

Е.В. ЯЙЛЕНКО

«ПОРТАЛ» В ПРОШЛОЕ: ПРИЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПЕРЕДАЧИ ПРОСТРАНСТВА В ВЕНЕЦИАНСКОЙ МИНИАТЮРЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Евгений Валерьевич Яйленко,
Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова,
факультет искусств,
кафедра семиотики и общей теории искусства,
доцент
Большая Никитская ул., д. 3, стр. 1,
Москва, 125009, Россия
кандидат искусствоведения
E-mail: eiailenko@rambler.ru

Реферат. В статье исследуется оформление книги второй половины XV в., выполнявшееся в художественных мастерских Венеции и Падуи. Определены и показаны основные этапы развития принципов изображения пространства в живописном оформлении рукописных и печатных книг. Актуальность изучения данной темы обусловлена тем, что она долгое время находилась на периферии исследовательского внимания, заслоненная другими историко-художественными проблемами. Научная новизна состоит в том, что обращение к ней позволяет проследить становление способов построения пространственной композиции и сложение но-

вой типологии изображенного пейзажа в венецианском искусстве. В качестве основного исследовательского метода используются приемы формально-стилевого и структурного анализа. Их применение дает возможность показать, как одновременно с изменением структуры оформляемого листа в распоряжении художника-миниатюриста появлялись новые возможности для размещения пространственной композиции. На раннем этапе поверхность листа занимало изображение архитектурного мотива в форме триумфальной арки или классического алтаря с нанесенным на него текстом. Со временем оно заполняет весь лист целиком и получает облик фасада с размещенным на лицевой плоскости фрагментом текста и орнаментальными мотивами (т. н. архитектурный фронтиспис). В ходе последующего развития на декорируемом листе появляется изображение природы, со временем получающее вид законченной пейзажной композиции, как в произведениях книжной иллюстрации ведущего венецианского мастера рубежа XV–XVI вв. Бенедетто Бордона. Проанализированы разные типы художественного оформления листа, содержащие изображение пейзажа, рассмотрены его основные иконографические мотивы. Основной

интерес исследования состоит в том, что оно показывает истоки тех художественных идей, которые в XVI в. сыграли основополагающую роль в сложении нового жанра мифологической картины, в который перешли характерные для книжных иллюстраций композиционные и стилистические приемы.

Ключевые слова: Возрождение, Венеция, гуманизм, искусство, миниатюра, книжная иллюстрация, архитектурный фронтиспис, пейзаж, Бенедетто Бордон.

Для цитирования: Яйленко Е.В. «Портал» в прошлое: приемы изобразительной передачи пространства в венецианской миниатюре эпохи Возрождения // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 3. С. 309–320. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-309-320.

Цель нашей статьи — определить и показать основные этапы развития практики иллюстрирования манускриптов, распространенной во второй половине XV в. в Венеции и Падуе. Ее особое значение состоит в том, что в книжных иллюстрациях Кватроченто получили развитие принципы изображения пейзажа, сложение которых проходило одновременно и в тесной взаимосвязи с оформлением новых художественных приемов Джованни Беллини, основоположника традиции показа природы в венецианском искусстве. Существующая между ними стилистическая близость позволяет рассматривать иллюстрированные рукописи в качестве своеобразной «лаборатории» поиска новых изобразительных решений в этой сфере, в дальнейшем получивших развитие в декоративных картинах на мифологические сюжеты эпохи Джорджоне.

Обладание богато оформленными рукописями, также как владение тканями коврами или изделиями из драгоценных металлов, издавна служило важным показателем знатности, прерогативой высокого общественного положения. Однако после 1450 г. к прежним побуждениям, заставлявшим состоятельных людей заказывать и приобретать богато укра-

шенные рукописные книги, добавились новые стимулы, вызванные к жизни распространением в интеллектуальной среде Северной Италии идей гуманистической культуры и интересом к произведениям античной литературы [1–3]. Тогда Падуя превратилась в крупный центр выполнения иллюстрированных манускриптов благодаря существовавшим там богатейшим традициям антикварного собирательства, отразившимся в новой структуре оформления рукописей, в декоре которых заметно проявились стилизаторские приемы. Также огромное значение имела деятельность Андреа Мантеньи, «сохранявшего доминирующее положение в североитальянской живописи на протяжении всей второй половины Кватроченто» [4, с. 5].

Так, с середины XV в. местные художники-миниатюристы стали помещать заглавие книги и имя ее автора на отдельном листе перед текстом, обычно — в центре страницы в эффектном обрамлении архитектурных мотивов, повторявших формы античных памятников вроде триумфальных арок или алтарей, на которые наносились иллюзорно трактованные литеры [5, р. 199]. Со временем репертуар художественных мотивов в стиле *all'antica* заметно расширился, и листы манускриптов стали целиком покрываться мастерски проработанными изображениями воображаемых фасадов классических зданий. На их мраморных поверхностях размещались заглавия, фрагменты текста, а рядом с ними — орнаментальные мотивы, инициалы в виде бронзовых плакеток с латинскими литерами и фигурки мифологических персонажей, сатиров или путти.

