

ДЖ.Б. ПИРАНЕЗИ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАВДА ОБ ЭПОХЕ МОДЕРНА

С.Г. Гладышева



Аннотация. Статья посвящена анализу культуры модерна как целостности, воспринятой «сквозь призму» творческого сознания Дж.Б. Пиранези. В ней подчёркивается, что именно в качестве творца таковой Пиранези оказался актуален для современников и потомков, фиксируется вначале модернистский характер авторской самооценки и понимания им специфики художественной правды. А творческое «я» художника осознаётся как автономный центр, источник формирования индивидуального видения реальности, и, в то же время, как результат свободного творческого самовыражения, что претендует на истинное «эйдетическое» видение реальности. Показательно, что данное понимание роли художника и искусства оформлялось уже на заре Нового времени, начиная с эпохи Ренессанса.

Как квинтэссенция метода создания целостности и, соответственно, раскрытия истинной сущности изображаемого, в статье рассмотрен жанр каприччио (от итал. каприз, фантазия, прыжок козы, от лат. сарга – коза). Его первый философский анализ был осуществлён живописцем и теоретиком искусства В. Кардучо, жившим на рубеже XVI – XVII вв., который писал, что художник должен преодолевать копирование природы и открывать нехоженые пути в её отражении, уподобляясь скачущей по горам козе. В настоящей статье Дж.Б. Пиранези представлен как мастер этого жанра и рассмотрен ряд примеров, где он, давая волю фантазии, соединяет несоединимое и тем самым выражает идею целого (картины «Каприччи», «Гротески» и др.). При рассмотрении созданного Пиранези целостного, завершённого видения эпохи модерна возникает ощущение, что в его воображении сама эта эпоха организована по принципу каприччио. В статье самосознание Пиранези представлено как соединяющее в себе характерные черты ренессансного, барочного, просветительского миропониманий. Автор вместе с тем предполагает, что характер соединения элементов в целое у Пиранези является барочным. Здесь выделены и рассмотрены отдельные «срезы» видения архитектором и гравёром своей эпохи, показано, что Пиранези удалось увидеть и предсказать и негативные следствия подхода к действительности с позиций автономного разума. Итоговая оценка состоит в том, что свойственная модернисту убеждённость в способности индивидуального творческого «я» к верному эйдетическому целостному видению реальности у Пиранези осталась непоколебимой.

Ключевые слова. Дж.Б. Пиранези, эпоха модерна, целостность, самосознание, художественная правда, ведута, Ренессанс, классицизм.

Джованни Баттиста Пиранези – представитель XVIII в., позиционировавший себя как архитектор. Однако свою славу он стяжал не на этом поприще, так как почти ничего не построил. Единственное здание, возведенное по его проекту – церковь Санта-Мария дель Приорато в Риме на холме Авентин. Правильнее будет сказать, что он оказал значительное влияние на архитектурный облик Европы и России в качестве «бумажного архитектора», прославившись зарисовками с натуры сохранившейся архитектуры Древнего Рима, а также собственными, нереализованными в камне фантазиями, навеянными её величием. И то, и другое он воплотил в картинах и, главное, в гравюрах (в XVIII в. ими восхищалась Екатерина II, вдохновлялись её придворные архитекторы Джакомо Кваренги, Чарльз Камерон, Винченцо Бренна. а в XX в. это были творцы советской авангардной гигантомании Константин Мельников и Яков Чернихов.

Но наиболее значительное воздействие Пиранези на современников и потомков выходит далеко за границы сферы архитектуры. Можно достаточно уверенно говорить о том, что вплоть до сегодняшнего дня интерес вызывает прежде всего выразившееся в его творениях мировоззрение как квинтэссенция духа Нового времени, проявляющегося постепенно от Ренессанса к Декарту и далее – к XX в. Его личность являет собой живое воплощение императива века Просвещения и всего модерна: «имей мужество пользоваться собственным умом» – требования жить и думать, исходя из индивидуального, автономного «я» как из естественной и единственной точки отсчёта.

Совсем не случайно Пиранези оказался актуален и в XX в., и не только для архитекторов: о нём писали Олдос Хаксли, Хорхе Луис Борхес, Сергей Эйзенштейн, Иосиф Бродский. Этих и других выдающихся людей, живших и мысливших во времена наивысшего проявления и, одновременно, конца модерна, скорее всего привлекало то, что в гравюрах «неудавшегося архитектора» весь период

модерна был схвачен как целостность, от «А» до «Я». Можно утверждать, что обращение к творчеству Пиранези позволяет ощутить именно всестороннее видение эпохи, декларировавшей во времена его жизни близящееся торжество разума и прогресса.

Прежде характеристики этой целостности важно охарактеризовать сам новоевропейский подход к работе, который был свойственен Пиранези и, конечно, не ему одному. Его можно назвать кратко – индивидуалистический, но при этом – не субъективистский. Специфика нового стиля мышления выделась в том, что свободное самовыражение индивида претендовало на всеобщность. Сознание человеческого индивида представлялось как капля, в которой схвачено целое всего мира. И вне её, вне человека оно никак и никем на Земле не может быть схвачено. И, наоборот, – схвачено оно в принципе может быть только так, только сквозь призму сознания человеческой «капли», то есть дрожащее, хрупкое, непрочное.

