



Лёля Кантор-Казовская
**Современность древности:
 Пиранези и Рим**
 Авторизованный пер. с англ.
 Кирилла Асса

М.: Новое литературное обозрение, 2015
 (Серия «Очерки визуальности»)

Василий Успенский

Джованни Баттиста Пиранези — один из самых востребованных сегодня в России художников. Востребован он настолько, что его вполне можно было бы назвать и одним из самых актуальных художников современности, если бы это определение не было закреплено за искусством новейшим и прогрессивнейшим. Впрочем, и ему Пиранези совсем не чужд — не случайно он, даром что родился без малого триста лет назад, в 2014 году был включен в число участников проходившей в Эрмитаже биеннале современного искусства «Манифеста 10» — из всех эрмитажных старых мастеров он единственный удостоился такой чести.

Кабинетные ученые и музейщики, от современного искусства далекие, также не обходят его своим вниманием. За последние несколько лет выставки работ Пиранези прошли в петербургском музее города (2010) и Эрмитаже (2011), а также в Астрахани, Екатеринбурге, Калуге, Самаре, Тольятти, Туле. Интерес не ослаб до сих пор — еще несколько экспозиций работ великого графика и архитектора в настоящее время готовится в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и все в том же Эрмитаже. По творчеству Пиранези защищаются

диссертации, публикуются монографии — бум, сравнимый, быть может, только с пиранезиманией 1930-х.

Среди работ о Пиранези, опубликованных на русском языке, выделяется труд доктора искусствоведения, профессора Иерусалимского университета Лёли Кантор-Казовской, напрямую связанный с проблемой современности Пиранези, что следует уже из его названия. Книга «Современность древности: Пиранези и Рим» впервые была издана на английском языке в 2006 году¹. Серьезные современные искусствоведческие изыскания нечасто переводятся на русский язык, а в данном случае перед нами первоклассное исследование (в основе — диссертация), созданное по всем канонам современной науки. В центре внимания Кантор-Казовской теоретические тексты Пиранези, то есть та часть его наследия, которая в России изучается менее всего — большинство исследований Пиранези у нас проводится в музейной среде, где текстам, как и вообще теории, традиционно уделяют мало внимания. Словом, по части актуальности научной труд может считаться эталонным.

В особенности автора интересует участие Пиранези в знаменитом «споре о греках и римлянах». Дискуссия о том, превосходит ли античность греческая античность римскую, занимала умы многих интеллектуалов XVIII века и определила переход к неоклассицизму. Кантор-Казовская убедительно показывает, что, как это часто бывает, речь в этом споре шла не столько о древности, сколько о самой животрепещущей современности и за давно канувшими в Лету греками и римлянами стояли вполне конкретные французы и итальянцы. Спор этот потому был спором века, что в нем французские просветители отстаивали право современных мастеров на независимость от канонов древнего искусства, которые так любовно пестовали итальянские эрудиты, зачастую к тому же облеченные в священный сан и во всем противоположные галльским либералам. В этом споре вкус противостоял знанию, скепсис — верности авторитетам, а прогресс — традиции.

Пиранези с задором, который вполне можно называть националистическим, горой стоял за древних римлян, водил дружбу

1 Kantor-Kazovskaya L. Piranesi as Interpreter of Roman Architecture and the Origins of his Intellectual World. Florence: Leo S. Olschki Editore, 2006.

с антиквариями в рясах и по всем параметрам мог бы быть записан в лагерь консерваторов. Но, как это часто бывает (как тут не вспомнить вечно маячащую на горизонте XVIII века Французскую революцию), прогрессивность французских вольнодумцев обернулась новым, классицистическим, догматизмом — куда более суровым, чем прежний, а старорежимный патриотизм Пиранези оказался значительно толерантнее, гибче и в конечном итоге современнее.

