

На правах рукописи

ИГОШИНА Екатерина Петровна

**ПРОБЛЕМЫ ЖИВОПИСНОЙ ДЕКОРАЦИИ ВЕНЕЦИАНСКИХ ВИЛЛ ЭПОХИ
ВОЗРОЖДЕНИЯ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 16 В).**

**Специальность 17.00.04 — Изобразительное искусство и декоративно-прикладное
искусство и архитектура**

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва—2005

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства Исторического факультета Московского Государственного Университета имени М. В. Ломоносова

Научный руководитель: кандидат искусствоведения,
доцент **И. И. Тучков**

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,
профессор **Е. Д. Федотова**

кандидат искусствоведения,
доцент **Е. В. Яйленко**

Ведущая организация: Московский педагогический государственный университет

Защита диссертации состоится 16 февраля 2005 г. в 15 ч. 20 мин. на заседании Диссертационного совета (Д. 5011001.81) при Московском Государственном Университете имени М. В. Ломоносова
Адрес: Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й корпус гуманитарных факультетов, аудитория 550.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке имени А. М. Горького (1-й корпус гуманитарных факультетов)
Автореферат разослан 15 января 2005 г.

Учёный секретарь
Диссертационного совета,
Кандидат искусствоведения

С. С. Ванеян

Расцвет культуры венецианской виллы эпохи Возрождения пришёлся на середину—вторую половину 16 в. В этот период на территории области Венето, заключённой в естественные природные рамки между Адриатической лагуной и вершинами Доломитов, возникает уникальный в своём роде феномен, соединивший черты двух культурных явлений, ведущих историю с античности,—подгородней и сельскохозяйственной вилл (*villa suburban** и *villa rustica*). Загородные резиденции на просторах материковой части Венецианской республики появились благодаря воле знатных венецианцев, падуанцев и вичентинцев, которые пожелали иметь приют в сельской местности на период летней жары. Многие из таких резиденций стали центрами аграрного производства, отчасти заменившего гражданам La Serenissima излюбленный, но в то время близкий к упадку старинный промысел — морскую торговлю.

Вилла была местом, где городские жители проводили немалую часть своего времени. Для создания проекта приглашались крупнейшие архитекторы. В постройку жилых и служебных сооружений, окультуривание близлежащей территории и ведение хозяйства вкладывались большие средства. Результатом подобных усилий нередко становился солидный доход, который приносило загородное поместье своему владельцу. Помимо приумножения материального достатка, жизнь за городом в тесном контакте с природой даровала также моральное отдохновение и эстетическое наслаждение — важнейшие составляющие венецианского культа природы. Кроме того, она отвечала модному в то время идеалу, согласно которому городское существование рассматривалось как греховное, в то время как сельская жизнь с её трудовыми буднями и интеллектуальным досугом возводилась в культ. Сочетание трудовых будней с интеллектуальным досугом, заполнявшим свободное время владельца и его домочадцев, составило уникальность венецианской виллы периода расцвета по сравнению с виллами того же периода на территории других областей Италии.

Ежедневное лицезрение произведений искусства было неотъемлемой частью городского быта знатных граждан Венецианской республики. Вполне естественно, что и сельские резиденции не могли остаться без декоративного оформления, основные принципы которого довольно быстро кристаллизовались в творчестве их первых декораторов. Темы и образы фресковых росписей венецианских вилл этого периода, отчасти заимствованные из античности, явились отголоском идеального представления о загородном существовании на лоне природы, примером воплощения в живописной форме реальных и желаемых достоинств владельца и его предков, а местами — результатом запечатления в живописной форме повседневных реалий сельского существования. Рассмотрение принципов декоративного оформления венецианских загородных построек даёт возможность приблизиться к пониманию идеалов, которые побуждали городских жителей оставлять столичные дворцы и уезжать в деревню для занятия сельским хозяйством, частично реконструировать стиль загородной жизни владельцев вилл на Терраферме, и, в конечном итоге, глубже проникнуть в суть такого важнейшего для истории венецианской культуры явления как загородная вилла эпохи Возрождения.

СТРУКТУР» работы. Диссертация состоит из введения (вводная часть и историография), четырех глав (см. ниже) и заключения (выводы и итоги проделанной работы). Помимо этого, текст диссертации снабжён примечаниями, библиографией и списком вилл на территории Венецианской Террафермы, упомянутых в работе.

Первая глава является своего рода исторической экспозицией, в общих чертах характеризующей культурный феномен венецианской виллы эпохи Возрождения.

Хронологические рамки материала, вошедшего в наше исследование, заключены между началом 50-х гг. 16 в. (время выполнения Паоло Веронезе фресковых циклов в стенах вилл в Тьене и Тревилле ди Кастельфранко) и концом столетия. В пределах этого полувекового промежутка обычно выделяют время расцвета, связанное с деятельностью в области оформления вилл на Терраферме Паоло Веронезе, Джованни Антонио Фазоло и Джованни Баттисты Дзелотти (50-е — начало 70-х гг.), и последовавший за ним период,

на протяжении которого выработанные тремя названными мастерами формальные и сюжетно-тематические принципы живописной декорации интересующих нас построек претерпели многократное и далеко не всегда удачное «тиражирование» в творчестве их последователей и подражателей (с начала 70-х и до конца 16 в.). Многочисленность и художественная неоднородность фресковых циклов, появившихся в стенах венецианских вилл в указанный отрезок времени, заставили нас пойти по пути обобщённого анализа, а точнее — типологизации принципов живописной декорации венецианских вилл середины — второй половины 16 в. В целях создания полноценной картины, отражающей ключевые проблемы типологии фресковых росписей загородных домов на Терраферме, две главы работы (*главы 2 и 3*) мы посвятили рассмотрению некоторых теоретических аспектов декоративного оформления венецианских вилл эпохи рассматриваемого периода. В числе подвергнувшихся анализу вопросов оказались проблема синтеза искусств (*глава 2*), а также сюжетно-тематические принципы интересующих нас росписей (*глава 3*). Анализ взаимодействия пластической декорации с архитектурой и живописью (на примере загородного имения семьи Барбаро в Мазере) приведён в последней главе исследования.

В процессе анализа указанной проблематики был охвачен довольно широкий круг соответствующих памятников. Некоторые из упомянутых в работе циклов традиционно оставались за пределом внимания большинства исследователей в силу своего посредственного художественного качества по сравнению с общепризнанными шедеврами. Последние же, в свою очередь, получили освещение в той части исследования (*глава 4*), где речь идёт об основных работах живописцев Паоло Вероцезе, Джованни Баттисты Дзеллотти и Джованни Антонио Фазоло — трех крупнейших представителей периода расцвета фресковых росписей венецианских вилл эпохи Возрождения. При разборе шести ансамблей, созданных этими мастерами, был сделан упор на той же проблематике, которая явилась предметом анализа двух предыдущих глав.

Цель исследования. Основную цель исследования можно определить как систематизированный анализ наиболее общих принципов живописной декорации венецианских вилл середины — второй половины 16 в. Более конкретные *задачи* были связаны, во-первых, с рассмотрением проблем синтеза архитектуры и фрескового оформления загородных домов на Терраферме (*глава 2*), и, во-вторых, — с анализом сюжетно-тематических принципов фресковых росписей этих построек (*глава 3*). Аналогичные задачи, сведённые к более подробному анализу тех же проблем на примере избранного числа ключевых памятников кисти трёх вышеназванных мастеров, стояли перед нами в последней главе работы (*глава 4*).

Степень разработанности темы и актуальность исследования. Фресковым росписям загородных домов на Терраферме посвящена обширная литература. Значительная её часть касается вилл, получивших декоративное оформление в эпоху Возрождения. В общих чертах историографическую ситуацию можно представить следующим образом.

Источники 16 в. (трактаты Дж. Вазари 1568 г. и А. Палладио 1570 г.) отличались скупостью описаний и однообразием оценочных суждений. В отличие от этих работ, текст часто цитируемого нами биографического трактата К. Ридольфи (1648) продемонстрировал менее формальное отношение его автора к тому, *что* изображали декораторы венецианских вилл и *какое* значение приобретала та или иная фигура или сцена в контексте фрескового оформления сельского дома на Терраферме. Работы 18—19 вв. (жизнеописания венецианских художников и путеводители по достопримечательностям различных городов и селений области Венето) также содержали описания загородных фресковых циклов эпохи Возрождения. Все эти источники послужили впоследствии в качестве справочного материала при датировке, атрибуции и реконструкции фресковых циклов середины — второй половины 16 в.