И, вместе с тем, претендующее на онтологическую истинность и незыблемость. Что такое мир? Это *мой* мир, мир, схваченный *мною*. Отсюда основополагающая для модерна мысль: человек, и никто иной, должен выступать архитектором для созидания новой, человеческой реальности. Сам Пиранези говорил, что у него «хватило бы безумия» [9] взяться за план нового мироздания. В творчестве Пиранези можно обнаружить черты Ренессанса, барокко, классицизма. Представляется важным проследить, как через все эти стили проявляется у Пиранези описанный подход.

От первого, ренессансного взгляда на мир сквозь призму индивидуального «я» Пиранези унаследовал мультикультурализм. Ренессанс, открыв античность, обнаружил, что существует не проблема наследия, но проблемы наследий [1, с. 214]; что единая божественная сущность в человеческом мире, как и в природе, обнаруживает себя в многообразии проявлений. Пиранези утверждал то же самое для своего века, выступая против всеобщего возвеличивания Греции как эта-

лона (позиция, известная, прежде всего, благодаря Винкельману). Выступая против возведения частного в канон, он не соглашался со стремлением современников, взяв за образец Грецию, установить в искусстве единые нормы и «правила игры», считая, что полноценное искусство создать таким образом невозможно [7, с. 8].

Он выдвигал положение, что римская архитектура – вовсе не от греков; что свою простоту, функциональность, утилитарность, внимание к деталям и, при всём этом, величие она переняла от этрусков. Он напоминал также, что и в Египте строили величественно. И этруски, и римляне вместе вполне могли оказаться преемниками древних египтян (как это утверждает панримская теория). Главная мысль здесь, очевидно, в том, что не только Греция, но и все состоявшиеся культуры внесли в мир что-то значительное, и это не следует отбрасывать, а наоборот, надо брать в актив современности.

Для Пиранези важно не только само по себе то, что есть не «культура», а «культуры», но также – *какими* они есть для него. Впрочем, это «какими» важно и для любого индивида, который, как выясняется на заре Нового времени, просто не может хоть в какой-то степени не быть творцом, художественным гением, – не по профессии, а по сути. Окружающая реальность не может быть важна для него в качестве «вещи в себе», в своем самостоятельном замкнутом бытии и, значит, в непроницаемости для познающего её субъекта.

Открываемая в преломлении сквозь призму индивидуального творческого «я», она должна быть использована как материал для строительства его внутренней духовной цельности. Соответственно, не может быть цели буквально копирования природы или творений великих древних (во всяком случае, это не может быть последней целью). А есть цель объединения различных элементов внутри своего «я» в гармоничное единство и через это – открытия для непосредственного знания-переживания

великой истины: цельности и гармонии мироздания.

Искусствовед Лев Дьяков следующим образом характеризует такое понимание дела, описывая одну из «сюит» Пиранези, а именно «Различные манеры украшения каминов» – единственную работу художника, посвящённую исключительно проектам интерьера. «Пиранези относится к египетским древностям как живописец, часто сознательно изменяя конкретные памятники, нарушает пропорции, меняет акцентировку, – пишет Дьяков. – И как некогда в ранней сюите «Каприччи», темой которой была «живая античность», так и здесь он как бы оживляет древнеегипетские памятники, легко и свободно перенося их в современный ему интерьер. Он не помышляет о расшифровке иероглифов, воспринимает их лишь как объекты высочайшей художественности. Этот принцип «одухотворения», сознательного изменения отдельного памятника во имя высшей художественной правды, стилизация, подчиняющая объект бурной художественной фантазии автора, тысячекратное варьирование одной темы и является одним из главных качеств декоративного гения Пиранези» [5].

В этой статье Л. Дьякова приведена и прямая речь Пиранези – чрезвычайно значимый фрагмент «апологетического эссе», предвещающего каминную «сюиту». В нём провозглашаются три главных принципа, которыми должен руководствоваться новый художник в своем творчестве:

– *первый* из них предполагает неизбежность задействования воображения, фантазии в работе. Художник должен «выбирать из греческого, египетского и римского искусства, соединив вместе особенности их стиля, дабы открыть дорогу для нахождения новых орнаментов и новых манер»;

– *второй* следует из первого и заключается в себе требование оригинальности: «Надо заимствовать из их древа, не раболопно копируя, ибо в противном случае это приведёт архитектуру и благородные искусства к ничтожному механицизму»;

– *третий* принцип, подводя итог, указывает как на необходимую черту на «изобретательность» художника. Он раскрывает смысл творческой деятельности, который, оказывается, состоит в том, что «каждый может показать себя созидающим гением» [5].

Все названные здесь принципы Пиранези точно описывают жанр каприччио (от итальянского *capriccio* – каприз, фантазия; изначально – прыжок козы) [10]. В приведенной выше цитате из Л. Дьякова упомянута и ранняя сюита Пиранези, так и названная им «Каприччио». Но и большинство его произведений, имеющих и не имеющих это слово в названии, могут быть по праву именованы именно так. Термин «каприччио» появился, по всей видимости, в XVI в.: в узком своём смысле термин относился к жанру архитектурного пейзажа, как раз возникшего в XVI-XVII вв.; в широком же его понимании так назывались любые, близкие гротеску фантастические изображения.