Кантор-Казовская оглядев поле этой интеллектуальной битвы с высоты птичьего полета, затем погружается в самую ее гущу и, неотступно следуя за Пиранези, подробно показывает, с чего его любовь к Риму начиналась, как она развивалась и трансформировалась на протяжении всей его жизни и главное — как воплощалась в его сочинениях и иллюстрирующих эти тексты гравюрах. Кантор-Казовская тщательно реконструирует сеть его личных и научных связей, досконально анализирует его мотивацию и аргументацию, принадлежность определенной ветви интеллектуальной традиции.

Пересказывать здесь все описанные в книге обстоятельства появления на свет того или иного текста или произведения Пиранези не представляется возможным — отмечу лишь, что анализ отличается глубиной и всесторонностью — к тому же пересказ лишил бы читателя удовольствия, словно в сказке про Гензеля и Гретель, в поисках Пиранези все глубже уходить в волшебный, но до сих пор темный лес интеллектуальной жизни XVIII столетия, крупинка за крупинкой подбирая рассыпанные автором отрывки из текстов художника, писем его современников, архитектурных трактатов античности и Нового времени. Находки на этом пути могут быть самые неожиданные, чего стоит хотя бы предположение, высказанное одним иезуитом, что вся классическая архитектура произошла от Иерусалимского храма — Пиранези с радостью его подхватил, ведь оно давало основание лишить греков права архитектурного первородства и тем самым уничтожить главный козырь сторонников греческого вкуса.

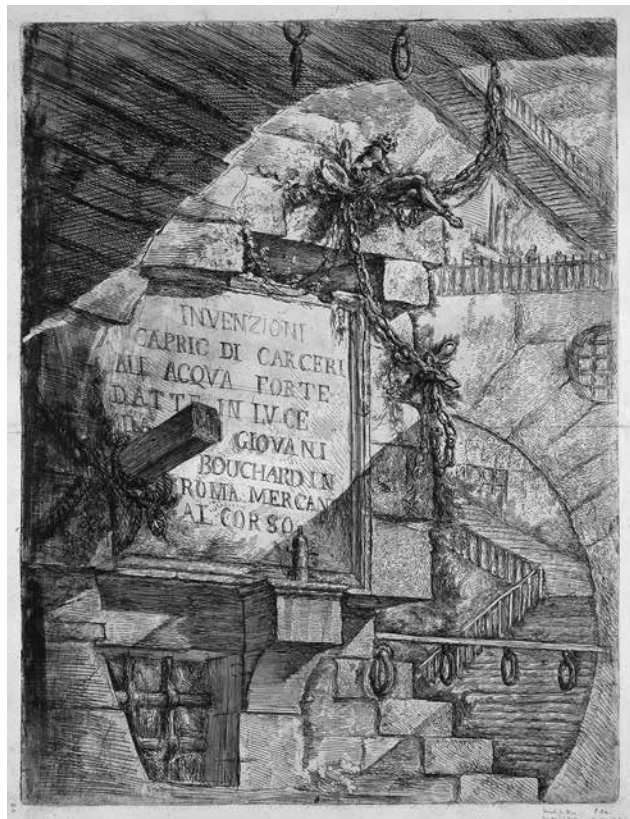
Отдельная глава книги посвящена серии «Темницы», наиболее известному сегодня произведению Пиранези. Этот раздел интригует более всего (не случайно цитата, отсылающая к нему, вынесена на обложку), ведь «Темницы» до сих пор считались самым загадочным и необъяснимым творением художника. Кантор-Казовская предлагает новое прочтение серии, восходящее к возникшей в Венеции, в близком окружении молодого Пиранези, теории трех архитектур-

ных манер. Одна из них, этрусско-римская, то есть исконно итальянская, не подверженная пресловутому греческому влиянию, основана не на ордерной системе, а на сочетании стен, арок и сводов. «Темницы» предлагается рассматривать как развернутую иллюстрацию возможностей национальной манеры — ведь в этой серии во множестве присутствуют арки всех возможных форм, могучие своды и стены циклопической кладки.