Такой тип декорации, в своих базовых чертах сложившийся в середине века в падуанских кодексах, а позднее, на протяжении 1460–70-х гг., широко распространившийся на венецианской почве, получил наименование архитектурных фронтисписов. Своей популярностью он был обязан деятельности нескольких исключительно одаренных мастеров книжной миниатюры, известных нам как Мастер Путти, Мастер лондонского Плиния, Джорламо да Кремона и другие миниатюристы. Хорошим примером служит оформление рукописи «Канцоньеры и триумфы» Франческо Петрарки, чьи мотивы восходят к искусс-

ву А. Мантеньи (1463–1464; Лондон, Музей Виктории и Альберта, Национальная художественная библиотека, MS. L. 101–1947). Выполнивший его рисовальщик удачно соединил художественные образы, почерпнутые из античного искусства, с типичными для ренессансной живописи способами иллюзорной трактовки форм, придавшими зрительную убедительность изображению портала, призванного ввести читательскую мысль в мир поэтического вымысла.

В полностью сложившемся виде такая композиционная схема оформления листа присутствует в деятельности миниатюриста Мастера Путти, подвизавшегося в Венеции на протяжении недолгого периода времени: с 1469 по 1473 г. и прозванного так благодаря своему излюбленному отличительному знаку: изображению путто на дельфине. Основную сферу его деятельности составило выполнение иллюстраций в виде раскрашенных от руки фронтисписов и заглавных букв в ранних печатных изданиях венецианских типографов, первым из которых был Иоганн фон Шпейер (*Giovanni da Spira* в итальянской транскрипции), основавший книгоиздательство в том же году (1469), когда наш художник впервые появился в городе [5, р. 199]. Тогда им было выполнено живописное оформление «Истории Рима» Тита Ливия (Рим, 1469; Вена, Альбертина, Inv. no. 2587, отдельный лист, р. II, fol. 187), где мы встречаем так полюбившийся ему тип архитектурного фронтисписа в виде изображения внушительного сооружения, лицевую поверхность которого украшает пергаментный свиток с покрывающими его строками написанного текста, а внизу затеяли свою шутивную возню резвые путти.

Мастером таких композиций был падуанец Бартоломео Санвито, выдающийся каллиграф и художник [6; 7]. Он длительное время работал в Риме, где с 1480-х гг. сосредоточил усилия на выполнении небольших по размеру рукописных книг характерного вытянутого формата, предвосхитивших аналогичные по размерам и задаче, но более поздние «карманные» издания Альдо Мануцио для настоящих «гурманов» книжного дела. Одним из них являлся знаменитый патриций и гуманист, государственный деятель Венецианской

республики Бернардо Бембо. Для него около 1485 г. Бартоломео переписал сборник сочинений Горация, оформленный в стиле *all'antica* изображениями фиктивных мраморных плит с бордюрами, обрамляющими строчки текста, нарядными орнаментированными инициалами и геральдическими эмблемами (Кембридж, Колледж, MS 34). Обычно о Б. Бембо вспоминают в связи с леонардовским портретом Джиневры деи Бенчи, владельцем (а возможно — и заказчиком) которого он был, однако этот высокообразованный патриций и сам по себе был слишком заметной личностью, чтобы память о нем осталась лишь в анналах венецианской истории позднего Кватроченто [8, р. 101–122]. Бернардо был неутомимым собирателем печатных книг и манускриптов. В его обширной библиотеке находились греческие и латинские кодексы, сочинения поэтов и историков, и неудивительно, что мы встречаем его имя среди заказчиков изысканно иллюстрированных рукописных текстов классических авторов.

Что касается изображения пространственной среды, то в таких ранних по времени миниатюрах оно обычно сводится к минимуму, изредка предстывая в виде незамысловатой архитектурной перспективы, которая служит фоном для фигурной сцены, помещенной где-нибудь перед триумфальной аркой или в значительном удалении от расположенного на дальнем плане города. Так построена композиционная схема в посвященных миниатюрах рукописной «Географии» Страбона, которые иногда приписываются молодому Дж. Беллини (Альби, Библиотека Рошгуда, MS. 4, fols 3b, 4a) [9]. Ситуация изменилась только после того, как в 1474–1475 гг. в Венецию прибыл художник Джироламо да Кремона [10; 11]. Сферу его деятельности составило выполнение живописных миниатюр в печатных книгах, обязанных своим появлением неустанной деятельности венецианских издательств, коих к концу столетия насчитывалось в общей сложности 150, тогда как количество выпущенных ими книг составило приблизительно четыре тысячи изданий, что, кстати, вдвое превысило аналогичные показатели парижских типографов [3, р. 95].

