

Для Италии XVIII век был временем медленного заката ее многовекового блистательного искусства. Передовая страна средневековья, открывшая эру Возрождения в европейской культуре, Италия еще в XVII веке сохраняла в искусстве Западной и Центральной Европы свое ведущее положение. Отсюда распространялся караваджизм, здесь сформировался стиль барокко. Но судьба страны уже в XVII столетии была трагической. Раздробленная, не нашедшая в себе сил для объединения Италия была ослаблена как внутренним процессом феодальной реакции, так и вторжениями иностранных держав, с которыми она не в силах была бороться. Застой в экономике и разорение в результате военных нашествий привели к общему ослаблению и обеднению страны. В начале XVIII века упадок еще углубился. Война за испанское наследство (1701-1714) между Францией, с одной стороны, и Австрией, Англией, Голландией и их союзниками, с другой, положила конец испанскому владычеству в Италии, но открыла путь Австрии и ее долговременному господству на севере полуострова. Многочисленные столкновения между иностранными государствами, которые хозяйничали в Италии, свидетельствуют о бессилии страны, оказавшейся в распоряжении сильных централизованных государств.

В XVIII столетии упадок дает себя знать и в области искусства, которое долго, как бы по инерции, сохраняло силу и самобытность в разоренной стране. Подлинного расцвета итальянское искусство в XVIII веке достигает только в Венеции — независимой республике, остававшейся свободной до самого наполеоновского нашествия в 1797 году. Со второй половины XVIII века в жизни Италии начинает обозначаться перелом.



Ф. Фуга. Фасад базилики Санта Мария Маджоре в Риме. 1743

Запоздалая борьба с феодальным укладом захватывает, наконец, Северную и Среднюю Италию, развитие капиталистической экономики становится интенсивным, укрепляется положение буржуазии. Все это создает некоторое оживление в экономической и социальной жизни Италии и приводит к сдвигам в области культуры.



А. Спекки и Ф. де Санктис. Лестницы на Испанской площади. 1722-1725. Рим

В Милане, в Неаполе и — в меньшей степени — во Флоренции развивается

просветительское движение. Деятельность итальянских просветителей — Пьетро Джанноне, Пьетро и Алессандро Верри, Гаэтано Филанджери, Чезаре Беккариа — запаздывает по сравнению с английским Просвещением и не может равняться с французским по революционной направленности и силе общеевропейского резонанса. Но из их лагеря исходят чрезвычайно важные для Италии призывы к национальному объединению, к борьбе за справедливость, за социальные реформы, против пережитков феодализма и, прежде всего, против влияния римской курии.

В искусстве Италии XVIII века до 70-х годов преобладает стиль барокко, так как культура страны в целом носит консервативный характер и господствовавшая в XVII веке стилистическая система сохраняется. Ее питают в первую очередь потребности католической церкви. Однако, в отличие от XVII столетия и от барокко XVIII века в Германии или Испании, развитие этого стиля в Италии данной эпохи лишь в незначительной степени связано с архитектурой. Главные произведения барокко в итальянском искусстве этого времени — декоративные росписи и декоративная скульптура, алтарные композиции, в основном живописные, наконец, станковая живопись.



*Н. Сальви. Фонтан Треви. 1732-1762.
Рим*

Стиль рококо в Италии не получил широкого распространения. Он может быть отмечен в прикладном искусстве, в некоторых случаях — в чрезвычайно изобретательном и сложном декорировании стен интерьера, временами он прорывается, около середины столетия, в творчестве Тьеполо и в парадном портрете.

Волна классицизма, характеризующая европейское искусство последней трети XVIII века, распространяется прежде всего в архитектуре Италии. Стилиевые принципы классицизма, естественно, получили признание в стране, где обращение к античным образцам опиралось на произведения римской древности.

Итальянская архитектура XVIII века была ограничена в своих возможностях в силу недостатка материальных средств. То немногое, что было там осуществлено, демонстрирует столкновение барокко со строгими антикизирующими формами, превосходящими классицизм.