Предположение свежее и интересное, хотя и не бесспорное. Все эти элементы присутствовали в традиционной иконографии тюрьмы, которой активно пользовались театральные художники, ни о каких древних архитектурных манерах не помышлявшие. К тому же неясно, зачем Пиранези понадобилось облекать полемику в столь туманную форму. Наконец, почему для демонстрации красот древнеитальянской архитектуры были выбраны именно и только тюрьмы, а не, скажем, гробницы или сокровищницы, амфитеатры или дворцы (все они с этрусской манерой так или иначе ассоциировались)? Вопросов возникает масса, впрочем, все они не исключают того, что предположение Кантор-Казовской верно — дело в другом. Учение о трех архитектурных манерах, как и архитектурная теория вообще, было важной составляющей эрудиции Пиранези, в углублении наших знаний о которой состоит большое достоинство книги, но в данном случае она не была смыслом его художественного высказывания.

Серия «Темницы», в отличие от большинства других произведений Пиранези, рассматриваемых в книге, не является иллюстрацией какого-либо сочинения. Единственный текст, ее сопровождающий, — это надпись на титульном листе (ил. 1), в первоначальном варианте звучащая как *Invenzioni capric di carceri* («Причудливые инвенции темниц»). Словечко *capric* (вероятно, сокращение от *capricciosi*) определяет жанр серии — каприччо — что предполагает скорее свободную игру фантазии, нежели схоластические экзерсисы на ученую тему. «Темницы» стоят на полюсе, противоположенном сочинениям о римских древностях, и мерить их одной меркой представляется неоправданным. Схожие замечания применимы к интерпретации другой серии архитектурных фантазий — «Первая часть архитектур и перспектив».

Проблема трактовки «Темниц» выявляет свойственную книге в целом некоторую односторонность трактовки личности Пиранези, который предстает в ней эдаким книжным червем, что «все время



1. Джованни Баттиста Пиранези
Invenzioni capric di carceri. 1749–1750
 Титульный лист
 Офорт, резец, сухая игла

бегал от руин в библиотеки... и потом из библиотек опять к руинам» — это несколько комично звучащее замечание одного из биографов художника Кантор-Казовская цитирует как важное свидетельство.

Главным произведением художника Кантор-Казовская называет «Римские древности» — монументальный четырехтомный труд, составивший славу Пиранези-антиквария. Он и вправду был для него чрезвычайно важен и в глазах многих современников художника,

увлеченных модной в то время наукой о древностях, стоял выше всего прочего, им созданного, — в этом смысле книга в какой-то мере возвращает нас к его прижизненной репутации.

Не то сейчас. Сегодня слава «Римских древностей» померкла. Наиболее востребованы те самые «Темницы», другие ранние архитектурные фантазии, а также сюита «Виды Рима», которая в книге Кантор-Казовской, к сожалению, и вовсе ни разу не упомянута (хотя эту серию, насчитывающую 135 крупноформатных гравюр, можно назвать делом жизни Пиранези, ведь создавал он ее на протяжении трех десятилетий, с молодых лет и до самой смерти). Все эти произведения объединяет то, что именно в них Пиранези больше всего реализовывал себя как художник, а не антикварий или теоретик архитектуры.

В книге Кантор-Казовской теория руководит действиями художника, новые произведения создаются им в полемическом задоре или вследствие планомерной разработки той или иной отвлеченной проблемы. Заявленная в заглавии «современность древности», как читатель узнает в конце книги, также состоит в его подходе к теории, а именно в планомерном «отстаивании свободы художественного выбора архитектора», в силу которого его оценка древнеримского искусства оказалась куда ближе современной, нежели воззрения его противников, в ту эпоху считавшиеся прогрессивными.