Художественный стиль Джироламо сложился под воздействием творчества А. Ман-



Рис. 1. Джироламо да Кремона.
Иллюстрация к «Сравнительным жизнеописаниям»
Плутарха. Венеция, 1478.
(Париж, Национальная библиотека Франции)

тень, с которым он соприкоснулся во время пребывания в Мантуе в начале 1460-х гг. вскоре после прибытия туда этого великого знатока классического искусства. Из мантеньевских произведений тех лет он заимствовал навыки тщательной детализации и утонченную изысканность проработки антикварных подробностей наподобие фиктивных рельефов, что украшают орнаментальные рамки его листов. На их поверхности рассыпано множество драгоценных камней, завораживающих взгляд такой же, как у падуанца, волшебной игрой световых бликов. Общее впечатление редкостного декоративного богатства повышалось использование в качестве основы для таких книг листов пергамента, что придавало иллюстрированным изданиям вид дорогостоящих изделий. За свою недолгую карьеру (Джироламо прожил всего тридцать два года), он успел сменить несколько мест деятельности, поработав в Мантуе, Ферраре и Флорен-

ции, откуда позднее, уже на завершающем этапе творческого развития, перебрался в Венецию. Соприкосновение с различными художественными школами благотворно повлияло на сложение его оригинальной изобразительной стилистики, а особенности подхода художника к разрешению задачи по созданию оригинальной книжной иллюстрации отчетливее всего выразились в трактовке архитектурных фронтисписов. Примером может служить оформление первой страницы распечатанного им издания «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха (Венеция, 1478; Париж, Национальная библиотека Франции, Vélins 700, fol. 1) (рис. 1).

Изображение декоративной рамки на полях листа теперь получило облик настоящего архитектурного сооружения с цоколем и фасадом, украшенным с необычайной расточительностью драгоценными камнями, причудливыми ювелирными изделиями и картушами с латинскими текстами. Изощренность живописной техники Джироламо кажется невероятной: зрительский взгляд безошибочно различает прозрачную структуру горного хрусталя и яркий блеск жемчуга, улавливает тончайшие перемены света на выпуклой поверхности рубинов и сияние золота их оправы, которая, в свою очередь, получает замысловатую форму растительных побегов и орнаментальных мотивов. Иногда в их плетении возникает изображение геммы с профильным портретом *all'antica* или даже целой мифологической сцены с участием тритонов и nereид. В качестве конструктивной основы для таких декоративных мотивов, вымышленных и подлинно античных, обычно служит лицевая поверхность порфировой плиты, трактованной наподобие рамки, охватывающей латинский текст, и в свою очередь также испещренной узором фиктивных рельефов с разнообразными мифологическими персонажами.

Позади архитектурной рамки, «на контрасте» с ее осязаемой «вещественностью», Джироламо любил изображать пейзаж, обычно в виде далекой панорамы равнинного ландшафта, замкнутого в глубине цепочкой гор. Он открывает взгляду поистине ван-эйковское богатство природных мотивов, как в нидерландских картинах Северного Возрождения.

Ассоциация с ними оживает и в других работах Джироламо, включая иллюстрации к тексту составленного профессором падуанского университета Петрусом де Абано комментария к сочинениям Аристотеля (Венеция, 1482; Гаага, Королевская библиотека, Inc. 169. D2, fol. 2r) (рис. 2).

Над его оформлением он трудился вместе с другим миниатюристом, обозначаемым как «Мастер Пико» (или «Мастер Плиния Пико»), по наименованию наиболее известной декорированной им рукописной книги: «Естественной истории» Плиния Старшего (1481), предназначенной для юного Пико делла Мирандола. Именно Джироламо оформил первую страницу этого удивительного по богатству живописной отделки манускрипта. Удачно найденная им однажды композиционная формула архитектурного фронтисписа, с особой рельефностью выделяющегося на фоне идиллического сельского ландшафта, остается здесь неизменной. Не изменилась и живописная трактовка пейзажного пространства, к обитателям которого, животным и сатирам, добавилась теперь фигурка философа с книгой в руке, Аристотеля или Аверроэса. Как и раньше, изображение ландшафта у Джироламо, размещаясь на полях листа, фрагментировано мотивом иллюзорно трактованной рамки для текста, однако у его сотоварища, Мастера Пико, все обстоит совершенно иначе.

Различие в подходах двух мастеров к пространственной организации листа особенно заметно, когда миниатюры, выполненные разными художниками, соседствуют на одном развороте, как получилось, к примеру, в самом начале книги, где титульный лист выполнил Мастер Пико, а соседнюю страницу (о которой речь шла выше) — Джироламо (fols 1v–2r). В отличие от последнего, Мастер Пико обнаруживает значительно больший интерес к обширному пейзажному пространству как *оптически целостной единой среде*, изображение которой, ничем не прерываясь и не ограничиваясь, *целиком* заполняет поверхность листа, так что далекой ландшафт обретает характер протяженной панорамы. Отдаляясь от ближнего плана, туда смещается небольшая эдикула в классическом стиле, уступая изображению пейзажа основное место на поверхности листа: природ-



Рис. 2. Мастер Плиния Пико.
Иллюстрация к изданию комментариев
Петруса де Абано к «Сочинениям» Аристотеля.
Венеция, 1482.
(Гаага, Королевская библиотека)

ная и архитектурная компоненты его живописного оформления теперь как будто меняются местами, поскольку к первой из них переходит роль главного организующего фактора художественного построения, прежде принадлежавшая архитектурным фронтисписам.

В других случаях такой задачей наделялось изображение архитектурной перспективы. Такова целиком заполняющая лист миниатюра, показывающая Иеронима с его духовными чадами, выполненная Мастером лондонского Плиния, или Джованни Годескино, и хранящаяся в собрании писем этого святого (Берлин, Гравюрный кабинет, MS 78D 13, fol. 5r) (рис. 3).