В Риме церковная архитектура преобладает над светской. Но и работая по заказу папской курии, архитектору чаще приходится не строить, а перестраивать. Эту задачу нередко решал Фердинандо Фуга (1699-1781): он пристраивал новые помпезные фасады к почитаемым древним базиликам, в свое время имевшим самую скромную внешность. Так, в 1725 году Фуга создал великолепный портал старой церкви Сайта

Чечилия. Это сооружение выглядит сдержанно и строго — только линия карниза, прерываемая выступами, и разорванный фронтон представляют собой дань господствующему стилю барокко. Более близка к этому стилю другая работа этого архитектора — возведенный им в 1743 году фасад раннехристианской базилики Санта Мария Маджоре. Глубокие лоджии, создающие интенсивный контраст тени и света, статуи святых, завершающие фасад, связывают это здание с барочной архитектурной системой.

Алессандро Галилеи (1691-1736) завершил в 1735 году фасад древней базилики Сан Джованни ин Латерано. Колоссальный ордер (создание ренессансной архитектуры, широко применявшееся и зодчеством барокко), а также увенчивающие фасад статуи создают ощущение пластической мощи, присущее шедеврам барокко. Но величайшая собранность, статичность, внушительная простота всей композиции напоминают об устойчивости, жизнеспособности классических форм в римской архитектуре.

Зато целиком принадлежит барокко одно из наиболее популярных произведений римских строителей XVIII века — Испанская площадь. По склону холма от церкви XV—XVI столетий бегут вниз широкие лестницы; они расходятся, сливаются, вновь расходятся, принимая криволинейные очертания самого беспокойного характера, и словно вовлекают зрителя в свое причудливое движение. Их построили в 1722- 1725 годах Алессандро Спекки и Франческо Де Санктис.

Архитектурная мысль находила себе полновесное выражение в произведениях Филиппо Ювары (1678-1736), родившегося в Мессине, но работавшего в Средней и Северной Италии. Особенно значительны здания, созданные им в Турине — центре Пьемонта — самого развитого государства Северной Италии. Развитие творчества Ювары идет от барочной сложности к большей ясности и простоте; принадлежа первой трети XVIII века, он уже как бы предвосхитил поворот к классицизму. Базилика монастыря Суперга близ Турина (1715—1731) воздействует контрастом строгих форм портика и купола с ажурным силуэтом башен. Охотничий замок Ступиниджи также близ Турина (1729-1734) поражает развернутой сложной композицией плана, роскошью барочной отделки главного зала, но фасады классически ясны и изящны.

В Неаполитанском государстве сохранялась королевская власть, имевшая за плечами многовековую историю. В Казерте близ Неаполя Луиджи Ванвители (1700- 1773) возвел королевский дворец (1752-1774) — громадное здание, выделяющееся своей монументальностью среди светских итальянских построек этой эпохи. Грандиозный вестибюль (на пересечении корпусов) логичен с точки зрения композиции здания, но его пафос и торжественность преувеличены и не оправдываются его непосредственным назначением.

В Италии второй половины XVIII века возникают и произведения светской архитектуры, главным образом театральные здания. Это характеризует и некоторое оживление строительства и значение театра в тот



Ф. Солимена. Мадонна с младенцем и св. Франциском. Дрезден, Картинная галерея

период. Строятся театры в Мантуе, Вероне, «Ла Скала» в Милане (1778). Преобладает строгая композиция фасадов, близкая к классицизму. Скульптура в Италии XVIII столетия (до 80-90-х гг.) переживает упадок по сравнению с предшествующими веками. Здесь господствует барокко, то ярко выраженное, то приглушенное.

Областью, где в большей мере могла развернуться итальянская скульптура этой эпохи, был декоративный ансамбль. Тьеполо, например, включил в декоративное убранство свода Императорского зала в Вюрцбурге скульптурные фигурки путти. В монументальном варианте, в сочетании с архитектурой, эта тенденция проявилась в сооружении фонтана Треви (1732-1762). Проектируя его, Никколо Сальви (1697-1751), свободный от требований церкви, мог дать полную волю своей фантазии, результатом чего явилась своего рода эффектная сценическая декорация. Фонтан с венчающей его статуей Океана врезан в строгий, массивный фасад палаццо Поли, который использован в качестве фона. Дробные формы разбросанной скульптурной группы перемежаются с каскадами фонтана. Статуи же, в том числе главная — Океан на своей колеснице (1735, скульптор Пьетро Браччи, 1700-1773) — не более чем работы эпигонов школы Бернини.