В середине 19 в. стали появляться первые документированные монографии о творчестве декораторов венецианских вилл 16 в. (А. Магрини 1851 г. о Фазоло, П. Кальяри 1888 г. о Веронезе и др.). Господство метода формально-стилевого анализа явилось отличительной чертой этих, а также многих последующих (вплоть до середины 20 столетия) работ.

Среди основных тенденций историографии первой половины 20 в. выделяются упорядочение соответствующего материала путем выпуска в свет многочисленных справочных изданий (Дж. Фазоло 1929 г., Б. Брунелли и А. Каллегари 1931 г.), проведение атрибуционной работы (монография Дж. Фьокко 1928 г. о творчестве Веронезе, статьи Э. Арслана, Дж. Дзордзи и др.), а также публикация статей и монографий, посвященных стилистике отдельных памятников фресковой росписи вилл Венецианской Террафермы (статьи Н. Габриелли, Л. Колетти, Й. Мараини, монография Р. Паллуккини 1939 г. и др. работы).

Начиная с 60-х гг. 20 в. в литературе, касающейся фресок венецианских вилл, отмечается активное обращение к новой проблематике. Так, в течение всей второй половины столетия выходили работы, посвященные синтезу искусств в декоративном оформлении загородных построек Андреа Палладио. Среди наиболее часто затрагиваемых проблем фигурировали вопрос об участии архитектора в составлении программы фресковой росписи (статьи Э. Форсмманна 1967 г. и В. Вольтерса' 1992—1993 гг.), проблема взаимодействия архитектора и живописца в процессе декоративного оформления виллы и реакция создателя проекта на изменения, внесённые во внутреннее пространство сооружения в результате появления там фресковой росписи (статьи Л. Маганьято 1968 г., Л. Пути 1980 и 1988 гг. и В. Вольтерса 1992—1993 гг.). Помимо этого, исследователей также интересовали средства и степень преобразования интерьера посредством иллюзионистической росписи (глава книги Л. Крозато 1962 г., статьи В. Вольтерса, К. Оберхубера и Ю. Шульца 1968 г. и В. Вольтерса 1992—1993 гг.) и возможные источники архитектурных мотивов, использованных художниками при создании архитектурной части фресковых декораций (статьи Э. Форсмманна 1967 г. и Л. Пуппи 1980 и 1988 гг.). Для анализа этих и некоторых других проблем большинство исследователей обращались к примеру фресковой росписи Паоло Веронезе на вилле Барбаро в Мазере.

Другая основополагающая тенденция этого периода заключалась в разработке проблем иконографии. Обращение к источникам 16 в., штудирование античных философов и проведение параллелей с современными росписями позволили выдвинуть целый ряд интерпретационных теорий, касавшихся, программ и отдельных фрагментов росписи Паоло Веронезе в Мазере. В частности, интересные интерпретации образов этого фрескового цикла были даны Н. Ивановым (1961, 1970 и 1976), Р. Коком (1972 и 1990), Д. Льюисом (1980, 1987 и 1990), Л. Крозато Ларшер (1989) и И. Джексон Рейст (1985). Помимо этого, во второй половине 20 в. стали появляться исследования, частично или полностью посвященные иконографии некоторых других памятников. В их число вошли монографии Дж. Бординьон Фаверо (1970) и Л. Пуппи (1972) о виллах Бадоер и Эмо (соответственно), монографические исследования Г. Поггендорф (1995) и А. Тессароло (1990—1991) и статья Г. Ван дер Смана (1991), посвященные декоративному оформлению виллы Эмо, статьи Л. Крозато Ларшер (1978) о фресках виллы Мальконтента, Д. Джизольфи Пекукас (1987) и У. Ририка (1997) о несохранившейся декорации виллы Соранца и некоторые другие работы. Обобщенный анализ иконографии фресок венецианских вилл эпохи Возрождения содержался в статье Б. Рупрехта 1968 г. К началу 90-х гг. относится первая монументальная попытка синтезировать в одном исследовании различные вопросы, связанные с фресковым оформлением вилл Венецианской Террафермы (монография Г. Ван дер Смана 1993 г.).

Основная цель *нашего* исследования была определена как комплексное рассмотрение проблем синтеза искусств и сюжетно-тематических принципов росписей

венецианских вилл середины— второй половины 16 в. Потребность в такого рода исследовании, помимо специфики самого материала, подсказавшего именно такой подход к исследованию фресковых циклов венецианских вилл эпохи Возрождения, оказалась обусловлена отсутствием работы, которая объединила бы эти важнейшие аспекты живописной декорации сельских резиденций на территории области Венето, включив в себя не только типологическую часть, но и рассмотрение аналогичных проблем на примере наиболее ярких памятников.

Выбор конкретных пунктов, по которым проводился анализ принципов живописной декорации соответствующих сооружений, также не был случаен. Штудирование работ, посвященных различным аспектам синтеза архитектуры и живописи, позволило наметить ряд вопросов, обладающих потенциалом для дальнейшей разработки. Помимо этого в работе рассматриваются некоторые ранее не поднимавшиеся вопросы, касающиеся сосуществования различных видов искусств в пределах синтетического мира сельского имения на Терраферме.

Что касается проблем иконографии, то здесь мы имеем чрезвычайно большое количество исследований, предметом которых стал иконологический анализ отдельных циклов середины — второй половины 16 в. Численное преобладание среди них работ, посвященных фресковой росписи в Мазере, наряду с указанным характером этих исследований, сосредоточенных, как правило, на одном единственном цикле фресок, обусловили необходимость, во-первых, расширения рамок исследуемых памятников, и, во-вторых, *обобщённого* анализа иконографических принципов декорации интересных нас сооружений.

Как говорилось выше, в последней (четвёртой) главе нашего исследования мы анализируем шесть фресковых циклов, послуживших в роли показательного материала для разбора проблем, рассматриваемых в двух предыдущих главах. При выборе памятников мы остались верными традиции, отдающей дань творчеству в области монументальной декорации венецианских вилл Паоло Веронезе, Джамбаттисты Дзелотти и Джаннантонио Фазоло. Обращение к конкретным памятникам активизировало практически весь корпус литературы, в разные годы посвященной декоративному оформлению венецианских вилл (от источников 16—17 вв. до самых последних работ интерпретационного характера).

Научная новизна работы. Научная новизна исследования заключается, во-первых, в комплексном подходе к обозрению принципов декорации вилл Венецианской Террафермы, который выразился в *последовательном и систематизированном* разборе некоторых проблем синтеза искусств, а также принципов выбора и размещения по отдельным интерьерам тем и сюжетов фресковых росписей венецианских вилл середины— второй половины 16 в. Второй характерной чертой работы явилось двухэтапное рассмотрение вышеназванных проблем. Первый этап имел целью наметить и в общих чертах охарактеризовать основную проблематику с помощью обращения к самому разнообразному фресковому материалу. На втором этапе анализ общих вопросов уступил место более детальному рассмотрению шести фресковых ансамблей (с упором на присущую им проблематику), принадлежавших кисти трёх выдающихся декораторов, чья деятельность протекала в период наивысшего расцвета культуры венецианской виллы эпохи Возрождения.

Методология исследования. История изучения фресок венецианских вилл продемонстрировала различные способы изложения и анализа материала, варьирующиеся от сугубо описательного и формально-стилевого до культурологического и интерпретационно-иктологического. Выбор того или иного метода зависел от состояния искусствоведческой науки на определённый момент и/или конкретных задач каждого отдельного исследования. В связи с комплексным характером нашего подхода к проблемам живописной декорации загородных построек на Терраферме, методология настоящего исследования синтезировала черты различных методов. Так, при изложении

проблематики, связанной с синтезом искусств, был активно задействован метод формально-стилевого анализа архитектуры, скульптуры и живописного убранства. Будучи подкреплённым сведениями, взятыми из современных и более или менее близких по времени источников, он позволил, по возможности, полно осветить ключевые проблемы взаимодействия различных видов искусств в составе сельских комплексов на Терраферме. При рассмотрении сюжетно-тематических принципов оформления венецианских вилл мы пользовались методами обобщённого иконологического и культурологического анализов. Разбор конкретных фресковых циклов заставил нас объединить черты формально-стилевого анализа с элементами интерпретационно-иконологического и культурологического, что дало возможность на примере шести описываемых памятников рельефно продемонстрировать выведенные в предыдущих главах положения, не потеряв при этом ощущения сугубой индивидуальности каждого из рассмотренных циклов.