Этот высокоодаренный художник был учеником Мастера Путти, от которого усвоил вкус к иллюзорной трактовке драгоценных поверхностей мрамора или жемчуга и утонченную графическую стилистику, хотя ему также не



Рис. 3. Мастер лондонского Плиния или Джованни Тодескино. «Иероним в келье». Иллюстрация к «Посланиям» святого Иеронима. Венеция, 1478—1480. (Берлин, Гравюрный кабинет)

остались неведомыми опыты Антонелло да Мессина и Джованни Беллини [12]. В отличие от Джироламо, он не интересовался воссозданием фактурного эффекта поверхностей драгоценных камней и передачей завораживающей игры света. Сильная сторона его дарования проявилась совсем по-другому: в способности сообщить зрительную убедительность изображению пространства интерьерных или пейзажных видов. Удачным тому подтверждением служит как раз берлинская композиция.

Ее орнаментальная рамка, имеющая вид покрытых драгоценными камнями и камнями разноцветных полос, которые охвачены тонким бордюром, трактована наподобие картинного обрамления, сквозь которое, как будто через проем окна, взгляду открывается сцена в интерьере. Пространственное решение в ней отличается редкостной сложностью и в то же

самое время — абсолютной зрительной убедительностью: обыгрывая давно известный ренессансному искусству принцип, когда изображение фасадной части здания соединяется с видом его интерьера, художник строит перспективную конструкцию с помощью уводящих взгляд в иллюзорное пространство архитектурных линий в формах ордерной декорации. Однако свойственной итальянскому художественному гению ясной логичности композиционного построения противостоит типично нидерландское мастерство разработки эффектов атмосферы, оживающей в тончайших градациях светосилы и прозрачной воздушности теней. Узнаваемо нидерландским приемом выглядит и появление в замкнутом интерьерном пространстве фрагмента далекого вида, открывающегося, как у ван Эйка или Антонелло, в проеме окна [13].

Здесь возможность построения пространственной композиции, пейзажной либо интерьерной, была изначально обусловлена самим характером задачи выполнения лицевой миниатюры. Но как быть тогда с оформлением листов, плотно заполненных текстом в середине, что диктовало необходимость обратиться к изображению традиционного архитектурного фронтисписа, казалось бы, исключавшего передачу визуально целостного образа реального мира? Венецианские миниатюристы знали ответ на этот вопрос. Его суть состояла в обыгрывании принципа «картины в картине», когда сюжетная сцена, появляясь на фоне изображенной архитектуры, возникала, тем не менее, без всяких композиционных и образно-смысловых связей с нею, а самое главное — в собственном обрамлении, сообщавшем ей вид полностью законченного станкового произведения.

Ранний пример такого композиционного решения мы находим в выполненной Мастером Путти иллюстрации к венецианскому изданию *Biblia Italica* (1471; Нью-Йорк, Библиотека Д. Пирпонта Моргана, PML 26984). Здесь один из эпизодов показан в виде изображения в небольшой картине, *quadro riportato*, размещенной поверх замысловатой архитектурной конструкции, в центре которой находится пергаментный лист с текстом. Перед нами — едва ли не самый ранний пример подлинной «сцены в пейзаже», открывающий собой целый

ряд произведений венецианской миниатюры со схожими изобразительными параметрами. Близкое художественное решение мы позднее, уже в первой половине 1480-х гг., обнаруживаем в одном из наиболее богатых по декоративному убранству изданий той эпохи: собрании текстов Аристотеля в двух томах, напечатанном в Венеции в 1483 г. и украшенном миниатюрами, стилистически близкими к произведениям Джироламо да Кремона. Одна из них представляет для нас особый интерес (Нью-Йорк, Библиотека Д. Пирпонта Моргана, РМЛ 21194, fol. 2r). Здесь в оформлении страницы использован типичный для художника прием, когда поверхность визуально уподоблена листу пергамента, на котором, словно на старинном манускрипте, располагается текст. Однако важное отличие состоит в том, что теперь «пергамент» не помещен, как обычно, в обрамление орнаментальной рамки, но, распространяясь на весь лист, выходит за ее пределы, создавая более сложный порядок оптических эффектов между элементами живописного декора, в разнообразных сочетаниях как бы наслаивающихся один поверх другого. В прихотливую игру иллюзорных комбинаций включается также изображение природных мотивов: фрагментов далеких видов и узкой площадки ближнего плана, как в знакомых нам архитектурных фронтисписах, но при этом ими все не ограничиваясь. Вверху страницы, видимая в разрыве на поверхности пергаментного «листа», словно сквозь оконный проем, зрительскому взгляду открывается еще одна сцена в пейзаже. Там, на фоне панорамного ландшафта, составленного из типичного для нидерландского искусства комплекса природных форм, представлены двое погруженных в беседу философов: Аристотель и Аверроэс. Благодаря удачному пространственному решению сюжетная сцена имеет вид законченного картинного изображения, композиционно обособленного не только от текста, но и от других декоративных мотивов на поверхности страницы.