Ведущую роль в итальянском искусстве XVIII века играла живопись — монументальная, монументально- декоративная, станковая (приобретающая все больший вес), а также графика, притягивающая все сильнее симпатии любителей.

Переход от XVII столетия к XVIII совершался в Италии плавно; несколько крупных итальянских художников XVIII века — Креспи, Маньяско, Солимена, Себастьяно Риччи — сформировались в предшествующем столетии.



Г. Траверси. Раненый. Венеция, собрание И. Брасс

Особенно велико значение Креспи и Маньяско, живописцев «вне школы», занимающих обособленное положение, но оказавших важное воздействие на младших современников. Джузеппе Мария Креспи (1665- 1747) — болонец, который прошел через преодоление болонского академизма XVII века, овладел в своих картинах монументальной формой и стал создавать плафоны на мифологические сюжеты, алтарные картины, портреты и, наконец, бытовые сцены. Отголосок караваджизма, дошедшего до него «через вторые руки», может обмануть неопытного зрителя, видящего перед собой темный холст, на котором светом выделены отдельные пятна. Но для Караваджо столкновение света и тени — способ усилить рельеф и довести до особой пластической цельности и осязаемости форму человеческого тела. У Креспи трепетный, блуждающий свет скользит по фигурам и предметам, иногда дробит их формы, своевольно выделяет то, что может показаться второстепенным и прежде всего несет эмоциональную нагрузку. Особой силы достигает Креспи в серии «Семь Таинств» (ок. 1708-1712, Дрезден, Картинная галерея). Крещение, брак, соборование представлены у Креспи со своеобразной приземленностью — лаконично, тесно, тихо, в темных тонах. Это всегда немногочисленные сцены в бедной обстановке. Но они вырастают до истинного значения «Таинств» — столько в них внутренней затаенной силы и романтического волнения. Это создается не столько даже сдержанными жестами и многозначительными деталями композиции, сколько самой живописью. Тонко нюансированные тона — черный, пепельно-серый, белый, скупые пятна локального цвета, — структура живописной поверхности, направление мазка, характер цветовых пятен, скользкие блики и густые тени создают эмоциональное звучание произведений. Высокое барокко XVII века сменилось новой системой, более камерной, но более острой.

Современник Креспи — Алессандро Маньяско (1667-1749), уроженец Генуи, искусство

которого сформировалось в Милане и получило развитие во Флоренции. Этот художник не довольствуется условными рамками бродячих сюжетов и готовых формул, он находит темы своей живописи в окружающей жизни. Маньяско изображает бурное море, сцены народного быта, монахов, светское общество, солдат, бродячих комедиантов, бандитов, суд трибунала, пытки в застенке инквизиции, раненых перед лазаретом, разграбление города. Все это — летопись подлинной жизни, и все это (независимо от того, смешон или страшен сюжет) 152 италия кажется увиденным в кошмарном сне и вместе с тем рассказанным с оттенком болезненной иронии, сарказма, гротеска. Путь к душе зрителя у Маньяско — гиперболы, вытянутые пропорции, бесплотность человеческого тела, карикатурный жест, мрачная, холодная красочная гамма и прежде всего нервный, быстрый, пляшущий, бесконечно гибкий мазок. Трагическое ощущение мира окрашивает и бурные грозные пейзажи. Этот специфический, совершенно новый строй живописи роднит самые различные произведения Маньяско, как «Свадебная процессия» (Берлин, Национальная галерея), «Горный пейзаж» и «Привал бандитов» (Ленинград, Эрмитаж).



Дж. Паннини. Пейзаж («Развалины со сценой проповеди апостола Павла»). 1750-1760-е гг. Ленинград, Эрмитаж

Официальные круги Италии XVIII века продолжают культивировать монументально-декоративное искусство, хотя оно не лежит на генеральной линии новых откровений этой эпохи (если не считать Тьеполо). Повсюду, кроме Венеции, барокко в монументальных росписях эволюционирует, но до новых высот не поднимается. В творчестве художников младшего поколения убывает искренность душевного порыва, возрастают уверенность при создании чисто внешних эффектов и склонность к готовым решениям.