Строго говоря, «каприччио» является субжанром [10]: жанр архитектурного пейзажа при своём возникновении разделился на два: ведуту (рисунок, картина или гравюра с детальным изображением городского пейзажа), тяготеющую к документальной точности, и каприччио, то есть архитектурную фантазию, очень показательную называемую *veduta ideata*. Это название приближает к пониманию словосочетания «художественная правда», – кажущегося оксюмороном, но одновременно подразумевающим, что правда может быть схвачена только художником и открыта через его искусство.

Развёрнутую характеристику жанра каприччио дал в XVII веке глава мадридской придворной школы испанский живописец итальянского происхождения Висенте Кардучо в своих «Диалогах о живописи» (1633 г.) [10]. Он уподобил работающего в этом жанре художника «козе, скачущей по горам», открывающей нехоженные пути. И указал на отличие его «от овец, следующих за вожаком», – от копиистов, не рискующих прибегать

к творческому воображению и рабски следующих натуре. Представляется немаловажным, что Кардучо (творчество его самого отмечено театральностью и эклектизмом и оценивается как предваряющее маньеризм), выступал против копирования «низменной природы» и за изображение предметов «согласно законам красоты» [9, с. 30].

Фантазийная композиция в жанре каприччио, существующая только в сознании конкретного индивида-творца, не случайно звалась *идеальной* ведутой. В качестве таковой она могла претендовать на большую, чем простая копия природы, степень реальности – как максимально точно схватывающая и передающая целое «в идее». Индивидуальный «каприз» художника оказывается, таким образом, претендующим на объективность и, тем самым, на общезначимость. Пиранези, как сказано выше, совмещал в себе «овцу» и «козу». Но последнюю он представлял в большей мере. В его идеальных ведутах, благодаря точности и предельной прописанности деталей, реальное и вымышленное оказываются на равных правах. Фантазии его просто «дышат» достоверностью в высшем, эйдетическом смысле.

То же самое можно сказать и об упомянутой сюите, названной просто «Каприччио». Но в данном случае термин следует понимать в широком смысле, поскольку сюиту составляют не ведуты, а произвольные композиции предметов. Сюита «Каприччио» «археологична». Художник явно создавал её под впечатлением посещения недавних раскопок в Риме, Помпеях и Геркулануме. 24-й лист из неё он позднее использовал как фронтиспис к другой сюите – «Видам Рима», где автор уже не даёт волю фантазии, а выступает скорее как учёный, тщательно документирующий сохранившиеся объекты. Плоскость названного 24-го листа, кажется, не может вместить изобилия изображенных на ней скульптур, барельефов, колонн, обелисков, храмов, ваз, растений и пр. «В центре – сидящая на троне Минерва. Рядом с нею внизу – щит легионера с орлом, здесь же – витая

капитель колонны с фигурой римского воина, саркофаг с возлежащей на нем супружеской парой, а еще выше – остатки алтаря и торжественное шествие по его сторонам. На переднем плане видна громадная ступня гигантской статуи, а в глубине, справа, – остатки фантастического храма, многочисленные колонны которого выглядят как колонна Траяна со спиральным рельефом, тянущимся снизу вверх. Слева от фигуры Минервы изображены остатки сооружения в виде трех гигантских ступней, украшенных круглыми рельефами, вазами, гермами» [4, с. 24].

Но созерцающий всё это богатство видит не множество разрозненных предметов. Он видит Рим «в идее». Этот пример «каприччио» как выражение эйдетики истины оправданно возглавляет последующий ряд ведут, раскрывающих римскую идею уже на уровне истин факта. У Пиранези есть не только «Каприччи», но и «Гротески» – ещё одна коллекция предметов, на этот раз – живописный хаос не «осколков Рима», а самых различных, несходных вещей, составляющих и в этом случае парадоксальное единство. В очередной раз продемонстрирован приём, характеризующий суть творческого подхода Пиранези: целое «собирается» автором из схватывания единства в наборе несходных элементов. В этом визуализированном стремлении к охвату в конечном и едином бесконечного и разнообразного слышится трагизм осознания его обречённости – это уже, скорее, не Ренессанс, а барокко. Но и понятый как «барочный», такой художественной приём создания целого выступает также аллегорией внутреннего содержания авторского сознания: стремящегося сквозь имеющийся налицо хаос узреть финальную цельность бытия; объять умственным взором необъятное.

Но, вместе с тем, невозможно забыть, что Пиранези – человек эпохи Просвещения. Как таковому, не меньше, чем чувственное переживание внутреннего – и мирового целого, ему важно схватывание того и другого как целостностей рациональных. В этом стремлении, он,

конечно, выразитель доминирующего для Века Разума классицизма. Ведь и эталонная для Просвещения античность стоит на принципе: то, что чувством может быть пережито как красота, может быть усмотрено рассудком как единство, безупречно организованное логически.