Апробация исследования. Материалы диссертации получили отражение в ряде статей (см. ниже). По теме диссертации был сделан доклад на конференции «Миф в культуре Возрождения» (2001 г.), материалы которой были опубликованы в 2003 г.

Практическое значение работы. Результаты настоящего исследования могут быть полезны для историков искусства, занимающихся проблемами монументальной декорации ренессансной Венеции, а также творчеством мастеров, чьи работы вошли в пятую главу исследования (Веронезе, Дзелотти и Фазоло). Отдельные положения диссертации могут быть привлечены при составлении лекционных курсов по истории венецианского искусства эпохи Возрождения.

Во **Введении** указаны хронологические рамки и названы основные действующие лица интересующего нас явления, заявлена структура работы, определены цели и задачи, а также обоснована актуальность исследования. Здесь же рассматриваются основные этапы изучения фресковых росписей венецианских вилл эпохи Возрождения.

Глава I. Венецианская виλλα эпохи Возрождения

Первая глава содержит характеристику культурного явления венецианской виллы эпохи Возрождения.

В начале главы описываются основные положения идеала сельской жизни на Терраферме, сложившиеся под влиянием воскрешённого Петраркой античного идеала уединения в деревенской глуши для отдыха от мирских забот и углубления в интеллектуальные занятия, на который наложились современные морально-этические воззрения о добродетельности такого образа жизни, когда учёные штудии и праздное времяпровождение в обществе семьи и добрых друзей чередовались с заботами о процветании сельского хозяйства и приумножении семейного достатка.

Далее приводится обзор ведущих архитектурных тенденций в строительстве вилл на территории сухопутных владений Венецианской республики в 15—16 вв. с развёрнутым описанием созданной Андреа Палладио (1508—1580) архитектурной типологии венецианской виллы периода расцвета (середина— вторая половина 16 в.). Среди наиболее актуальных для нас характеристик данной типологии называется принцип симметричной группировки малых комнат вокруг расположенной строго по центру большой залы.

В первой главе также содержатся характеристика наиболее общих принципов пластического оформления загородных построек на Терраферме, программа которого находилась в созвучии с концептуальными принципами планировки и декорации всего комплекса, и краткое рассмотрение такого явления, как садово-парковое искусство.

Экскурс в историю фресковой декорации венецианских вилл эпохи Возрождения открывается перечнем источников композиционных и сюжетно-тематических решений в декорации сельских резиденций в области Венето периода расцвета, среди которых

названы описания античной живописи у римских авторов, росписи вилл в области Лацио и работы мастеров (в первую очередь, Джулио Романо в Мантуе), создавших свои произведения монументального искусства в непосредственной близости от места будущего расцвета фресковых росписей венецианских вилл. Далее следуют перечисление основных мастеров, работавших над декорацией венецианских вилл эпохи Возрождения, описание принципов живописного оформления загородных резиденций на Терраферме периода кваттроченто и пяти первых десятилетий чинквеченто и конспективное изложение основных этапов развития той же традиции в середине— второй половине 16 в. В рамках последнего пункта наиболее подробно характеризуется деятельность в данной области творения **Паоло Веронезе** (1528—1588), **Джованни Баггисты Дзелотти** (1526—1578) и **Джованни Антонио Фазоло** (ок. 1530—1572), а также акцентируется их роль в сложении в начале 50-х гг. системы росписей интересующих нас построек.

Глава 2. Проблемы синтеза искусств в декоративном оформлении венецианских вилл эпохи Возрождения

Во второй главе в рамках проблем синтеза искусств рассматриваются некоторые показательные моменты прямого и опосредованного взаимодействия архитектора и его архитектурного творения с живописцем и созданной им в стенах той же постройки фресковой декорацией.

2.1. Архитектор и живописец. Проблема участия архитектора в оформлении интерьерного пространства виллы. Оценка архитектором последующих изменений, внесённых живописцем во внутренний вид сооружения

Вопрос об участии создателя постройки в составлении программы её оформления по разному решался различными архитекторами-теоретиками 16 в. Себастьяно Серлио считал, что архитектор, будучи главной фигурой на стройке, был обязан следить за процессом декоративного оформления интерьеров, принимая в нём живейшее участие. В отличие от него, Палладио не проявлял интереса к проблеме фресковой или скульптурной декорации своих сооружений. По его мнению, решение вопроса о внутреннем убранстве виллы являлось заботой заказчика.

Отношение создателя типологии венецианской виллы (по материалам «Четырёх книг об архитектуре») к уже свершившемуся факту живописного оформления его архитектурных сооружений было положительным или нейтральным в том случае, если своеобразная «новая реальность», созданная художником посредством обращения к арсеналу средств иллюзионистической живописи, выходя за рамки, заданные архитектурой, не начинала претендовать на автономность по отношению к последней. Хрестоматийный пример отсутствия в трактате упоминания о фресках виллы Барбаро в Мазере— яркий пример случая, когда чрезмерно смелые коррективы, внесённые художником в архитектурную структуру постройки с помощью иллюзионистической архитектуры в технике фрески, вызвали недовольство автора и исполнителя архитектурного проекта.

2.2. Иллюзионистическая живопись и архитектурная структура сооружения

Проблема столкновения новой иллюзорной реальности с чёткими границами, заданными стенами и перекрытиями архитектурного сооружения, может быть представлена в двух полярных ракурсах. Так, живописец, которому поручалось внутреннее оформление виллы, иногда демонстрировал более или менее корректное отношение к архитектурной поверхности, предоставленной ему для росписи. В качестве иллюстрации такого случая выступают фрески *главной залы виллы Фоскари в Мальконтена*, выполненные в начале 60-х гг. 16 в. Джамбаттистой Дзелотти. В некоторых же случаях мы являемся свидетелями тому, как с помощью иллюзионистической живописи новое иллюзорное пространство визуально трансформировало первоначальную конфигурацию отдельных помещений виллы.

Иллюстрация такого отношения художника к архитектурной поверхности особенно показательна на примере рассмотрения степени соотношения реальной архитектуры Палладио с новой иллюзорной структурой, созданной фресками Паоло Веронезе в *Крестовом вестибюле и зале «Олимпа» виллы в Мазере*.

2.3. Некоторые приёмы иллюзионистической живописи

Иллюзия реальности живописной поверхности стены, практически повсеместно сопровождавшая посетителя оформленных фресками помещений, в немалой степени создавалась за счёт *архитектурной* части росписи. Подражая реальным ордерам элементам постройки, написанная в иллюзионистической манере архитектура становилась структурным каркасом интерьерной декорации. Помимо этого, одной из ее неотъемлемых функций было обрамление пейзажных и сюжетных сцен.

В создании иллюзии реальности участвовали заклочённые в архитектурное обрамление *иллюзионистические пейзажи*. Частое обращение к пейзажу не оставляло сомнения в знакомстве заказчиков и художников с древними текстами, содержавшими описание пейзажных видов, которые покрывали стены античных построек (Плиний Старший о живописи Студия), а также поощрявшими оформление стеновых поверхностей жилых сооружений с помощью этого живописного жанра (Витрувий о стеновых росписях). Нередко художники переводили в живописную форму реальные виды окрестностей виллы. Помимо этого, одним из источников пейзажных росписей была графическая продукция итальянских и северных мастеров того времени, репродуцировавшая виды античных руин Вечного города (виллы деи Вескови и Барбаро).