В Риме XVIII века центром монументально-декоративного искусства была консервативная Академия св. Луки, основанная еще в XVI столетии и находившаяся под покровительством пап. Создание монументальной скульптуры, декоративных фресковых ансамблей, в том числе Дж. Паннини. Пейзаж («Развалины со сценой проповеди апостола Павла»). 1750-1760-е гг. Ленинград, Эрмитаж плафонов, а также алтарных картин было главной задачей членов Академии. Вместе с тем тонкие, подкупающе убедительные образы создал в своих портретных работах Карло Маратти (1625-1713).

Монументально-декоративное искусство Неаполя в конце XVII и в первой половине XVIII века связано прежде всего с именем Франческо Солимены (1657-1747). Это

блестящий представитель позднего барокко, равно способный придать величие алтарю или праздничность дворцовому убранству. Его эволюция шла от огромных многоярусных композиций («Падение Симона Волхва», церковь Сан Паоло Маджоре в Неаполе) к произведениям более обозримым, построенным на театрализованной барочной основе («Ревекка и Элеазар», Вена, Академия; повторение — в Эрмитаже). В некоторых случаях его живопись утрачивает даже динамику — главный нерв барокко; Солимена тяготеет к академической консервативности и даже основывает свою собственную Академию.

Своеобразным антиподом помпезного барокко можно назвать разрозненную группу живописцев, лишь недавно заинтересовавшую историков: «живопись реальной жизни» (*pittura della realta*). Это Якопо Черути из Бреши, Джакомо Франческо Чиппер (Тодескини), неаполитанец Гаспаре Траверси, миланец Франческо Лондонио.словно в виде протеста против приподнятости и эффектности барокко, живописцы этого течения избирают эпическое — нередко с оттенком юмора — изображение бедных горожан, крестьян, нищих. При этом картины на такой сюжет бывают выполнены в больших масштабах, как бы подчеркивающих значительность и серьезность изображенного («Двое нищих» Якопо Черути, Бреши, Пинакотека Тозио- Мартиненго). «Живопись реальной жизни» не представляет собой школу, это, скорее, единомышленники, связанные общей направленностью интересов. Как своеобразные ростки будущего, пробивающиеся в разных



итальянских центрах, появляются эти близкие по духу живописцы, которые делают попытку вовлечь в круг художественного творчества впечатления современной повседневной жизни, даже не считая обязательной сюжетную занимательность эпизода.

На севере Европы отдельные жанры живописи уже сформировались к XVIII веку. В Италии все еще сохранялось огромное значение «высшего» жанра — широко понимаемой «исторической живописи». Портрет стал самостоятельным давно. Жанровая живопись, пользующаяся полупризнанием, приобретает все большее значение и разветвляется на различные направления, фиксирующие сцены быта разных групп населения. В небольшом количестве пишутся натюрморты.

Дж.-Б. Пиранези. Офорт из серии «Фантазии на темы темниц». 1745-1750, 1760-1761

Значительное место принадлежит пейзажу, обособившемуся как жанр в XVII веке.

Итальянский пейзаж XVIII века — по преимуществу или «пейзаж с руинами», или «городской пейзаж».

Работавший в Риме Джованни Паоло Паннини (1691-1765) в основном посвятил себя изображению празднеств и толпы, заполняющей площади, а также «живописи руин»,

которая в XVIII веке приобретает в Италии распространение как своеобразная дань уважения величию Италии в прошлом. Панини пишет реальные развалины римских построек, а также фантазии на эту тему, где произвольно комбинирует различные сооружения и украшает первый план картины разбросанными капителями колонн или обломками карнизов.



С. Риччи. Жертвоприношение Силену. Дрезден Картинная галерея

Гораздо большую роль играет элемент фантастики в работах его младшего современника Джованни Баттиста Пиранези (1720-1778). Уроженец Венето, он с юности связал свою жизнь и творчество с Римом. В историю искусства Пиранези вошел как график, но сам он считал себя прежде всего архитектором, и архитектура составляет главное содержание его графических листов. Работая во времена, когда строительство новых зданий было редкостью, Пиранези за всю свою жизнь построил — точнее, перестроил — одно-единственное здание: церковь Санта Мария Авентина (1765). «У меня, как у любого современного архитектора, — писал он, — не остается иного выхода, как выразить собственные идеи лишь одними рисунками». Пиранези всю жизнь увлеченно изучал древнюю архитектуру и орнаментику. В этрусском и древнеримском искусстве видел он воплощение величия родной страны. Пиранези работал как исследователь в Риме и многих других местах Италии, сам участвовал в раскопках, обмерах

