тинторетто представляет полотно огромного размера. Как говорил Вазари, Тинторетто создавал не только огромное количество картин, но и картины огромных размеров (10). Поражает эмоциональная глу¬бина театральных композиций художника. Во «Введение Марии во храм» мы видим сложное драматическое решение, повышенный динамизм композиции, достигаемый резкой сменой масштаба фигур и ракурсов, что

придает картине, бесспорно, большую экспрессию, по сравнению с работой Тициана. Как иллюзия движения, передаваемая за счета симметричной лестницы, уходящей ввысь, наискосок по отношению к зрителю, так и смещение центра перспективы нарушает классические нормы и вызывает ощущение динамики пространства и повышенной аттрактивности. Как пишет Джон Шерман, в период маньеризма драматически ветвящиеся лестницы представляют собой беспрецедентный архитектурный элемент, так называемое чудо мастерства (tour de force) (11). Лестница сама по себе становится самостоятельным видом искусства в архитектуре, нежели же исключительно выполняет свое функциональное предназначение. Именно на лестнице, а не на изображении храма, делает акцент Тинторетто. Лестница становится сценой, где происходит действие, и взор зрителя уходит ввысь и в глубину изображения. В композиции Тинторетто сохраняет обелиск из scena stragica Серлио.

После работ Микеланджело и Рафаэля в Ватикане живопись и пластика так же, как архитектура, начинают стремиться к крупным и все более возрастающим размерам. Появляется привычка отождествлять прекрасное и колоссальное. Разнообразие и изящество уступают место упрощению, которое можно воплотить в больших массах (12). Тинторетто в своих работах мастерски сочетает как повышенную экспрессию и смелые эксперименты в области живописной формы, выраженные в колоссальных панно, так и упрощение и унификацию композиции, где особое внимание уделяется роли основных персонажей, их игре, страстям. Работы, выполненные Тинторетто для Скуола Сан-Рокко, отвечают духу и задачам времени. «Христос перед Пилатом» в зале Альберго является частью триптиха, включающего также «Се человек» и «Несение креста». Архитектура и монументальное искусство постоянно тяготеют к объединению, создавая архитектурно-художественный синтез, «Христос перед Пилатом» — самая совершенная из трех композиций входной стены в отношении решения проблем монументального синтеза (13). Сохраняя лишь элементы scena stragica, Тинторетто заполняет практически все пространство композиции массивом колонн и дворцом и оставляет небольшое пространство для главных персонажей, Христоса и Пилата, взаимное размещение которых в профиль от зрителя указывает на их возвышенное эмоциональное состояние и предначертанной судьбе Христа. Благодаря лапидарности построения композиции, драматичности архитектурной обстановки, Тинторетто мастерски раскры-



Рис. 7. Тинторетто, Христос перед Пилатом, 1567 год, зал Альберго в Скуола Сан-Рокко. Венеция (слева)



Рис. 8. Альбрехт Дюрер, Христос перед Иродом, 1509 год, Британский музей, Великобритания (справа)

вает замысел и каноническую евангельскую трактовку события. Как отмечает Том Николс (14), Тинторетто мог заимствовать такое решение вертикально вытянутой композиции у Альбрехта Дюрера, ксилографии «Христос перед Иродом» (1509 год, Национальная галерея искусства, Вашингтон). Тем не менее, именно в работе Тинторетто, отличающейся наиболее ярким проявлением его авторских приемов, мы верим в реальность происходящего.

Интересно, что Тинторетто интерпретирует притчу о десяти девах (одна из притч Иисуса Христа, Евангелие от Матфея) в картине «Девы мудрые и глупые» (1546 год, Музей Бойманса — ван Бёнингена, Роттердам, Голландия) как современное событие в обычной обстановке, навеянной венецианской действительностью, без каких-либо особых религиозных атрибутов. Композиция содержит достаточно много архитектурных элементов, аркады, лоджии, колоны, которые являются неотъемлемыми элементами сценографии повествования. Тинторетто всегда отличает уверенность, что главным для живописца является не детальное изображение интерьера, а, возможно, более реалистичная передача самой обстановки,

атмосферы, окружающей героев, поэтому Тинторетто всегда начинает работу над своими картинами с оформления пространства, усиления композиционной логики, что всегда убеждает зрителя в подлинности описания, делает участником происходящего.

Венецианская историография указывает на Тинторетто как отца «современной живописи». Работы Тинторетто содержательны и совершенны как в части компоновки, так и гармоничного сочетания объемно переданных человеческих фигур и пространства, изобразительности, иконографического нонконформизма, сложных драматических решений. Эрик Ньютон (15) отмечал, что «убедительное создание пространства, наполнение этого пространства формами, которые придадут ему единство — это его [Тинторетто] главное цель».