В последних главах книги проскальзывает мысль о том, что подчас спор о древностях был для Пиранези лишь поводом защитить свободу собственного творчества. На мой взгляд, на этой мысли стоило бы остановиться подробнее и, быть может, несколько пересмотреть значение теоретических текстов в наследии художника. Возможно, тексты были для Пиранези не целью, но средством? Приехав в Рим, двадцатилетний венецианец Пиранези скоро убедился, что тяжеловесные научные трактаты пользуются там значительно большим спросом, нежели его изобретательные и эффектные архитектурные капричи. Пиранези забросил фантазии и взялся за теорию. Но превратился ли он в художника-теоретика, ученого от искусства? Как показывает Кантор-Казовская, тексты Пиранези проникнуты подлинной страстью, они оригинальны и изобретательны (хотя обвинения современников Пиранези в том, что он не вполне самостоятельно писал свои тексты, совсем не принимать в расчет нельзя). Но очень многое в них — отсутствие стройной системы, неразборчивость

в выборе аргументов (использование устаревших или заведомо неправдоподобных доказательств), внутренние противоречия, да и сама их оригинальность, подчас граничащая с экстравагантностью — говорит о художественном, а не научном подходе к теории. Схожим образом Пиранези проявлял себя и в другой околонучной деятельности — реставрации антиков. В ту эпоху реставраторы, собиравшие предметы из разрозненных обломков, не гнушались произвольными доделками и откровенными фальсификациями, но ассамбляжи, собираемые Пиранези, даже на этом фоне были особенно эксцентричны, что отмечалось уже современниками, — и здесь художник торжествовал над ученым. Любопытно, что подобная оценка деятельности Пиранези была свойственна и самим его оппонентам — высокообразованные французы снисходительно смотрели на ученых потуги итальянского выскочки — и вместе с тем всегда высоко ценили его гравюры, даже если они иллюстрировали ошибочные, по их мнению, умозаключения.

Все это ничуть не умаляет достоинств книги Кантор-Казовской — напротив, именно ее тонкий, вдумчивый и скрупулезный анализ текстов художника позволяет впервые более точно и остро поставить многие вопросы.

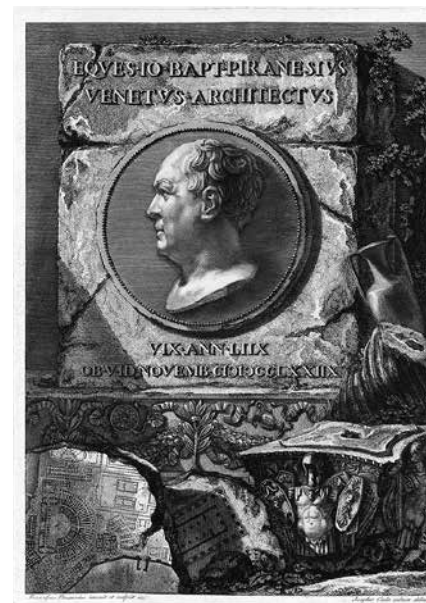
Единственный упрек, который можно адресовать книге Кантор-Казовской, обращен не к ее непосредственному тексту, но к издательской аннотации, предлагающей рассматривать книгу как «всестороннюю интерпретацию искусства» Пиранези. В качестве таковой труд кажется несколько недостаточным, но как вдумчивый обзор его теоретического наследия и исчерпывающий анализ его участия в «споре о греках и римлянах» он практически безупречен.

На этом рецензию можно было бы закончить, но мне кажется уместным сказать здесь несколько слов еще об одной недавней книге о Пиранези, во всем несхожей с трудом Кантор-Казовской, но именно потому, на мой взгляд, заслуживающей совместного с ней рассмотрения. Речь идет об изданном в 2013 году сочинении Аркадия Ипполитова «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези»². Книга Ипполитова самим автором определяется как «роман-альбом», то есть *fiction*, фикшн, фикция, хотя и на искусствоведении густо замешен-

2 Ипполитов А. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Баттиста Пиранези. СПб.: Арка, 2013.