Переходя к характеристике эпохи модерна, увиденной Пиранези как целостности, следует отметить, что способ соединения многообразных её граней в сознании творца – всё же не из области классицизма. Он был не против рационализма как такового, но видел в его абсолютизации опасность ограничения свободы художника и потому предлагал «не сдерживать воображение рациональными принципами» [7, с. 9]. Пиранези, несомненно, видел модерн целиком, но ему не удалось, а скорее, не хотелось представить его как логически непротиворечивую мировоззренческую систему. Он, скорее, остаётся именно барочным:

– и в смысле композиционного многообразия и изобилия;

– и в смысле внутренней напряженности соединения несоединимого, динамического перетекания одного момента в другой;

– и в смысле переживания трагизма человеческого бытия.

Интуитивно схватываемая цельность всё время оказывается на грани самоотрицания. Понимание цельного и объемного взгляда Пиранези на эпоху может быть достигнуто поэтому разве что путём фиксации отдельных его «срезов». Обратимся к некоторым из них:

Первый срез – это запечатление архитектурного величия Рима. Оно, несомненно, значимо и для запечатления собственной эпохи анфас. Здесь особо подчеркнута рациональное, упорядочивающее начало. Древний Рим на гравирах Пиранези – воплощённая идея совершенного порядка, утверждённого человеком как разумным существом. Включающая в себя и имперскость, цивилизаторскую роль государства. Воспевая прошлое, Пиранези одновременно верен настоящему: поскольку воздает хвалу

уже не столько божественному, сколько человеческому уму; и создает панегирик, скорее, человеку-титану, его преобразующей силе. Именно о ней должны свидетельствовать огромные пространства, заполненные величественными сооружениями, наполненные светом. При этом подразумевается, что человек Просвещения столь же велик, как и древний римлянин, в своём нравственном отношении к действительности: в следовании справедливости, в мужественном бесстрашии, в готовности служению великой идее. Для современников Пиранези такое видение Рима – утопическая картина будущего и одновременно потерянный рай, который должен быть возвращен;

– *второй «срез»* – мотив угасания великой империи и, в целом, разрушения, исчезновения античности – прекрасной европейской прародины. Величественные римские и греческие руины, поросшие деревьями и кустарниками, выглядят иллюстрацией тщеты человеческих усилий и воспринимаются как урок из прошлого – настоящему. Правда, выражаемая художником об эпохе, но и о себе самом, здесь состоит в том, что человек,

как гордый Прометей, напрасно вступает в спор с замыслом Творца, стремясь утвердить и воплотить вонне собственное видение идеального порядка. Создание Рая на Земле по собственному проекту, несмотря на кажущийся успех, всё же несбыточная мечта. Этому фрагменту мысленного охвата эпохи умственным взором Пиранези созвучны мысли отечественного представителя века Просвещения Г.Р. Державина, из стихотворения «Евгению. Жизнь Званская», которые, в свою очередь, можно сравнить с умонастроением книги Екклезиаста.

Общий смысл авторского монолога, адресованного учёному монаху и литератору Евгению (в миру Е.А. Болховитинову), а в первую очередь, к самому себе, примерно таков: вот я, слуга и певец великой Екатерины, создал своими трудами усадьбу – подобие Рая. Живу в своей Званке, наслаждаясь размеренной, упорядоченной жизнью на лоне природы. Но конец предрешён: мой рай, как и я, умрёт, превратившись в руины. И может, только Евгений вспомнит о былом, и своим пером воскресит величие хозяина усадьбы и его века:

Так самых светлых звёзд блеск меркнет от ночей.
Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира!
Увы! И даже прах смахнёт моих костей
Сатурн крылами с тленна мира.

Разрушится сей дом, засохнет бор и сад,
Не вспомнится нигде и имя Званки;
Но сов, сычей из дулл огнезелёный взгляд
И разве дым сверкнёт с землянки [3, с. 132];

– *третий срез* близок содержательно ко второму, так же, как и он, звучит антитезой к первому, развивая и углубляя ее. Это парадоксально соседствующая с темой человеческого титанизма тема незначительности человека, во всяком случае современного. Акцент здесь делается на его несоответствии величию природы, а также – величию творений предков. Пиранези часто изображал маленькие фигурки людей на фоне грандиозных развалин. Очевидно, что он имел в виду их «мелкость» также и в переносном смысле. Люди как бы не замечают

величия воплощённых в окружающей их реальности идей, будучи заняты повседневными делами. Например, пасут коров на фоне руин храма Нептуна в Пестуме (гравюра из серии «Виды Пестума»), или суетятся у здания порохового склада в непосредственной близости арки Тита с барельефом «Триумф императора» (лист «Вид арки Тита» из серии «Виды Рима»).

«В этом есть осознание противостояния величия прошлого и мелочного настоящего в помыслах и деяниях людей» [11, с. 62], – комментирует последний сюжет исследователь творчества Дж. Б. Пи-

ранези Н.И. Сорокина. Действительно, в едва различимых силуэтах никак нельзя заподозрить глубоких мыслителей, творцов, активных субъектов действия. Напротив, они могут претендовать лишь на второстепенное значение как часть пейзажа, будучи как бы растворены в нем. Думается, как раз знаменуя этот аспект умонастроения эпохи, схваченный Пиранези, в пейзажной живописи XVI-XVII вв.