древних памятников, издавал альбомы, фиксирующие формы зданий, надгробий, светильников и т.д., а также древние надписи. В 1760-х годах он полемизировал с французским знатоком-дилетантом Мариэттом о значении этрусского искусства в формировании римской архитектуры. Но оригинальные офорты Пиранези, изображающие Рим и его окрестности или представляющие собой фантазии, проникнуты пафосом художника, а не педантизмом ученого.

Наиболее показательна для Пиранези серия офортов, которую он выполнил в 1745-1750 годах, а затем (и это не случайно) в 1760-1761 годах переработал и вновь издал. Называется она «Фантазии на темы темниц». Листы серии



изображают громадные, теряющиеся в светлой глубине сооружения, небывалые, великолепные, многоярусные, с дворцовыми лестницами, гигантскими каменными статуями, высоко висящими мостами, перечеркнутые свешивающимися цепями и канатами. Не только никогда не могли служить местом заключения подобные помещения, но и не было нигде в действительности таких построек. Это, без сомнения, образ прекрасной и страдающей родины художника. Крошечные фигурки людей кажутся заблудившимися в лабиринте, но в глубине перспективы обычно виднеется просвет или выход на волю; первый план, как правило, погружен в глубокую тень. Сложная игра контрастов тени и света усиливает впечатление таинственности и взволнованности. Техника офорта у Пиранези отличается сложностью и виртуозностью, тон имеет множество градаций, моделировка строится на неровных линиях, акценты вносятся ударами резца. В сериях офортов «Виды Рима» (1748-1788) Пиранези применяет всю гамму разработанных им выразительных средств для того, чтобы подчеркнуть необычайную мощь и великолепие древнеримских сооружений.

*Дж.-Б. Пьяцетта.
Гадалка. 1740. Венеция,
Академия Италия*

Основной вклад в итальянское искусство XVIII века сделала Венеция. Только здесь работали художники, искусство которых по своей живописной силе и по значению для Европы XVIII века может быть поставлено на один уровень с искусством Ватто, Шардена, Гейнсборо.



Венецианская республика со времен Возрождения, когда здесь творила плеяда великих мастеров — Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто, — перестала быть владычицей Средиземного моря и утратила прежнее богатство. У нее не было больше ее восточных владений, международной торговли; но она сохранила свою независимость, не участвовала в войнах XVIII века, избежала разорения, которое несли Италии войны чужеземцев на ее территории. Олигархический строй древней республики оставался неизменным, но в XVIII столетии усилились прогрессивные буржуазные элементы и возросло значение людей искусства и литературы. Венеция XVIII века — крупнейший центр музыкальной и театральной жизни Европы, центр книгопечатания и производства предметов прикладного искусства.

Дж.-Б. Пьяцетта. Св. Иаков, ведомый на казнь. 1717.

Венеция, церковь Сан Сте Венеция на всю Европу славилась в XVIII веке своими празднествами, регатами, публичными концертами и, главное, карнавалами — точнее, сплошным карнавалом, который прерывался лишь на время церковных постов. Карнавал позволял перенести на улицу атмосферу театрального представления. Под карнавальным плащом и маской на площади мог скрываться местный аристократ, иностранный монарх, знаменитый поэт или художник, искатель приключений и любой неудачник. От будничной жизни был один шаг до праздника, красочного зрелища, фантазии, неожиданного превращения. В этой атмосфере выкристаллизовывалось искусство Тьеполо, полстолетия царившее в Венеции.

Предшественниками Тьеполо явились Себастьяно Риччи и Джованни Баттиста Пьяццетта.