Подобный способ живописного украшения листа, представлявший удачную альтернативу традиционным архитектурным фронтисписам, в свою очередь, имел несколько разновидностей. Такая мнимая «картина» могла представлять взору в обрамлении багета на фоне широ-

кого орнаментального бордюра, открываясь иллюзорным проемом в нем, своеобразным «окном в другой мир», помещаясь или в начале текста, или внизу страницы, а иногда — в обеих частях одновременно. Но могла она также иметь вид картуша, расположенного наверху титульного листа, а порой даже выноситься на целиком заполняемую ею отдельную страницу разворота. Неизменным оставалось одно — самостоятельное значение представленной в таком формате сцены как прообраза повествовательной картины на светский, преимущественно классический сюжет, показанный в пейзажном окружении.

Показательна в этом отношении энергичная деятельность падуанского живописца Бенедетто Бордона, одного из наиболее заметных миниатюристов региона Венето, человека с необычайно широким кругом литературных и научных интересов, на протяжении полувека (с 1480 по 1530 г.) подвизавшегося в Венеции в качестве рисовальщика, гравера и книгоиздателя [14–18]. С 1492 г., когда Б. Бордон окончательно обосновался там, развернулась его необычайно активная деятельность по выполнению миниатюр для книг и рукописных произведений самого разнообразного содержания: литургических книг, изданий классиков и сочинений на волгаре, даже официальных документов. Вместе с Мастером Пико и еще одним высокоодаренным художником, т. н. Мастером Овидия из Римини [19], он со временем перешел от создания иллюстраций в печатных книгах к изготовлению оригинальных ксилографий, в декоративном оформлении которых отчетливо проявились черты индивидуального стиля художника.

Главное, что характеризует его в сравнении с иллюстрациями конца 1470-х—начала 1480-х гг., например, выполнявшимися в мастерской Джироламо да Кремона, состоит в типичном для времени около 1500 г. тяготении к камерности художественного выражения: новом порядке декоративного оформления страниц, отборе орнаментальных мотивов и способах воспроизведения сюжетных сцен. Их изобразительная стилистика также заметно видоизменилась благодаря совершившейся в последнем десятилетии века смене эстетических предпочтений. Иногда в пейзажных фонах Бордона появляются изображения далеких городов,

напоминающие о мантеньевских прототипах — фантастических видах Иерусалима в картинах падуанца [16]. Однако в целом место мантеньевских образцов и произведений Яна ван Эйка, которым ранее отводилась роль главных стимулов художественной фантазии, теперь заняли другие, более современные образчики. Отсюда — хорошо различимая стилистическая близость искусства Б. Бордона к произведениям позднего Дж. Беллини, Чимы да Конельяно и скульптурной мастерской Ломбардо, справедливо отмечаемая исследователями, а также точки соприкосновения с искусством Джорджоне и раннего Тициана [17, р. 66].

Прекрасным образчиком такой, говоря условно, «классицистической» фазы в развитии венецианской книжной иллюстрации выступает выполненное Бенедетто живописное оформление издания сатир Ювенала и Персия, выпущенных книгоиздательством Альдо Мануцио в 1501 г. (Манчестер, Университет, Библиотека Джона Райландса, *Spencer 8666*). От прежнего великолепия, завораживавшего взгляд сиянием драгоценных камней или филигранной проработкой деталей в архитектурных фронтисписах 80-х гг., не осталось и следа. Книга заметно уменьшилась в размере в сравнении с более ранними манускриптами и инкунабулами (формат издания — *in octavo*), гораздо более сдержанным и скромным стало ее оформление, хотя некогда она и принадлежала семейству Мочениго, одному из самых влиятельных в городе. По-видимому, Бенедетто поддерживал тесные отношения с «сильными домами», среди его заказчиков был поэт и дипломат Андреа Наваджеро, для которого он выполнил иллюстрации к тексту Вергилия. Ее «титульный ансамбль» [18] вынесен на целый разворот, левую часть которого занимает сюжетная миниатюра, тогда как на правой странице размещается текст в обрамлении бордюра. Из его оформления бесследно исчезают мотивы классической архитектуры, равно как и антикварные подробности. Вместо них мы встречаем бордюр в виде заключенной в бронзовый багет ровной зеленой полосы, на которой размещаются выполненные в одном золотисто-желтом цвете изображения канделябров и растительных побегов, чей иллюзорно выпуклый характер подчеркнут за счет светоте-

невой моделировки. На странице слева размещается сюжетная миниатюра в сложном по очертаниям обрамлении, охваченном полоской багета: вверху бронзовая рамка имеет форму волют, внизу на широкой полосе сиреневого цвета в симметричном порядке помещаются классические по происхождению декоративные мотивы, изображения рогов изобилия с выходящими из них побегами, оплетающими щит с гербом владельца книги.