Впечатление подлинности «сотворенного» мира фрески были также призваны усилить так называемые *обманки* — приближенные к реальности изображения домашних животных, предметов повседневного быта и дверей с выглядывавшими из-за них фигурами (виллы Барбаро, Годи, Фоскари и Кальдоньо). Такие изображения в значительной мере оживляли интерьер и приносили в него атмосферу игры.

2.4. Основные принципы распределения фигурных сцен и декоративных мотивов в интерьере

Обращение художника к той или иной системе распределения фигурных сцен и декоративных мотивов в интерьере зависело от разного рода конструктивных факторов, в том числе от характера перекрытия оформляемого помещения.

Характерная особенность оформления *сводчатых* интерьеров заключалась в вынесении большей части сюжетных сцен в сферу сводов и их падаг (вилла Барбаро и Годи). В таких интерьерах стеновая поверхность, как правило, заполнялась бессюжетными пейзажами, заклочёнными в обрамления в виде арок или окон.

Роспись помещений с *плоскими потолками* была сосредоточена на стенах, которые оформлялись несколькими сюжетными сценами. Отличительной чертой декорации зал и комнат этой группы являлось использование фризových композиций, помещавшихся в верхней зоне стены. Деревянные потолки таких интерьеров могли быть расписаны, покрыты резьбой или декорированы вставными живописными полотнами. Последний способ оформления (т. н. «soffitto veneziano») получил распространение на территории Террафермы начиная с 70-х гг. 16 в. (кастелло дель Катайо).

Глава 3. Сюжетно-тематические принципы фресковых росписей венецианских вилл 16 в

3.1. Темы и сюжеты фресковых росписей венецианских вилл

Первый раздел третьей главы объединил проблемы, связанные с процессом выработки устоявшегося набора сюжетов и тем, использовавшихся при декорации интересующих нас построек. Предметом этой части главы стало рассмотрение некоторых таких тем (наиболее распространённых) с попыткой определения причин их появления, а также значения в контексте декоративного оформления сельских домов на территории Террафермы в середине — второй половине 16 в.

3.1.1. Сельскохозяйственная тематика

Актуальность Сельскохозяйственной тематики в составе росписей венецианских вилл объясняется преимущественно сельскохозяйственным назначением этих поместий, практически полностью обеспечивавших себя продуктами натурального хозяйства, часть которых шла на продажу.

Наиболее распространённым способом живописного воплощения темы Сельского Хозяйства было введение в число героев росписи античных богов Вакха и Цереры. С сельскохозяйственной тематикой были также связаны аллегории Четырёх Вреён Года, олицетворявшие сезонный характер сельскохозяйственных работ, осуществляемых на вилле (виллы Эмо и Годи) и некоторые чисто декоративные мотивы (увитые виноградом перголы и цветочно-плодовые гирлянды).

3.1.2. Тема Добродетелей и Пороков

Появление темы Добродетелей в стенах загородного дома на Терраферме органично вытекает из концепции жизни на вилле. Уединённое существование вдали от города, занятие сельским хозяйством и посвящение досуга общению с просвещёнными друзьями, стали идеальной моделью для благородного человека, желавшего укрепить свой дух и обрести добродетель.

Изображения одиночных фигур, персонифицировавших Добродетелей, нередко выносились на наружные стены (виллы Роберти и Контарини). Аналогичные изображения встречались и во внутренних покоях. Сюжеты и персонажи, имевшие отношение к данной теме, были призваны явить свету реальные или идеальные достоинства характера и образа жизни заказчика росписи и членов его семьи.

3.1.3. Тема Любви и Семейного Счастья

Сцены, повествовавшие о любви мифологических персонажей к земным созданиям и к себе подобным, заимствованные из «Метаморфоз» Овидия, были одним из приоритетных сюжетов оформления ренессансных вилл на территории Террафермы. О популярности темы Любви свидетельствовало частое посвящение одной из комнат богине Венере (виллы Годи, Фоскари и Эмо).

Обращение к фресковым сценам любви наблюдалось в том случае, когда декоративное оформление выполнялось к свадьбе владельца виллы или кого-либо из его домочадцев (виллы Роберти и Эмо). Следует также заметить, что значительная часть соответствующих эпизодов изображала либо воспевание счастливой любви, возможной лишь в законном браке (один из важных элементов идеального представления о счастливой жизни на вилле), либо порицание и наказание внебрачной связи с иллюстрацией печального исхода последней.

3.1.4. Тема Искусств и Девяти Муз

Тема Искусств в составе фресковых росписей венецианских вилл эпохи Возрождения служила напоминанием о предназначении загородных резиденций 15 — первой половины 16 вв., игравших роль места собрания венецианской интеллектуальной элиты, предпочитавшей предаваться учёным занятиям на лоне природы. С темой Искусств была тесно связана тема их покровительниц — девяти обитательниц Парнаса.

В сельских резиденциях венецианской знати визуальное воплощение этих тем было сосредоточено в одной или двух комнатах, нередко выполнявших функцию кабинета владельца виллы. Тема Искусств чаще всего представлялась в виде аллегорических женских фигур, олицетворявших тот или иной вид искусства (комнаты «Искусств» на виллах Годи и Эмо), иногда — в сопровождении их покровителя Аполлона (вилла Эмо). Примерами появления среди остальных живописных персонажей девяти обитательниц Парнаса могут служить фрески комнаты «Муз и Поэтов» на вилле Годи и роспись Паоло Веронезе на вилле Барбаро в Мазере (фрески Крестового вестибюля).

3.1.5. Тема Повседневной Жизни на Вилле

Сцены повседневной жизни на вилле, в качестве одного из излюбленных сюжетов фрескового оформления венецианских загородных построек эпохи Ренессанса, получили

распространение с начала 50-х гг. 16 в. (роспись Веронезе в sala superiore виллы Да Порто Коллеони). Непревзойдённым мастером эпизодов праздного досуга владельцев загородных резиденций был Джованни Антонио Фазоло (виллах Монти, Роберта, Кампилья и Кальдоньо).

3.1.6. Тема Прославления Деяний Владельца, его Родственников и Предков

Традиция воспроизведения реальных событий, повествовавших о героических деяниях владельца виллы, его родни и предков, возникла в репертуаре фресковых росписей венецианских загородных построек в начале 70-х гг. 16 в (роспись Дзеллотти в шести интерьерах кастелло дель Катайо). До появления первого примера «семейной хроники» военные подвиги знатных владельцев вилл увековечивались путём их аллегоризации, а точнее— посредством использования среди сюжетов декорации военных эпизодов римской истории (фасадные фрески виллы Роберта).

3.2. Система топографического распределения тем и сюжетов по отдельным интерьерам виллы

Предметом анализа второго раздела третьей главы стала зависимость выбора сюжетов и декоративных мотивов для росписи в технике фрески от планово-топографической и функциональной характеристик оформляемого интерьера.

3.2.1. Росписи фасадов, лоджии, вестибюлей, зал, комнат и малых помещений

Наружные стены загородных сооружений на Тетраферме могли покрываться фресковыми росписями. Среди одиночных фигур наибольшее распространение получили персонификации Добродетелей. При выборе сюжетов для многофигурных сцен предпочтение отдавалось историческим сценам батального характера. Вынесение на фасад постройки подобного рода изображений имело целью прославить военную доблесть и добродетель заказчика, его родных и предков (виллы Роберта и Контарини).

Роспись *лоджии* часто была связана с функциональным предназначением этого помещения, использовавшегося для трапез, игр, дискуссий и прогулок. Именно поэтому излюбленным мотивом оформления лоджий были сцены из повседневной жизни обитателей виллы (виллы Роберта и Кальдоньо).

Среди наиболее распространённых способов декорации *вестибюлей* (*vestibolo, atrio* или *sala d'ingresso*) выделяются перголы (виллы Эмо и Барбаро), гротесковые мотивы (вилла Роберта) и заключённые в полукруглые арки пейзажи (виллы Роберта и Барбаро).

О *залах* (*sala, salone, camerone*) известно, что они служили для приёмов, семейных торжеств и театральных представлений. Декоративное оформление центрального помещения венецианской виллы отличалось от убранства остальных интерьеров в сторону большей роскоши. В декоративном оформлении этих помещений мы встречаем собрание олимпийских богов (виллы Барбаро, Пойана и Соранца), мифологические сцены (виллы Фоскари, Пизани и Роберта), эпизоды из римской истории (виллы Эмо и Джусти), сцены военных подвигов владельцев и их предков (кастелло дель Катайо, вилла Барбариги) и повествования о повседневной жизни на вилле (виллы Да Порто Коллеони и Кальдоньо).