2. Феличе Поланцани. Портрет Джованни Баттиста Пиранези. 1750
Офорт, резец



3. Франческо Пиранези по оригиналу Джузеппе Кадеса. Портрет Джованни Баттиста Пиранези. 1779
Офорт, резец

ная, — в книге нет ни единой ссылки, а текст напоминает скорее роман Стерна, нежели привычное искусствоведческое исследование. В первой (или, точнее, «нулевой») главе книги, где речь идет о современности Пиранези, она зачастую определяется через злободневность — мелькают слова *facebook*, *heavy metal* и даже уже порядком подзабытое к сегодняшнему дню Pussy Riot (злободневности, увь, свойственно устаревать).

Повествование о Пиранези начинается с описания дыма — того, что поднимался из трубы Сикстинской капеллы в год первого приезда Пиранези в Рим, возвещая выборы нового папы. Дымом окутано и все последующее повествование — даже на иллюстрациях словно нарочно все курящиеся алтари. Речь идет о раннем периоде творчества Пиранези, о котором нам доподлинно известно очень мало.

Главным источником является его посмертная биография, но и она при ближайшем критическом рассмотрении рассыпается в прах. Образовавшуюся пустоту и заполняет дурманящий и сладостный дым — фигура Пиранези соткана Ипполитовым из таких эфемерных материй, как миф, дух, образ, политика, психология — нечто совершенно противоположное солидным, словно мраморные плиты, источникам Кантор-Казовской. Место текстов занимают у него изображения — именно на их интерпретации основываются многие выводы автора. Столь же отличен и портрет самого Пиранези. У Ипполитова он не книжный червь, но ищущий славы и приключений молодой либертен, ближайшими его сподвижниками являются не застывшие итальянские антиквари, но свободные французские художники, а контекстом, то есть фоном для портрета, служат не архитектурные трактаты разной степени древности, но вся мировая культура — от Казановы до Гринуэя.

Сравнение с портретом не случайно — эти два образа Пиранези (очень хочется назвать их автопортретами авторов, но это, конечно, будет явной спекуляцией) очень похожи на два гравированных портрета Пиранези — 1750 и 1779 года. (Ил. 2, 3.) На первом тридцатилетний Пиранези представлен в романтическом образе окутанного клубами дыма ожившего античного бюста, многозначительно исподлобья смотрящего на зрителя, во втором, посмертном, перед нами тяжелый профиль на каменной плите, окруженный антиками, отсылающими к ученым трудам Пиранези-антиквара. Эти два портрета Ипполитов подробно разбирает в одной из глав своей книги и на них объясняет разницу между ранним и поздним творчеством художника. Первый портрет обыкновенно включался в сборник «Различные произведения» (*Opere varie*), объединивший все ранние архитектурные фантазии Пиранези, второй же предварял четыре тома «Римских древностей». Точно так же соотносятся между собой две рассматриваемые книги. В центре внимания Ипполитова преимущественно раннее творчество Пиранези, те самые «Темницы», «Гротески» и «Виды Рима», что у Кантор-Казовской отодвинуты на второй план, в то время как работы по теории архитектуры, создававшиеся преимущественно во второй половине жизни, напротив, почти полностью обойдены им вниманием.

Сочинение Ипполитова также не охватывает всех граней личности и творчества Пиранези, впрочем, и не претендует на это. Перед

нами книга о Пиранези-художнике. Именно этим оправдывается (если она вообще нуждается в оправдании) избранная манера повествования — искусство тем и отличается от науки, что трудноуловимый образ для него важнее ясно очерченного смысла, изменчивый дух времени может влиять на него больше, чем могучая традиция, а истинное значение подчас проявляется спустя много лет и зачастую (или даже как правило, во всяком случае в высших проявлениях) не совпадает с тем, что хотел вложить в него автор.

Эти две книги следует читать вместе. Мрамор Кантор-Казовской способен дать твердое основание заплутавшему в ипполитовском дыму, а тот, в свою очередь, скрыть острые углы ее теории. Но что еще важнее, только взглянув на Пиранези с этих двух радикально разных точек зрения, можно хоть отчасти понять, как в Пиранези сочетался дым и камень (стихи и проза, лед и пламень), художник и теоретик, революционер и консерватор, апологет рококо и классицизма, художник древний и вечно современный.