Подобно тому, как оформление разворота не имеет практически ничего общего с миром декоративной фантазии Джироламо да Крёмона и его последователей, так и художественная стилистика сцены даже отдаленно не напоминает тщательно детализированную манеру и виртуозные приемы миниатюриста. Скорее манера живописной проработки фигур, энергичных и подвижных, схваченных в неустойчивых мгновенных позах, в изобразительном отношении выдает близость к художественным приемам Джованни Беллини. Композиционные принципы Беллини и его метод изображения человеческой фигуры также не остались для Бенедетто неизвестными, но в том, что касается иконографии природных форм, дело обстоит сложнее. Исследователями было отмечено влияние на их отбор и живописную трактовку у Бенедетто каких-то неизвестных нам образцов нидерландского искусства, откуда были почерпнуты изобразительные мотивы высокого холма с замком на вершине, убегающей вдаль дороги, лесистой долины на среднем плане [18, с. 254]. Е.Ю. Золотова, которой принадлежит такое наблюдение, возводит их генеалогию к произведениям Рогира начала 1430-х гг., оговариваясь, впрочем, что наш художник почерпнул их не из первоисточника (хотя и этого нельзя полностью исключить, если вспомнить, сколько работ великого брюссельца находилось в ту пору в Северной Италии), но из каких-то других образцов. Ими, как она полагает, могли стать часословы, которые в столь большом количестве выполнялись в мастерских Фландрии, Севера Франции и Парижа во второй половине XV в., что попадали иногда и в Северную Италию.

Список заимствованных «нидерландских» элементов в искусстве итальянца можно легко расширить. Вот его миниатюра из также

осуществленного Альдо издания поэзии Петрарки (1501; Лондон, Британская библиотека, с. 4, d. 5) (рис. 4). Она — подлинный каталог природных форм нидерландской пейзажной живописи: мы легко опознаем как таковые изображение поросшей лесом равнины, водного потока, змейкой уходящего в глубину, цепочки гор на горизонте, которые встречали в произведениях последней трети века. Изысканная пейзажная зарисовка венецианского мастера обладает тонким лирическим строем, а ее выполнение характеризуется редкостной утонченностью передачи природных форм, возможной только у высокоодаренного художника, каким и был Бенедетто. Достаточно взглянуть, как аккуратными касаниями кисти были прописаны золотистыми точками шарообразные кроны деревьев (кстати, его излюбленный прием), как тончайшей игрой валеров в зеленовато-серых красках пейзажа воссоздан образ изменчивого освещения, как под его воздействием незаметно меняется общий цветовой тон по мере движения в глубину. Там показанный ландшафт приобретает панорамный характер в изображении цепочки далеких гор, но — странное дело — не утрачивает свойственного ему характера камерной замкнутости пространства, идеально отвечающей представленной ситуации, которая воспроизводит поэтический топос уединенного размышления среди природы, волшебно пробуждающего творческие способности одинокого мечтателя.

Тонкостью живописной проработки, равно как и своим камерным настроением, работы Бордона напоминают возникшие приблизительно тогда же пейзажные зарисовки молодого Альбрехта Дюрера, стоящие у истоков сложения пейзажного жанра в европейском искусстве Возрождения [20]. Формула пейзажной композиции Бенедетто, соединявшая в пределах замкнутой пространственной ячейки ряд изобразительных мотивов идиллического ландшафта, идеально подходила для живописного оформления повествовательных сцен на мифологические или аллегорические сюжеты, почерпнутые из классической литературы, местом действия в которых служила естественная природная среда обитания, а также — бессюжетных в своей ос-



Рис. 4. Бенедетто Бордон. «Портрет Петрарки». Иллюстрация к изданию сочинений Петрарки на волгаре. Венеция, 1501. (Лондон, Британская библиотека)

нове сцен в пейзаже с изображениями читающих поэтов и ученых вроде Аристотеля, представляющих собой светскую версию иконографического извода святого Иеронима в пустыне, как в ранней картине Джованни Беллини из Бирмингема. В качестве примера упомянем миниатюру в томе 2 венецианского издания Аристотелевых трудов 1483 г., выполненную позднее (Нью-Йорк, Библиотека Д. Пирпонта Моргана, PML, fol. 1). В таких работах воззрения на природу как на идеально пригодную для созерцательной жизни среду человеческого обитания, сложившиеся в лоне классической культуры, получили наиболее непосредственное выражение, отразившись как в порядке отбора компонентов буколического ландшафта, так и в трактовке фигурных сцен, лишенных повествовательной основы. Более того: ближе к концу века присутствие природных мотивов в качестве обозначения места действия становится едва ли не обязательным принципом выполнения миниатюры, условием *sine qua no*, соблюдаемым при изображении религиозных сюжетов или даже при оформлении официальных документов. Пример — вышедшее из мастерской Бордона «Поручение Агостино Барбариго» (1492; отдел рукописей Российской государственной библиотеки, ф. 183, № 456), верхняя часть титульного листа в котором укра-



Рис. 5. Бенедетто Бордон. «Клевета».
Иллюстрация к изданию сочинений Лукиана.
Венеция, 1494.
(Вена, Национальная библиотека Австрии)

шена картушем с символическим сюжетом, помещенным на пейзажном фоне [18, с. 248].

Оборотной стороной повсеместного распространения природных мотивов была утрата самобытности, сказавшаяся в использовании стереотипных стилистических приемов. Иное дело, когда речь шла о важном заказе какого-либо влиятельного лица, требовавшем индивидуального, тонко продуманного подхода к изготовлению живописной декорации рукописного или печатного издания. Такими были, по всей видимости, обстоятельства появления на свет едва ли не самой известной работы Бенедетто Бордона, предпринятого им по собственному почину издания сочинений Лукиана (Венеция, 1494), небольшой инкунабулы, один из экземпляров которой, украшенный миниатюрами художника, принадлежал знатному семейству Мочениго (Вена, Национальная библиотека Австрии, Inc. 4. G.27, fol. 101r). Он включает полтора десятка миниатюр с сюжетными сценами на темы лукиановых диалогов, с пейзажными фонами, которые поражают исключительно высоким уровнем технического выполнения, ибо художник с редкостной изобретательностью выстраивает пространственную композицию, внимательно подбирает состав природных форм, умело соотносит их с фигурными группами и с развитием рассказа (рис. 5).