Основная тема росписи центральной залы получала дальнейшую разработку во фресках *меньших по размеру комнат* (*stanza, camera*), почти всегда расположенных вокруг главного помещения и строго симметрично по отношению друг к другу. Сюжеты и темы, избираемые для фрескового оформления боковых помещений виллы, либо черпались из одного литературного источника (вилла Эмо), либо были сопоставимы по своей значимости (тема Добродетелей в росписях северных комнат и темы Сельского Хозяйства и Супружеского Счастья во фресках южных на вилле Барбаро, эпизоды античных мифов в боковых интерьерах виллы Фоскари).

В качестве основного мотива для росписи *самых малых комнат* (*salotto, stanzino, camerino*) чаще всего использовались гротески.

3.2.2. Архитектурный ордер в системе живописного оформления виллы

Схема распределения ордеров живописной архитектуры по отдельным интерьерам находилась в строгом соответствии с иерархией помещений по отношению друг к другу.

Согласно этому принципу, при росписи лоджий в большинстве случаев использовались дорический или тосканский ордера (виллы Эмо, Роберта и Кальдоньо). Простые и суровые формы этих двух ордеров в наибольшей степени отвечали открытому характеру данного помещения. Для декорации главной залы виллы чаще всего использовались нарядные формы коринфского ордера (виллы Эмо, Годи, Барбаро, Корнер-Пьячентини, Да Мула). В оформлении боковых комнат в большинстве случаев фигурировали живописные колонны (или пилястры) ионического ордера (виллы Эмо, Годи и Барбаро).

Довольно часто во фресках венецианских вилл 16 в. встречался мотив кариатид (атлантов), заменявших собой привычную ордерную основу росписи того или иного помещения (залы вилл Да Порто Коллеони, Кальдоньо и Джусты, отдельные комнаты виллы Годи и замка Катайо). Потолки лоджий, вестибюлей и комнат иногда украшались с помощью имитации деревянных пергол (вестибюли вилл Эмо и Барбаро, комнаты «Вакха» и «Супружеской любви» на вилле Барбаро, лоджия и зала «Александра» виллы Соранца). Одна из боковых комнат виллы могла быть декорирована причудливыми формами руинированной архитектуры (виллы Годи и Фоскари).

Глава 4. Фресковые росписи венецианских вилл третьей четверти 16 в.: Веронезе, Дзелотти и Фазоло

4.1. Росписи Паоло Веронезе

Из трёх загородных циклов, принадлежавших кисти Паоло Веронезе, до нас дошли письменные сведения о первом, письменные сведения и отдельные разрозненные фрагменты, относящиеся ко второму, и только внутреннее пространство виллы Барбаро сохранило свой декоративное оформление практически в первозданном виде.

4.1.1. Росписи 50-х гг.: виллы Да Порто Коллеони в Тьене и Соранцо в Тревилле ди Кастельфранко

Фрески виллы **Да Порто Коллеони**, выполненные Веронезе и Дзелотти около 1551—1552 гг., располагались на стенах в Т-образной залы парадного этажа и практически не сохранились до наших дней. Сопоставление всех прямых (описание Ридольфи) и косвенных (два ранних рисунка Веронезе) сведений о росписи виллы в Тьене допускает следующее предположение. Помещение залы парадного этажа постройки было оформлено Веронезе и Дзелотти с помощью живописного цоколя (?), ордерных элементов в виде монохромных атлантов или кариатид, ставших обрамлением для четырёх сцен повседневной жизни («Партия в карты», «Обед», «Охота» и «Танец»), и фриза, венчавшего всю фресковую роспись.

Вилла **Соранца в Тревилле ди Кастельфранко** была построена в 40-е гг. 16 в. Микеле Санмикели. В плане это сооружение состояло из расположенных на одной оси лестницы, лоджии и залы, а также сгруппированного вокруг них ряда боковых помещений. В начале 50-х гг. 16 в. вилла получила декоративное оформление в технике фрески, выполненное Ансельмо Канера, Паоло Веронезе и Джованни Баттистой Дзелотти. В 1818 г. вилла была полностью разрушена. Десять фресковых фрагментов росписи находятся сейчас в различных собраниях Италии. Существует также довольно подробное описание Ридольфи. Всё это позволяет в общих чертах реконструировать систему декорации четырёх расписанных интерьеров.

Декорация лоджии, скорее всего, выглядела следующим образом. Стена, противоположная реальным арочным пролётам, была расписана в виде иллюзорных колонн или арок, повторявших действительные. Выше, были изображены аллегории Времени Года, языческие божества и отдельные фигуры, облокотившиеся о гирлянды. В основании сводов располагались изображения путти.

Фрески залы, согласно Ридольфи, представляли «...богов на небе и фигуры на изгибе свода; и на стенах— истории и жертвоприношения, обрамленные женскими фигурами в технике *chiaroscuro*»¹.

Декорация комнаты «Александра», примыкавшей к входной лоджии с левой стороны, получила своё название благодаря двум настенным композициям, фигурировавшим в описании Ридольфи («Александр разрубает мечом Гордиев узел» и «Женщины Дария перед Александром»).

Фресковая роспись зеркального свода комнаты «Наука и Искусства» (левое крыло постройки) состояла из центральной композиции с изображением «Времени и Славы» и четырёх сцен в падухах, представлявших Минерву в сопровождении аллегорий наук и искусства. Настенная роспись содержала изображения Добродетелей и сидящих женщин с музыкальными инструментами (предположительно — Музы).

В двух описанных циклах были заложены ключевые формальные и сюжетно-тематические принципы декорации венецианских вилл эпохи Возрождения.

4.1.2. Фресковый цикл на вилле Барбаро в Мазере

Оба владельца виллы Барбаро — братья Даниэле и Маркантонио — были видными фигурами в политической жизни Венецианской республики второй половины 16 в. Помимо государственной службы, братья живо интересовались искусством— один в качестве скульптора-любителя (Маркантонио), другой (его старший брат Даниэле) — как издатель и комментатор античных текстов (в том числе архитектурного трактата Витрувия) и крупнейший меценат своего времени.

Вилла в Мазере (1554—1558) была спроектирована и возведена Андреа Палладио при активном участии Даниэле Барбаро. Её главный фасад состоял из центрального корпуса, увенчанного треугольным фронтоном, и двух флигелей. Последние соединялись с центральным корпусом посредством боковых анфиладных корпусов, декорированных рустованными аркадами. Этот фасад был ориентирован на юг. Северный фасад виллы был обращен к *giardino segreto*, включавшему бассейн и полуэллиптический в плане нимфей.

Плановое решение парадного этажа главного корпуса представляло собой следующую симметричную схему: к крестообразному помещению южного крыла (Крестовый вестибюль), по бокам примыкали две малые комнаты («Вакха» и «Супружеской любви»). Северное крыло состояло из квадратной в плане залы «Олимпа», расположенной на одной оси с крестовым вестибюлем, и боковых комнат («Собаки» и «Светильника»). Фресковая роспись Паоло Веронезе, выполненная в период с 1559 по 1562 г., покрывала стены и потолки указанных шести интерьеров

Стенная поверхность продольной части Крестового вестибюля средствами иллюзионистической живописи была преобразована в подобие двусторонней лоджии. Открывавшиеся взору зрителя панорамные пейзажи, вписанные в её арочные пролёты, создавали впечатление единой природной среды, которая окружала мнимую архитектуру лоджии (аналогичные пейзажи украшали стены остальных пяти помещений). Восемь ниш с женскими фигурами, в отношении идентификации которых исследователи до сих пор не могут прийти к единому мнению, были представлены на стенах поперечной «перекладки» вестибюля. Причина разногласия кроется в отсутствии современного текста, способного разъяснить значение как интересующих нас фигур, так и всего фрескового цикла в целом. На наш взгляд, единственно верным определением этих героинь является их идентификация с мифологическими обитательницами Парнаса, вытекающая из актуальности темы Муз для росписей загородных построек эпохи Ренессанса— мест дружеских встреч и учёных досугов («*otii docti*»). Сама топография места, где располагалась вилла (склон холма и родник с устроенным над ним нимфеем), навела мысль о Парнасе и посвященном его обитательницам Кастальском источнике,

¹ Ridolfi C. *Le meraviglie dell'arte ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato [Venetia. 16483. Berlin, 1914—1924, v. 1, p. 302.*

берущем начало на горе Муз. О том, что сельская резиденция братьев Барбаро ассоциировалась у современников с жилищем вдохновительниц и покровительниц искусств, можно судить по одному из эпитетов («своего рода новый Парнас» — «un nuovo Parnaso»), который встречается в письме Джулии да Понте (1559), адресованном Даниэле Барбаро. Ещё одним аргументом в пользу идентификации персонажей росписи с Музами, являлись музыкальные инструменты, известные как устоявшиеся атрибуты, по крайней мере, восьми из девяти Муз.