Очарованный дымкой, далью,
глаз художника вправе вообще пренебречь деталью
– то есть моим и вашим существованием. Мы –
то, в чем пейзаж не нуждается как в пирогах кумы.

<.....>

И надо отдать Джованни
должное, ибо Джованни внимателен к мелкой рвани
вроде нас, созерцая то Альпы, то древний Рим» [2, с. 351].

Строки Бродского можно назвать пророчеством конца Просвещения, конкретизированном как конец советского мифа. Для понимания причин авторских иронии и пессимизма достаточно вспомнить ВДНХ 1990-х гг. или даже посетить выставку сегодня. Мысль Дж. Б. Пиранези о равнодушии человека к вдохновляющей некогда идее, воплощённой в окружающем культурном ландшафте, вспоминается при взгляде на величественные, вполне пиранезианские по форме и масштабу павильоны, украшенные скульптурами героических хлеборобов и «мадонн с кроликами». И, для контраста, – на содержимое большинства из них: множество ларьков мелкооптовой торговли;

– наконец, четвертый, последний из рассматриваемых здесь «срезов», открывает видение Пиранези зазеркалья Просвещения: обратной стороны человеческого разума как упорядочивающего начала. Если в чём-то видеть отличие самосознания Просвещения, доминирующего для эпохи модерна в целом, от предшествующих вариантов новоевропейского видения мира ренессансного и барочного, то как раз в безусловном и всецелом главенстве разума, который отказывает в равноправии с собой чувству, возвышаясь над ним в виде торжества морального долга над склонностью,

и появляется стаффаж – манера оживать картины небольшими фигурками людей. Этому приёму в исполнении мастера, как и стоящему за ним низведению человека с высот богоподобия или титанизма до детали пейзажа посвятил стихотворение И. Бродский – также уроженец России времен модерна, но только не XVIII века, а конца «прекрасной эпохи»:

предпочтения общественного блага личному интересу.

Пиранези знает об этом тотально господствующем разуме нечто нетривиальное, а именно: что он – тиран, наподобие злого бога Уризена у Блейка; и о безупречно и бескомпромиссно упорядоченном мире, физическом и социальном, что это бесчеловечный мир, тюрьма. Об этом знании свидетельствует цикл фантастических и одновременно «идеальных» работ Пиранези, в название которого вполне оправданно включено слово «каприччи» – «*Invenzioni Capricci di Carceri*». Буквально: «Воображаемые темницы», или, в полном прочтении: «Темницы, придуманные венецианским архитектором Пиранези». Первый вариант цикла был создан автором в 1745 г., в молодости, во время тяжёлой болезни. Второй раз он обращается к нему в 1761 г., дополняя новыми сюжетами.

«Темницы» Пиранези – это отражение идеального «верхнего» разумно устроенного мира – не менее рациональный подземный мир, который прямо ассоциируется с дантовским адом: цепи, орудия пыток, человек на дыбе, узники, сгрудившиеся на уступе где-то под потолком. Можно указать также на ассоциацию «*Carceri*» с механистической картезианской вселенной – тоже предельно упорядоченной и безвыходной, где человек

если и истязается, то не по чьей-то воле, а в соответствии с законами мировой необходимости, так сказать, по логике системы, а значит, в порядке вещей.

Заодно Пиранези дополняет важными штрихами распространённое понимание идеала человека Просвещения как благородного бесстрастного стоика. «Carceri», изображающие мир человеческих (точнее, нечеловеческих) страданий в рациональных интерьерах темниц – чрезвычайно экспрессивны. Пиранези своими гравюрами говорит (или даже кричит) о том, что эпоха Просвещения оказывается вовсе не чуждой чувственности, но эффект изгнания чувства за пределы разума состоит в том, что чувственные стремления разительно не совпадают с нравственностью, приобретают inferнальный характер. Эпоха торжества разума оказывается не менее искушённой в истязаниях человеческой плоти, чем «дремучее» Средневековье. Разумность обнаруживает не меньшую сопряжённость с насилием, чем фанатичная вера [6, с. 234-236]. Он обращает внимание к истине, хорошо известной христианству: человек, в том числе, интеллектуально развитый – отнюдь не благ.

Кроме Пиранези, данный аспект торжества разума из его современников отмечал разве что маркиз де Сад. Сегодня можно указать на Мишеля Фуко как на достойного преемника Пиранези в этом смысле. О том, что «Темницы» – это тот же идеальный Рим, образ потерянного Рая и предмет ностальгии эпохи Просвещения, но только взятый в ином ракурсе, свидетельствует само пространство этой серии гравюр: выстроенное строго геометрически, оно напоминает римскую архитектуру: высокие потолки, арки, колонны. Однако при этом оно лишено тепла и света, а главное, как уже сказано, выхода. На всех гравюрах, кроме последней, он не просматривается, несмотря на обилие лестниц – они ведут в никуда. Такая замкнутость, видимо, является свойством предельной рациональности вообще. Об этом скажет впоследствии своими парадоксальными картинами Эшер.