Отсюда — всего лишь шаг к появлению на свет оригинальной станковой картины с пейзажным фоном, выполненной на сюжет, заимствованный из мифологии, а также классической или ренессансной литературы. Такие композиции возникнут в первом десятилетии XVI в. в творчестве Джорджоне, а также тех венецианских художников, кто, как Чима да Конельяно, испытал значительное влияние его творчества. Но одним из непосредственных стилистических источников для картин подобного типа послужила венецианская миниатюра позднего Кватроченто, в которой получили оформление свойственные ей приемы изобразительного построения и организации сюжетного рассказа.

Список источников

1. Шидловская Е.В. Тема *all'antica* в искусстве итальянской книжной миниатюры Кватроченто // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 189–222.
2. Canova G.M. Illuminated Miniatures — Vehicles for Antiquity // In the Light of Apollo. Italian Renaissance and the Greece / M. Gregori (ed.). Athens : Silvana Editoriale, 2003. P. 258–260.
3. Toniolo F. The Art of the Book. Manutius and the Illustrated Book in Venice between the Fifteenth and Sixteenth Centuries // Aldo Manuzio. Renaissance in Venice. Venice : Marsilio, 2016. P. 91–105.
4. Ротенберг Е.И. Станковая картина итальянского Кватроченто. Мантенья // Искусствознание. 2004. № 2. С. 5–64.
5. Fortini Brown P. Venice and the Antiquity. The Venetian Sense of the Past. New Haven and London : Yale University Press, 1996. 361 p.
6. Schröter E. Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito // Jahrbuch der Berliner Museen. 1987/1988. Vol. 29/30. S. 71–121.
7. Signorini M. A script of Bartolomeo Sanvito // Getty Research Journal. 2011. № 3. P. 151–161.
8. Brown D.A. Leonardo da Vinci. Origins of a Genius. New Haven and London : Yale University Press, 1998. 248 p.
9. Joost-Gaugier C.L. A Pair of Miniatures by a Panel Painter: The Earliest Works of Giovanni Bellini? // Paragone Arte, 1979. № 357. P. 48–71.
10. Righetti M. Indagini su Gerolamo da Cremona miniatore // Arte. Lombarda. 1974. Vol. 19. P. 32–42.

11. Winter, De P.M. Girolamo da Cremona // The Dictionary of Art / Ed. J. Turner. New York : Grove, 1996. Vol. 12. P. 733–735.
12. Fumians S. Due codici veneti poco noti nella biblioteca di Federico da Montefeltro // Arte veneta. 2002. № 59. P. 22–38.
13. Вельчинская И.Л. К вопросу о пространственной среде Яна ван Эйка // Вопросы искусствоведения. 1996. Т. 8, № 1. С. 236–250.
14. Bollati M. Bordon, Benedetto // The Dictionary of Art / Ed. J. Turner. New York : Grove, 1996. Vol. 4. P. 397–398.
15. Massing J.M. “The Triumph of Caesar” by Benedetto Bordon and Jacobus Argentoratensis. Its Iconography and Influence // Print Quarterly. 1990. № 7. P. 2–21.
16. Чечик Л.А. Репрезентация Иерусалима в венецианской живописи Раннего Возрождения // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 317–335.
17. Armstrong L. Benedetto Bordon, Miniator, and Cartographer in Early Sixteenth-Century Venice // Imago Mundi. 1996. № 48. P. 65–92.
18. Золотова Е.Ю. Миниатюры мастерской Бенедетто Бордона в собраниях Москвы // Культура, эпохи и стиль: классическое искусство Запада : сб. статей в честь 70-летия докт. искусствоведения, проф. М.И. Свидерской. Москва : Галарт, 2010. С. 248–259.
19. Armstrong L. The Master of the Rimini Ovid // A Miniaturist and Woodcut Designer in Renaissance Venice // Print Quarterly. 1993. Vol. 10, № 4. P. 327–363.
20. Донин А.Н. Пространство и время в пейзажных акварелях Дюрера // Искусствознание. 2005. № 2. С. 54–65.