В случае идентификации героинь росписи вестибюля с Музами возникает вопрос, какая именно из Девяти Муз была изображена Веронезе за пределами Крестового вестибюля. Единственной из обительниц Парнаса, среди атрибутов которой ни разу не встречаются музыкальные инструменты, данные в руки всем восьми героиням вестибюля, является покровительница астрономии и астрологии Муза Урания. Мы предполагаем, что изображение этой Музы было помещено вне интерьера вестибюля, а точнее — в центре свода соседней залы «Олимпа».

Декорация залы «Олимпа» также породила большое количество интерпретаций, связанных с попыткой идентифицировать центральную фигуру софитной композиции (изображена в антикизированных одеждах на фоне светящейся субстанции). В разные годы исследователями были высказаны мнения о том, что данная героиня должна была воплощать аллгорию *Бессмертия*, *Вечности*, *Божественной Мудрости* (*Sapientia Divina*) или *Божественной Любви*. Помимо этого, её также называли *Девятой Музой* (*Talieu*), возлюбленной Асклепия *Аристоймой* и *Церерой*. Вокруг восседавшей на драконе главной героини располагались семь олимпийских богов, олицетворявших семь известных в эпоху Возрождения планет (эти же персонажи должны были символизировать небесные сферы). Здесь присутствовали Юпитер, Сатурн, Диана, Меркурий, Венера, Аполлон и Марс. Далее шли монохромные изображения Знаков Зодиака. Четыре прямоугольные «камни», ориентированные по сторонам света от октагона, являли Четыре Силы (Любовь, Фортуна, Плодородие и Изобилие). Угловые пятигранные композиции в обликах Кибелы, Нептуна, Юноны и Вулкана представляли Четыре Основные Стихии — Землю, Воду, Воздух и Огонь.

Люнеты, образованные на стыке северной и южной стен и цилиндрического свода, содержали многофигурные аллегорические композиции. Сцена южной люнетки должна была символизировать Зиму и Весну. Северная люнетка представляла Лето и Осень.

Декорация свода и люнет заключала в себе «небесную» часть росписи залы «Олимпа». Уровень иллюзорного балкона, обходившего всю залу по периметру, являлся своего рода «пограничной» зоной между «небесной» и «земной» сферами росписи. Он был населен «допущенными» к лицезрению сцены свода реальными персонажами, традиционно определяемыми как члены семьи Барбаро.

В пользу высказанной нами ранее гипотезы, согласно которой девятой Музой, изображенной отдельно от остальных восьми героинь росписи вестибюля, а точнее — в самом центре софитной композиции главной залы, могла быть *Урания*, свидетельствовала следующая деталь. В руках путто, помещенного между Меркурием и Дианой, была изображена астрология — устоявшийся атрибут Музы астрономии и астрологии. Помещая в центр октагона Уранию, мы получаем стройную космологическую систему, в центре которой оказывалась представительница внешней и самой большой из небесных сфер — неба неподвижных звёзд. Согласно Платону, эта сфера заключала в себе остальные семь, явленные во фресках виллы Барбаро в виде семи олимпийских богов. Аналогичная схема устройства небесной части мироздания была описана в комментарии Даниэле Барбаро. Мысль о превосходстве Урании над всеми небесными силами вполне определено была высказана Плутархом в его диалоге, посвященном обсуждению числа Муз: «После некоторого молчания я сказал, что как сам Платон пытается, прослеживая имена богов, раскрыть их силу, так и мы должны поставить во главе всех небесных явлений [...] одну из Муз, Уранию. И естественно предположить, что управление ими не

должно быть разнообразным и сложным, ибо в их основе лежит единая и простая природа. А где возможны многие и различные нарушения гармонии и отступления от ритма, там необходимо разместить остальных восемь Муз, каждая из которых исправляет определённый вид ошибок против порядка и гармонии»².

Практически такую же картину мы можем наблюдать во фресках двух центральных интерьеров виллы Барбаро, где помещенная в зените софитной декорации главной залы Муза Урапия (восьмая небесная сфера), вместе с подвластными ей остальными семью сферами, осуществляли гармоничное управление различными элементами мироздания, также присутствовавшими в живописной декорации этого помещения (Четыре Стихии, Четыре Силы, Четыре Времени Года). Что касается восьми Муз из соседнего вестибюля, то их обязанностью могло стать перенесение темы Гармонии мироздания в земное измерение, а точнее — её проекция на мир сельского поместья, для которого покровительство этих героинь являлось залогом разумного порядка, царившего во всех сферах загородного существования. Наглядная модель такого порядка была воплощена во фресках малых боковых комнат виллы.

Оформление северных комнат «Собаки» («Фортуны») и «Светильника» («Веры»), служивших спальнями или кабинетами владельцев виллы, было выполнено по единому принципу. В софитах сводов располагались фигурные сцены, близкие по форме к квадрату («Фортуна, Честолюбие и Обман» в комнате «Фортуны»; «Вера и Милосердие, оказывающие покровительство христианину» в комнате «Веры»). Систему росписи дополняли парные группы Пороков и Добродетелей, расположенные в падугах цилиндрических сводов. В конхообразных люнетах южных стен в иллюзионистической манере были представлены два священных образа.

Общий смысл декоративного оформления этих комнат можно представить как нравоучительный призыв полагаться не на Фортуна, а на собственную Добродетель. Таким образом, декорация обеих комнат, входивших в число частных апартаментов виллы, посредством тематики своих фресок, визуальнo воплощала одну из важнейших составляющих идеала гармоничного сельского существования — следование моральным законам *добродетельной* жизни на лоне природы.

Символическая часть фресковой декорации южных комнат «Вакха» и «Супружеской любви» также была заключена в софитных сценах цилиндрических сводов и в области падуг. Центральная сцена свода комнаты «Вакха» обычно интерпретируется как «Вакх, посвящающий в таинство изготовления вина двух земных персонажей» (тема Сельского Хозяйства). Во фреске свода юго-восточной комнаты «Супружеской любви» Веронезе изобразил Гименея, Юнону, Венеру, двух новобрачных и брата жениха. Композиция прославляла гармонию любви, скреплённой узами брака. Фигурные группы падуг обеих комнат свода развивали тематику, созвучную тематике этих сцен.

Скульптурное убранство виллы принадлежало Алессандро Витториа (садовые статуи и все внутренние работы) и Маркантонио Барбаро (скульптурные изваяния в нишах флигелей-голубятен и пластическая декорация нимфея). Оно составляло единое целое с программным замыслом её" фрескового оформления. Принцип размещения скульптурно-рельефных элементов декорации строго соответствовал логике планировки всего комплекса и конструктивно-функциональным особенностям его отдельных составляющих.

4.2. Росписи Джамбьятисты Дзелотти

В качестве иллюстрации загородного творчества Дзелотти были отобраны два памятника, отражающие два различных этапа в творчестве художника.

4.2.1. Фрески виллы Эмо в Фандоло

Период возведения палладианской виллы Эмо в Фандоло ограничивается временным отрезком между 1554 и 1565 гг. В плане вилла состояла из центрального

² Плутарх. Застольные беседы. Л., 1990, с. 176.