Об этом же парадоксе замкнутости повествует и созвучная Эшеру «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» Томаса де Квинси, считающаяся лучшим литературным истолкованием «Тюрем». Удивительно, что сам де Квинси этих гравюр не видел и писал о них исключительно со слов Томаса Кольриджа, притом по памяти. Но сделанное им описание «из вторых рук» удивительно точно передает идею безвыходности: «Много лет назад, когда я рассматривал «Римские древности» Пиранези, м-р Кольридж, стоявший рядом, описал мне гравюры того же художника, но из иного цикла, под названием «Сны». В них запечатлелись картины тех видений, что являлись художнику в горячечном бреду. Некоторые из этих гравюр (я привожу по памяти лишь рассказ м-ра Кольриджа) изображали пространные готические залы, в которых громоздились разных видов машины и механизмы, колеса и цепи, шестерни и рычаги, катапульты и пр. – выражение опрокинутого сопротивления и силы, пущенной в ход. Пробираясь на ощупь вдоль стен, вы начинаете различать лестницу и на ней – самого Пиранези, пролагающего себе путь наверх; следуя за ним, вы вдруг обнаруживаете, что лестница неожиданно обрывается и окончание ее, лишенное балюстрады, не позволяет достигшему края ступить никуда, кроме бездны, разверстой внизу. Не знаю, что станет с бедным Пиранези, но по крайней мере очевидно, что трудам его до некоторой степени здесь положен конец. Однако поднимите взор свой и гляньте на тот пролёт, что висит еще выше – и опять вы найдёте Пиранези, теперь уже стоящим на самом краю пропасти. Но зрится вам новая невесомая площадка, и вновь несчастный Пиранези занят высоким трудом – и так далее, до тех пор, пока бесконечные лестницы вместе со своим создателем не потонут под мрачными сводами» [8, с. 298].

Безвыходность «темниц» может быть истолкована и применительно к самосознанию самого Пиранези, и вообще человека эпохи модерна. Как достигнутое понимание, что следствием основопола-

гающей для модернистской идеи автономии разума может оказаться субъективизм, то есть, отсутствие выхода из сознания индивидуума к действительности. «Высокий труд» по сотворению внутренней целостности возможно, вовсе не ведёт «к самим вещам».

Целостность изображения конструируется человеком и существует, возможно, только в его сознании, как всего лишь картина. Симптоматично, что де Квинси передаёт название серии «Темниц» как «Сны». С именем автора «Carceri» вполне может ассоциироваться популярная в Новое время аллегория автономного разума как тёмного кабинета; такие словосочетания, как «картезианский театр», или «грёзы метафизика»; в целом, развивающиеся от Декарта к Канту осознание непроходимой пропасти между «вещами-для-нас» и «вещами-в-себе».

Спровоцированная Пиранези рефлексия над ситуацией новоевропейского субъекта может быть двоякой:

– во-первых, его ситуация представляется как не совсем «субъективная»; поскольку творец сознает свою внеположенность творению. Удручающие картины «Carceri» могут рассматриваться в этом случае как плод «ночной», подсознательной деятельности разума, оторвавшегося во сне от реальности, но способного «проснуться». И тогда изображённый кошмар – не более, чем его «сон разума, рождающий чудовищ». Такая интерпретация авторской и зрительской позиции новоевропейского субъекта, как по-театральному вовлечённого в открывающееся взору действие, и одновременно, – внеположенного ему, хорошо описана С. Ходневым применительно к романтикам (ценителям творчества Пиранези и, в особенности, «Темниц»). «С одной стороны, – пишет Ходнев, – гравёр распаивал перед ними мучительные бездны, а с другой – как бы хватал их за фалды в последнее мгновение, когда они туда уже низвергались» [13].

Но, с другой стороны, Пиранези вполне мог осмысливать субъективизм и как позицию, при которой внеположенность бодрствующего «наблюдателя» соб-

ственному «сну» как раз и невозможна. В этом случае предполагается понимание, что разум новоевропейского субъекта, сознавший себя автономным, и, следовательно, самовластно налагающим на реальность форму, обречён быть «спящим», то есть оформляющим мир «вслепую», и потому – чудовищным. Строительство «нового мира» поэтому неизбежно оборачивается строительством «темниц». Во всяком случае, и такая интерпретация надписи Франсиско Гойи к своему «Капричо № 43», и, в целом, ситуации субъекта эпохи модерна, представляется не лишённой смысла и оправданной применительно к Пиранези.

Кроме того, при рассмотрении модернистского субъективизма на основе работ Пиранези, выявляется и противоположный титанизму мотив: чудовищность разума уже по отношению к собственному носителю. Строитель нового мира обнаруживает самого себя узником платоновской пещеры, не знающим иной реальности, кроме театра теней, в конце концов, склонного и себя ощущать лишь тенью, не имея оснований утвердиться не только в реальности идеальной вселенной, созданной в воображении, но и в реальности собственного «я». Позиция субъективизма предстаёт, благодаря Пиранези, и как солипсизм, как отсутствие пути к другим «я», столь же замкнутым в своих «вселенных». Согласно С. Ходневу, inferнальность «Carceri» состоит, в числе прочего, и «в ощущении неимоверного одиночества: те немногие пигмеи, что бродят и страдают под гравированными сводами, не связаны друг с другом ничем, кроме разве что разделяемых и причиняемых мук» [13].