Иллюстрации предоставлены
автором статьи

Portal to the Past: Depiction of Space in the Book Miniatures in the Renaissance Venice

Evgeny V. Yaylenko

Lomonosov Moscow State University,
3/1, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009,
Russia
E-mail: eiailenko@rambler.ru

Abstracts. *This article investigates the painted miniatures of manuscripts and early printed books of the second half of the 15th century performed in the art workshops of the Renaissance Venice and Padua. The author determines the main development stages of the principles of space depicting in the picturesque design of manuscripts and printed books. The relevance of study of this topic is caused by the fact that it has been on the periphery of research attention for a long time, obscured by other historical and artistic problems. The scientific novelty of the research revealed the new principles of constructing spatial composition and formation of new typology of landscape in Venetian art. For the main research method, the author uses the for-*

mal-style analysis and structural analysis. It demonstrates how simultaneously with the change of the sheet decoration structure there appeared the new opportunities for the placement of spatial composition. At an early stage, the manuscript sheet decoration consisted of the depiction of painted architecture treated in the guise of triumphal arch or classical altar with inscription, which gradually has been getting form of imaginary façade with ornaments and fragments of text upon it (the so-called architectural frontispiece type). The next faze consists in the emergence of natural motifs near it and its progressive development in the form of autonomous landscape, which one can see in the works of leading Venetian illuminator in the time circa 1500 Benedetto Bordon. The author investigated the basic types of manuscript decoration that included the depiction of landscape as well as its basic iconographical formulae. The significance of the study lies in that fact which helps to explore the new sources of Venetian mythological painting, going back to the stylistic features and compositional principles of the Late Quattrocento miniature.

Key words: Renaissance, Venice, Humanism, fine art, miniature, book illustration, architectural frontispiece, landscape, Benedetto Bordon.

Citation: Yaylenko E.V. Portal to the Past: Depiction of Space in the Book Miniatures in the Renaissance Venice, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 3, pp. 309–320. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-3-309-320.

References

1. Shidlovskaya E.V. All'antica Motifs in the Italian Quattrocento Book Illustrations, *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2012, no. 1–2, pp. 189–222 (in Russ.).
2. Canova G.M. Illuminated Miniatures – Vehicles for Antiquity, *In the Light of Apollo. Italian Renaissance and the Greece*. Athens, Silvana Editoriale Publ., 2003, pp. 258–260.
3. Toniolo F. The Art of the Book. Manutius and the Illustrated Book in Venice between the Fifteenth and Sixteenth Centuries, *Aldo Manuzio. Renaissance in Venice*. Venice, Marsilio Publ., 2016, pp. 91–105.
4. Rotenberg E.I. Stankovaya kartina ital'yanskogo Kvatrocento. Manten'ya, *Iskusstvoznanie* [Art Studies], 2004, no. 2, pp. 5–64.
5. Fortini Brown P. *Venice and the Antiquity. The Venetian Sense of the Past*. New Haven and London, Yale University Press, 1996, 361 p.
6. Schröter E. Eine unveröffentlichte Sueton-Handschrift in Göttingen aus dem Atelier des Bartolomeo Sanvito, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987/1988, vol. 29/30, pp. 71–121.
7. Signorini M. A script of Bartolomeo Sanvito, *Getty Research Journal*, 2011, no. 3, pp. 151–161.
8. Brown D.A. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. New Haven and London, Yale University Press, 1998, 248 p.
9. Joost-Gaugier C.L. A Pair of Miniatures by a Panel Painter: The Earliest Works of Giovanni Bellini? *Paragone Arte*, 1979, no. 357, pp. 48–71.
10. Righetti M. Indagini su Gerolamo da Cremona miniature, *Arte Lombarda*, 1974, vol. 19, pp. 32–42.
11. Winter, De P.M. Girolamo da Cremona, *The Dictionary of Art*. New York, Grove Publ., 1996, vol. 12, pp. 733–735.
12. Fumians S. Due codici veneti poco noti nella biblioteca di Federico da Montefeltro, *Arte veneta*. 2002, no. 59, pp. 22–38.
13. Vel'chinskaya I.L. K voprosu o prostranstvennoi srede Yana van Eika [On the question of the spatial environment of Jan van Eyck], *Voprosy iskusstvovedeniya* [Issues of Art Studies], 1996, vol. 8, no. 1, pp. 236–250 (in Russ.).
14. Bollati M. Bordon, Benedetto, *The Dictionary of Art*. New York, Grove Publ., 1996, vol. 4, pp. 397–398.
15. Massing J.M. “The Triumph of Caesar” by Benedetto Bordon and Jacobus Argentoratensis. Its Iconography and Influence, *Print Quarterly*, 1990, no. 7, pp. 2–21.
16. Chechik L.A. The representation of Jerusalem in early Venetian Renaissance painting, *Iskusstvoznanie* [Art Studies Magazine], 2013, no. 3–4, pp. 317–335 (in Russ.).
17. Armstrong L. Benedetto Bordon, Miniator, and Cartographer in Early Sixteenth-Century Venice, *Imago Mundi*, 1996, no. 48, pp. 65–92.
18. Zolotova E.Yu. Miniatures of the of Benedetto Bordon's Workshop in Moscow Collections, *Kul'tura, epokhi i stil': klassicheskoe iskusstvo Zapada* [Culture, Epoch and Style: Classical Art of the West : article coll. in honor of 70th anniversary of M. Sviderskaya]. Moscow, Galart Publ., 2010, pp. 248–259 (in Russ.).
19. Armstrong L. The Master of the Rimini Ovid // A Miniaturist and Woodcut Designer in Renaissance Venice, *Print Quarterly*, 1993, vol. 10, no. 4, pp. 327–363.
20. Donin A.N. Space and Time in the Durer Landscape Watercolors, *Iskusstvoznanie* [Art Studies Magazine], 2005, no. 2, pp. 54–65.