корпуса и двух симметричных крыльев. Доминантой фасадной композиции являлся господский корпус. Его плановое решение обыгрывало типичную для большинства загородных построек Палладио композицию, где вокруг центрального помещения (залы), расположенного строго на одной оси с входным пандусом, лоджией и вестибюлем, помещались четыре угловые комнаты среднего и малого размеров, а также два самых маленьких интерьера виллы—camerini.

Фресковая роспись, выполненная Дзелотти около 1565 г., покрывала стены всех девяти помещений центрального корпуса.

Ордерная часть фрескового оформления лоджии состояла из шести канелированных тосканских колонн и двух аналогичных четвертных колонн. Благодаря точному масштабному соответствию ордерных элементов росписи Дзелотти действительным колоннам Палладио создавалось впечатление реальности первых, логично дополнявших составившую из вторых ордерную структуру этого помещения. Фигурная часть росписи лоджии развивала темы Сельского Хозяйства (Церера над главным входом) и Счастливой Любви, возможной лишь в законном браке (два эпизода античного мифа о Диане и Каллисто на боковых простенках).

Следующим за лоджией помещением был вестибюль, представлявший собой перекрытый цилиндрическим сводом коридор. В центральной части его свода был изображен путто с охапками роз. Введение свадебной символики (цветы Венеры в руках у путто) не было случайным, так как роспись виллы была приурочена к состоявшемуся в июне 1565 г. бракосочетанию заказчика росписи Леонардо ди Альвизе Эмо с Корнелией Гримани.

Вслед за вестибюлем, на одной с ним оси располагалась зала, в плане близкая к квадрату. Все четыре стены этого помещения были оформлены иллюзорными капеллированными колоннами (по две в центральной части каждой из стен) и четвертными пилястрами (в углах). Ордерные элементы фрескового оформления залы были согласованы по масштабу с реальными и иллюзорными колоннами лоджии.

Обобщённый взгляд на тематику фрескового оформления этого интерьера позволяет выделить в ее декорации ряд тем, знакомых нам по тематическому обзору третьей главы. Среди них снова фигурировала тема Семейных Ценностей, воплощённая в исторических сценах западной и восточной стен («Убийство Виргинии» и «Великодушие Сципиона»). Помимо этого, выбор последнего сюжета, в совокупности с такими элементами декорации, как «рельефные» сцены императорского триумфа и изображения военных трофеев, могли быть обусловлены желанием прославить военную доблесть отдельных представителей семьи Эмо. В то же время, фигура Изобилия и многочисленные плодовые гирлянды имели отношение к мирной деятельности членов этой семьи, направленной на процветание сельского хозяйства.

Ордерное оформление комнат «ИСКУССТВ» И «ИО» было выполнено по единому принципу. Так, расположенные строго в центральной части каждой из четырёх стен обеих комнат проёмы (оконные, дверные и каминные) были фланкированы колоннами коринфского ордера. Каждая пара колонн несла треугольные фронтоны, в результате образующая триумфальную арку. Прямоугольное пространство по бокам от арок мастер заполнил фигурными сценами.

В шести композициях юго-западной комнаты «Искусств» Дзелотти изобразил Аполлона и пять женских фигур, которые представляли различные виды искусств (Живопись, Астрономию, Архитектуру, Музыку и Скульптуру).

Сюжеты для шести композиций противоположной комнаты «Ио» были заимствованы из первой книги «Метаморфоз» Овидия. Основной их темой было порицание незаконной связи и прославление супружеской добродетели («скульптурный» бюст Юноны).

Северные комнаты «Геркулеса» и «Венеры» также были идентичны по своему оформлению, основу которого составлял архитектурный каркас из цоколя,

канделированных ионических колонн и антаблемента. Оба помещения были оформлены заключёнными в арочные проёмы сценами из «Метаморфоз» Овидия.

Сцены комнаты «Геркулеса» представляли три эпизода из жизни этого мифологического персонажа. Основной идеей декорации комнаты явилось обретение главным персонажем бессмертия в награду за добродетельную жизнь, что, в целом, согласовалось с популярной в 16 в. традицией «морализованного» толкования Овидия.

Оформление комнаты «Венеры» было выдержано в русле любовной тематики.

Между южными комнатами «Искусств» и «Ио» и северными «Геркулеса» и «Венеры» были расположены два небольших помещения прямоугольной формы — *«camerini delle grottesche»*. В орнаментально-символической росписи этих интерьеров были собраны воедино практически все темы, отмеченные нами при разборе тематики росписей остальных семи помещений.

4.2.2. Фрески кастелло дель Катайо в Батталья Терме

Кастелло дель Обицци, называемый также «дель Катайо», располагался поблизости от небольшого селенья Батталья в провинции Падуи. Массивное сооружение замкового типа, возводившееся с 1570 по 1572 г. по собственному проекту владельца, представляло собой трёхэтажный блок неправильной формы, к которому примыкали две башни аналогичной высоты.

Фрески, выполненные около 1573 г. Джамбаттистой Дзелотти, украшали стены шести помещений *rianoobile*. Большинство исследователей сходятся на том, что тридцать девять фресковых эпизодов росписи производят несколько утомляющее впечатление, связанное с «перенаселённостью» сцен персонажами (отличительная черта позднего стиля Дзелотти).

Программа росписи была составлена Джузеппе Бетусси, позже опубликовавшим её подробнейшее воспроизведение в виде трактата. Сюжеты, положенные в основу фресковой росписи, запечатлели историю семьи заказчика с 1100 по 1422 г. (всего тридцать девять сцен).

Фресковый цикл замка Катайо явился первым примером хроникального запечатления событий из жизни предков владельца виллы. Возможная причина обращения к подобной тематике заключалась в желании не имевшего законного наследника Пио Энеа дель Обицци создать убедительную семейную легенду (далеко не все сцены были основаны на реальных исторических событиях) и, тем самым, оправдать завещание всех владений его внебрачному сыну.

4.3. Росписи Джаннантиони Фазоло: вилла Кальдоньо в Кальдоньо

Вилла Кальдоньо была построена между 1545—1552 гг. Андреа Палладио в самом центре небольшого одноимённого поселения, располагавшегося к северо-западу от Виченцы. Компактное по своим пропорциям сооружение, в плане приближавшееся к квадрату, в высоту имело три этажа. Парадный вход во внутреннее пространство *rianoobile* осуществлялся через среднюю арку трёхпролётной рустованной лоджии южного фасада. Этот этаж был предназначен для господских интерьеров — центрального *salone* прямоугольной формы, четырёх угловых комнат и двух *camerini*, располагавшихся по обеим сторонам от главной залы между упомянутыми угловыми помещениями.

Фрески боковых стен лоджии и четыре композиции главного интерьера виллы — центрального *salone* — были выполнены Джованни Антонио Фазоло около 1570 г.

На левой стене лоджии были изображены семь персонажей в современных костюмах, собравшиеся за покрытым узорчатой скатертью столом. Сцена изображала беседу, которая проходила на фоне утреннего пейзажа. Противоположная фигурная группа из шести персонажей, собравшаяся за таким же столом на фоне закатного пейзажа, была занята музицированием.

Сюжетная часть росписи залы состояла из четырёх композиций, размещённых на продольных (западной и восточной) стенах. Фоном для всех четырёх композиций послужили два полуденных и два послеобеденных пейзажа. Таким образом, весь цикл из

шесть фресковых сцен можно рассматривать как один единственный день, различные часы которого были посвящены обсуждению планов на предстоящий день (левая сцена входного помещения), утреннему музицированию, лёгкой полуденной трапезе, послеобеденным танцам, игре в карты (четыре композиции *salone*) и вечернему музыкальному импровизированию (фреска правой стены лоджии).

Посвященные занятиям, которые были неоднократно описаны в трактатах 15—16 вв. в качестве излюбленных способов проведения свободного времени на вилле, фрески лоджии и залы виллы Кальдоньо явились ценнейшим памятником культуры венецианской виллы эпохи Возрождения, призванными донести до нас атмосферу, которая царил в часы досуга в загородных имениях знатных граждан Венецианской республики в 16 в.

Заключение

В заключительной части работы делаются выводы по каждой трёх последних глав, а также суммируются итоги проделанной работы.