Однако, все названные негативные крайности, сознательно или бессознательно представленные у Пиранези, всё же не означают для него полного отрицания позиции модерна. Ситуация человека как особой реальности, способной творчески осмысливать мир, постигать его «в идее», очевидно, не представляется ему безысходной, даже будучи осознанной как ситуация узника «Темниц». Самосознание Пиранези можно назвать

и критическим, и самокритичным. Но не отказывающимся от доверия к творческой гениальности, к её эйдетическим прозрениям. Возможно, итог представления «бумажным архитектором» и модерна, и самого себя как целостности стоит увидеть в том, что, проясняя провозглашаемую позицию автономии, гордый обладатель разума должен обрести скромность, перестать пытаться заместить собою Бога и, пройдя через ад самоотрицания, удостовериться в своей способности выхода «к самим вещам».

Аркадий Ипполитов оптимистически указывает на последний лист цикла «Carceri» как на иллюстрацию оправдан-

ности надежды «узников» в конце концов найти его. Он, в частности, пишет: «Однако в сумеречной прозрачности и неуловимости образов всё время маячит некий выход, и мнится: сейчас мы выйдем вверх, наружу, и вновь узрим светила. Последний лист серии, названный «Колонна с цепями», как раз и завершает путь: две фигуры на широкой низкой лестнице в центре композиции, одетые в костюмы XVIII века, <...> беседуют, собираясь расстаться друг с другом и с сумраком *Carceri*. В этой композиции, в «Колонне», лестница подразумевает выход вовне» [6, с. 241].

Список литературы:

1. Баткин Л.М. Итальянский гуманистический диалог XV века // Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М.: Наука, 1976. С. 175-221.
2. Бродский И. Посвящается Пиранези // Ипполитов А.В. Тюрьмы и власть. Миф Джованни Батиста Пиранези. СПб.: Издательство «Арка», 2013. С. 351.
3. Державин Г.Р. Евгению. Жизнь Званская // Державин Г.Р. Анакреонтические песни. М.: Наука, 1987. С. 127-133.
4. Дьяков Л.А. Джованни-Баттиста Пиранези. М.: Изобразительное искусство, 1980. 120 с.
5. Дьяков Л.А. Пиранези – мастер декоративного искусства // Искусство. Издательский дом «Первое сентября». 2008. №19. [Электронный ресурс]. URL:<http://art.1september.ru/article.php?ID=200801911> (дата обращения: 08.08.2017).
6. Ипполитов А.В. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Батиста Пиранези. СПб.: Издательство «Арка», 2013. 368 с.
7. Кантор-Казовская Л. Современность древности: Пиранези и Рим. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 368 с.
8. Квинси де, Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум // Ипполитов А.В. «Тюрьмы» и власть. Миф Джованни Батиста Пиранези. СПб.: Издательство «Арка», 2013. С. 298-299.
9. Мещерина Е.Г. Западноевропейская жанровая живопись. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. 96 с.
10. Муратов А.М. Каприччио // Большая Российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL:https://bigenc.ru/fine_art/text/2043588 (дата обращения: 08.08.2017).
11. Сорокина Н.И. Джованни Баттиста Пиранези. М.: БуксМАрт, 2013. 112 с.
12. Сорокина Н.И. Творчество Дж. Б. Пиранези в контексте эпохи Просвещения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: 2007. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-dzh-b-piranezi-v-kontekste-epohi-prosvescheniya#ixzz4pA7N9MAe>(дата обращения: 08.08.2017).
13. Ходнев С. Темницы «Carceri» Джованни Баттиста Пиранези // Журнал Проект Классика VIII-ММIII от 31.10.2003. [Электронный ресурс]. URL:http://projectclassica.ru/v_o/08_2003/08_2003_o_05b.htm (дата обращения: 08.08.2017).

Об авторе:

Гладышева Стелла Геннадьевна – к.филос.н., доцент кафедры философии, социологии и политологии МТУ. Московский технологический университет, 119454, г. Москва, проспект Вернадского, 78. E-mail: svglad@mail.ru.

G.B. PIRANESI'S ARTISTIC TRUTH ABOUT THE MODERNITY EPOCH

S.G. Gladysheva

Abstracts. *The article analyzes the culture of modernity as wholeness, perceived "through the prism" of G. B. Piranesi's creative mind. It is emphasized, that being the creator of this wholeness, Piranesi is vital for his contemporaries and descendants. First of all, the modernistic character of the author's self-evaluation and the specificity of Piranesian understanding of the artistic truth are stressed. The creative "self" of the artist is perceived as an autonomous center, the source of individual vision of reality; and at the same time being the result of free creative expression, claims to be its true "eidetic" vision.*

It is shown that such an understanding of the artist and the art was arising at the dawn of Modernity, starting from the Renaissance era. The genre of Capriccio is considered the quintessence of the method of creating the wholeness in human mind, and thus of disclosing the true nature of the represented reality. Its first philosophical analysis was initiated by V. Carducho, the painter and the art theorist, who lived at the turn of XVI - XVII centuries. He considered necessary to overcome copying of the nature and to open new ways, acting like the jumping mountain goat (lat. capra). G. B. Piranesi is represented as a master of the genre. A number of examples are considered: "Capricci", "Grotesques", etc., where he connects the unconnected, and thus expresses the idea of the whole.