Глубокое погружение в творческую жизнь Венеции, знакомство с работами Микеланджело, Себастьяно Серлио, общение с венецианской интеллигенцией позволили художнику воплотить в жизнь яркие драматические сюжеты на холсте. Тинторетто понимает, что главное в любой театральной постановке и соответственно живописной работе — это декорации, которые выполняют вполне определенные функции, от создания гармоничного пространства для действия персонажей до передачи соответствующей атмосферы. В своем творчестве Тинторетто вбирает и соединяет элементы разнообразных дисциплин, будь то музыка, пение, театральные постановки; в разработке композиционных решений Тинторетто также заимствует из маньеризма интенсивную архитектурную динамику, глубокие пространственные построения, иллюзию движения, что придает работам мастера уникальное качество. «...он вводит публику в свои картины. Но это не то, что иллюзионист умоляет зрителя выйти на сцену. Он не хочет убеждать и еще меньше обманывать, подчеркивая реальность воображения: он показывает образ и заставляет нас углублять его, воздействуя на нас...» (16). Все это делает художника настоящим предтечей и даже новатором театрального искусства.



Рис. 9. Тинторетто, Девы мудрые и глупые, 1546 год, Upton House, Великобритания

Примечания:

1. Автор знаменитого трактата по архитектуре 16 века, задуманного как монументальный труд в семи книгах. Однако Серлио не успел закончить это произведение. Было опубликовано только пять книг, самой ранней из которых была «Regole generali d'architettura» (Общие правила архитектуры) .

2. *Strong R.* Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. — Suffolk, 1984 [11].

3. Театральные объединения в Венеции в 15 и 16 веках. Участники носили отличительные чулочно-носочные изделия, которые дали им свое имя.

4. *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись, прим. 1. — М.: Искусство, 1970 [3].

5. *Ilchman Frederick.* Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014 [6].

6. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — М.: Искусство, 1978 [4].

7. Андреа Палладио публикует в Венеции трактат I Quattro Libri dell'Architettura («Четыре книги об архитектуре») в 1570 году.

8. Устройство, используемое для быстрой смены театральных сцен. В древнегреческом античном театре трехгранные вращающиеся призмы с разрисованными стенками.

9. Francesco Valcanover and Terisio Pignalti, Tintoretto. — New York: Harry N.Abrams Inc., 1985 [12].

10. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 5. — М.: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко» [1].

11. *Shearman John.* Mannerism. — London. Penguin books, 1990. [10].

12. *Вельфлин Генрих.* Ренессанс и барокко. Серия Художник и знаток. — СПб.: Азбука-классика, 2004 [2].

13. *Кошелев Г.К.* Проблема ансамбля в творчестве Якопо Робусти Тинторетто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 2006 [5].

14. *Nichols Tom.* Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015 [8].

15. *Newton Eric.* Tintoretto. — Great Britain: Western Printing Services Lld, 1952 [7].

16. *Sartre Jean Paul.* «Le séquestré de venise», Situations IV. — Paris: Éditions Gallimard, 1964 [9].

Список литературы:

1. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (т. 5). — Москва: Искусство, 1956–71. Рассказ о Тинторетто включен в «Жизнеописание Баттисты Франко».

2. *Вельфлин Генрих.* Ренессанс и барокко. Серия Художник и знаток. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

3. *Данилова И.Е.* Итальянская монументальная живопись, прим. 1. — Москва: Искусство, 1970.

4. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Том 2. — Москва: Искусство, 1978.

5. *Кошелев Г.К.* Проблема ансамбля в творчестве Якопо Робусти Тинторетто. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2006.

6. *Ilchman Frederick*. Jacopo Tintoretto in Process: The Making of a Venetian Master, 1540–1560. — Columbia University, 2014.

7. *Newton Eric.* Tintoretto. — Great Britain: Western Printing Services Lld, 1952.

8. *Nichols Tom*. Tintoretto: Tradition and Identity. — Reaktion Books; Second edition, 2015.

9. *Sartre Jean Paul*. «Le séquestré de venise», Situations IV. — Paris: Éditions Gallimard, 1964.

10. *Shearman John*. Mannerism. — London, Penguin Books, 1990.

11. *Strong R.* Art and Power. Renaissance Festivals 1450–1650. — Suffolk, 1984.

12. Valcanover Francesco and Pignalti Terisio, Tintoretto. — New York: Harry N.Abrams Inc., 1985.