Традиция оформления фресками фасадов и интерьеров загородных построек эпохи Возрождения на территории Террафермы существовала практически с самого появления здесь первых сооружений этого типа. Наиболее активное развитие этой традиции пришлось на пять последних десятилетий 16 столетия. На протяжении указанного отрезка времени кристаллизовалась схема отношений между заказчиком, архитектором и декораторами постройки, согласно которой автор и исполнитель архитектурного проекта практически не принимал участия в дальнейшем оформлении возведённой им виллы, отдавая создание общей программы живописной декорации и выбор конкретных тем и образов для росписи на откуп просвещённому заказчику (или специально нанятому консультанту) и живописцам. Были также выработаны базовые принципы оформления стенных и сводчатых поверхностей, включая различные способы «вписания» новой иллюзорной реальности, создаваемой художниками посредством обращения к арсеналу средств иллюзионистической живописи, в рамки уже существующих архитектурных пространств, и основные варианты размещения фигурных, сюжетных, пейзажных и декоративных изображений в интерьере. В это же время сложилась стойкая зависимость выбора сюжетов и отдельных декоративных мотивов от величины и назначения оформляемого фресками помещения. Помимо этого, уже в 50-х гг. 16 в. определился набор наиболее часто фигурировавших в загородных росписях всей последующей половины столетия тем, которые были так или иначе связаны с идеальным представлением о загородном существовании венецианского патриция и конкретными реалиями сельской жизни на Терраферме.

Самым плодотворным этапом в пределах периода расцвета традиции оформления фресками вилл Террафермы стали 50-е— начало 70-х годов 16 в. В это время действующими лицами в сфере декорации венецианских вилл были веронские художники Паоло Веронезе и Джованни Багиста Дзелотти, а также ломбардский живописец Джованни Антонио Фазоло. Анализ двух ранних циклов Паоло Веронезе и Джамбаттисты Дзелотти (фрески вилл **Да Порто Коллеони в Тьене** и **Соранца в Тревилле ди Кастельфравко**) дал основание утверждать, что в начале 50-х гг. 16 в. в творчестве названных мастеров наметились принципы формального языка декорации венецианских вилл эпохи Возрождения. Был также проработан базовый вариант топографического размещения тем и сюжетов по отдельным помещениям (роспись лоджии, залы и двух сохранившихся фрески комнат виллы Соранца). Помимо этого, во фресках названных памятников можно констатировать наличие сюжетно-тематической основы репертуара живописной декорации вилл на Терраферме. Программа фресковой росписи Паоло Веронезе на вилле **Барбаро в Мазере** (1559—1562) содержала практически все основные положения идеала сельской жизни. Ключевые темы декорации были распределены по отдельным интерьерам в зависимости от их иерархии по отношению друг к другу. Так, центральная зала содержала наиболее значимые росписи. Среди них главенствующее

положение занимала тема небесной Гармонии (явлена посредством изображения в софите свода Музы Урании и семи олимпийских богов, в совокупности олицетворявших восемь небесных сфер). Под их влиянием находились все составные элементы мироздания, также претворённые в декорации свода. Ключевую роль в системе росписи Крестового вестибюля (на одной вертикальной оси с залой) играли восемь Муз с музыкальными инструментами. Они должны были гарантировать земную Гармонию как отражение той, что была продемонстрирована в росписи свода соседней залы, и олицетворять занятие искусствами — один из принципов идеального существования на вилле. Декорация угловых комнат, а также пластическое убранство подъездной аллеи, главного фасада и нимфея, воплотили подробное разъяснение моральной, материальной и чувственной сторон идеала сельской жизни на Терраферме. Роспись палладианской виллы Эмо в Фандзоло — творение кисти Джованни Баттисты Дзелотти — была выполнена около 1565 г. Точное масштабное соответствие живописной архитектуры реальным ордерам постройки позволяет отнести данный памятник к наиболее удачным примерам синтеза архитектуры и живописи во фресках венецианских вилл эпохи Возрождения. Основные принципы распределения тем и сюжетов по отдельным интерьерам виллы нашли выражение в локализации ключевых тем декорации в трёх центральных интерьерах — лоджии, вестибюле и главной зале. Заявленные здесь темы Сельского Хозяйства и Супружеской Любви, были подробно иллюстрированы во фресках боковых комнат постройки. В отношении тематики цикла уместно также отметить ставшее следствием специфики заказа преобладание сюжетов и аллегорий, имевших отношение к любовной тематике. Фресковое оформление замка **Катайо в Батталья Терме** было выполнено Дзелотти в начале 70-х гг. 16 в. Отличительной чертой этого памятника стало появление здесь темы Прославления деяний предков владельца, получившей распространение во фресках вилл Венецианской Террафермы в 17—18 вв. Во фресках расписанной в те же годы Джованни Антонио Фазоло виллы Кальдоньо в Кальдоньо доминировала тема Повседневной жизни на вилле. Представленные здесь фресковые эпизоды стали иллюстрацией одного дня из жизни знатного владельца венецианской виллы эпохи Возрождения, проводившего свободные часы вместе с семьёй и друзьями в приятных развлечениях.

Частичная регламентация принципов фресковой декорации венецианских вилл эпохи Возрождения, коснувшаяся отбора тем для декорации, распределения их по отдельным интерьерам, а в пределах каждого из последних — принципов размещения на стенной и потолочной поверхности, явилась отражением того разумного распорядка, которому в эпоху Возрождения должна была подчиняться загородная жизнь владельца венецианской виллы. Наряду с этим, никакая регламентированная схема, лежавшая в основе практически любой росписи, не могла заглушить мощного импульса индивидуальности, присущего каждому из циклов, созданных тремя великими декораторами вилл венецианской Террафермы эпохи Возрождения — Паоло Веронезе, Джованни Баттистой Дзелотти и Джованни Антонио Фазоло. Отказ от следования жёсткому плану при разборе фресковых росписей кисти трёх названных художников и намеренная акцентировка внимания на присущих только данным циклам особенностях, преследовали цель сохранить то ощущение неповторимости, которое сопровождает восприятие любого из загородных циклов, созданных этими мастерами.

В 17 в., когда среди декораторов венецианских вилл не было фигуры, способной конкурировать с тремя крупнейшими декораторами венецианских вилл середины — второй половины 16 в., основные принципы живописной декорации загородных построек на Терраферме не претерпели существенного изменения. Новый расцвет интересующей нас традиции оказался связан с 18 столетием и, в основном, с творчеством Джамбаттисты и Джандоменико Тьеполо. Опираясь на опыт ренессансных предшественников, отец и сын Тьеполо создали свой собственный образный мир, полный красноречивых аллегорий, классических и ренессансных литературных сюжетов, поэзии простой крестьянской

жизни, экзотических восточных мотивов и ярких красок *Commedia dell'arte*. Язык и выразительные средства их монументального творчества оказались по своему органичны той архитектуре, в интерьере которой им пришлось создавать свои фрески, в то время как образный строй их искусства полностью отвечал эстетическим канонам того времени. Тем не менее, любая из вилл, получивших декоративное оформление на протяжении 17–18 вв., в том числе творения гениальных Тьеполо, несет на себе отпечаток наследия классического периода культуры венецианской виллы.

Список научных публикаций автора по теме диссертации:

1. Халдеева Е. П. Сцены повседневной жизни на вилле во фресках Джованни Антонио Фазоло на вилле Кальдоньо в Кальдоньо.— Итальянский сборник. Выпуск 3. М., 2003, с. 170—187. (1 авт. л.)
2. Халдеева Е. П. «Un nuovo ragaso»: Девять муз в цикле фресок Паоло Веронезе на вилле Барбаро в Мазере.— Миф в культуре Возрождения. М, 2003, с. 155—163. (0,6 авт. л.)
3. Игошина Е. П. Сюжетно-тематическая иконография фресковых циклов венецианских вилл эпохи Возрождения.— Итальянский сборник. Выпуск 4. (0,7 авт. л., в печати)

Отпечатано в ООО «Компания Спутник+»

ПД № 1-00007 от 25.06.2000 г.

Подписано в печать 11.01.2005

Тираж 100 экз. Усл. печ. л. 1,25

Печать авторефератов 730-47-74, 778-45-60