The idea of organizing Piranesian complete vision of the modern era on the same principle is put forward. The paper presents Piranesi's self-consciousness as combining the characteristic features of Renaissance, Baroque, enlightenment worldviews. However, the assumption is made about the Baroque nature of connecting the elements into the wholeness. Particular "slices" of the Piranesi's vision of his era are discussed. It is also shown that Piranesi was able to see and predict the negative consequences of the autonomous reason standpoint. The final evaluation is that Piranesi kept unchanged the modernity's belief in the creative capacity of the individual "self" for the right eidetic holistic vision of reality.

Key words. *G.B. Piranesi, the modernity epoch, Enlightenment, wholeness, consciousness, artistic truth, subjectivism, solipsism, architecture, engraving, Veduta, Capriccio, Renaissance, Baroque, classicism.*

References:

1. Batkin L.M. Ital'janskij gumanisticheskij dialog XV veka [Italian humanist dialogue of the XV century]. *Iz istorii kul'tury Srednih vekov i Vozrozhdenija* [From the cultural history of the Middle ages and the Renaissance.]. Moscow: Nauka, 1976. pp. 175-221 (In Russian).
2. Brodskij I. Posvjashhaetsja Piranezi [Dedicated To Piranesi]. Ippolitov A.V. «Tjur'my» i vlast'. *Mif Dzhovanni Batista Piranezi* [«Prison» and the authorities. The myth of Giovanni Battista Piranesi]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo «Arka», 2013. P. 351 (In Russian).
3. Derzhavin G.R. Evgeniju. Zhizn' Zvanskaja [To Eugene. Life at Zvanka]. Derzhavin G.R. *Anakreonticheskie pesni* [Anacreontic songs]. Moscow: Nauka, 1987. pp. 127-133 (In Russian).
4. D'jakov L.A. *Dzhovanni-Battista Piranezi* [Giovanni-Battista Piranesi]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1980. 120 p. (In Russian).
5. D'jakov L.A. Piranezi – master dekorativnogo iskusstva [Piranesi as a master of decorative art] // *Iskusstvo. Izdatel'skij dom «Pervoe sentjabrja» – Art. Publishing house «The first of September»*, 2008, no.19. Available at: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200801911> (accessed 8 August 2017) (In Russian).
6. De Kvinsi T. Ispoved' anglichanina, upotrebljajushhego opium. [Confessions of an English Opium-Eater]ю. Ippolitov A.V. «Tjur'my» i vlast'. *Mif Dzhovanni Batista Piranezi* [«Prison» and the authorities. The myth of Giovanni Battista Piranesi]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo «Arka», 2013. pp. 298-299 (In Russian).

7. Ippolitov A.V. «Tjur'my» i vlast'. Mif Dzhovanni Batista Piranezi [«Prison» and the authorities. The myth of Giovanni Battista Piranesi]. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo «Arka», 2013. 368 p. (In Russian).
8. Kantor-Kazovsky L. *Piranesi as interpreter of Roman architecture and the origins of his intellectual world*. Florence: Leo S. Olschki, 2006. 310 p. (Russ. ed.: Kantor-Kazovskaja L. *Sovremennost' drevnosti: Piranezi i Rim*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015. 368 p).
9. Meshherina E.G. *Zapadnoevropejskaja zhanrovaja zhivopis'* [West-European genre painting]. Moscow: OLMA-PRESS Obrazovanie, 2006. 96 p. (In Russian).
10. Muratov A.M. Kaprichchio [Capriccio]. *Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija* [Great Russian encyclopedia]. Available at: https://bigenc.ru/fine_art/text/2043588(accessed 8 August 2017) (In Russian).
11. Sorokina N.I. *Dzhovanni Battista Piranezi* [Giovanni Battista Piranesi]. Moscow: BuksMArt, 2013. 112 p. (In Russian).
12. Sorokina N.I. *Tvorchestvo Dzh. B. Piranezi v kontekstej epohi Prosveshhenija*: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedenija. [Creativity G.B. Piranesi in the context of the age of Enlightenment: abstract. dis. PhD. of arts] Moscow, 2007. Available at: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-dzh-b-piranezi-v-kontekste-epohi-prosveshheniya#ixzz4pA7N9MAe> (accessed 8 August 2017) (In Russian).
13. Hodnev S. Temnicy «Carceri» Dzhovanni Battista Piranezi [Prisons «Carceri» by Giovanni Battista Piranesi]. *Zhurnal Proekt Klassika VIII-MMIII ot 31.10.2003 – Journal Project Classics VIII-MMIII from 31.10.2003*. Available at: http://projectclassica.ru/v_o/08_2003/08_2003_o_05b.htm (accessed 8 August 2017) (In Russian).

About the Author:

Stella G. Gladysheva – PhD (Philosophy), Docent of Department of Philosophy, Sociology and Political science of MTU. Moscow Technological University, Moscow, 119454, prospect Vernadskogo, 78. E-mail: svglad@mail.ru.