Себастьяно Риччи (1659-1734) — мастер, сложившийся в XVII веке. Он как бы собрал воедино все, что нужно было венецианской живописи для начала нового взлета. Риччи путешествовал по Италии из города в город, заново изучая живопись мастеров Возрождения и барокко — от Корреджо до Луки Джордано. В Милане он встретился с Алессандро Маньяско и почувствовал в его творчестве дыхание сегодняшнего дня, хотя ему и чужда была та дробность форм, которая отличает нервную живопись Маньяско. Много путешествовавший в юности (и в дальнейшем живший в разных странах) Себастьяно Риччи создавал произведения разнохарактерные и неравноценные, но его наиболее удачные работы принадлежат Венеции XVIII века. В них есть динамика, праздничная импозантность и те своеобразные переливы красок, которые рождает солнечный свет, играя на поверхности тел и тканей («Царь Соломон, поклоняющийся идолам», Турин, Галерея Сабауда; «Жертвоприношение Силену», Дрезден, Картинная галерея).

Джованни Баттиста Пьяццетта (1682 -1754) начал работать уже в XVIII веке; постепенно его затмил Тьеполо, влияние которого начинает чувствоваться в конце концов и в творчестве самого Пьяццетты. Он много путешествовал, в Болонье учился у Джузеппе Марии Креспи; может быть, он взял у него не столько трактовку форм и светотени, сколько умение взглянуть на людей и вещи не предвзято, увидеть неожиданное своеобразие явлений, а не подтягивать наблюдения к готовым формулам, которыми так легко пользоваться.

Пьяццетта способен был создавать сильные и мужественные образы; таков его «Святой Иаков, ведомый на казнь», старик, напоминающий могучих и простых людей Караваджо; он как будто рвется вперед по собственной воле и его не может удержать стражник. Наряду с такими работами он создавал традиционные монументальные

росписи для церквей, писал картины жанрового характера («Гадалка», Венеция, Академия). Поздние произведения Пьяццетты выдают веяния новых вкусов, отличаются грацией, воздушностью, светлой красочной гаммой («Непорочное зачатие», Парма, Национальная галерея).



*Дж.-Б. Тьеполо. Призвание
Цинцинната к власти
диктатора. 1725. Ленинград,
Эрмитаж*



*Дж.-Б. Тьеполо. Явление
ангела Сарре. Фреска
архиепископского дворца в
Удине. Деталь. 1726*

Джованни Батиста Тьеполо (1696— 1770) — величайший итальянский живописец XVIII века. Это наиболее блистательный представитель итальянского барокко в живописи и последний барочный мастер в европейском искусстве, венецианец до мозга костей. Его талант органически впитал в себя все сделанное предшественниками, начиная с Возрождения, и особенно любовно принял наследство от Паоло Веронезе.

Вместе с тем Тьеполо с первых же шагов вступил на свой собственный путь. Живопись Тьеполо отличают праздничность настроения, широкий размах, склонность к изображению далеких просторов и красочных зрелищ; в праздничное зрелище он превращает суд Соломона, таинственную беседу с ангелом, казнь невинной Ифигении, сон Иакова, смерть Дидоны. Однако напрасно упрекают Тьеполо в том, что за

декоративной эффектностью он забывает о чувствах героев; лаконично, но точно передает он терпение и стойкость Муция Сцевола, страдание Агамемнона, скрывшего лицо плащом, как в античной фреске (вилла Вальмарана близ Виченцы, 1757), или плач ребенка на груди мертвой матери («Святая Текла избавляет город Эсте от чумы», 1757, Эсте, церковь Санта Мария делле Грацие). Искусство Тьеполо органически соединяет пафос и гротеск, ощущение бесконечных воздушных далей неба и любование деталью. И все — солнечный свет, объем тел, блеск доспехов и тканей — все претворено у Тьеполо в цвет, воспринятый во всем его богатстве в условиях конкретного освещения.



Дж.-Б. Пьяцетта. Ревекка у колодца. Милан, галерея Брера

К числу сравнительно ранних живописных ансамблей Тьеполо принадлежит серия больших полотен, написанных в 1725 году для палаццо Дольфин в Венеции (пять из них — в Ленинграде в Эрмитаже). Им еще недостает прозрачности и насыщенности светом; но Тьеполо уже показал здесь и барочный размах, и эффектные контрасты, и драматизм с элементами неожиданно проскальзывающего гротеска; наконец, что, может быть, еще важнее, он сумел увидеть большие толпы как единое целое, а не сумму фигур, хотя бы и плохо различимых, как писали барочные мастера до него. В самом большом из этих полотен («Триумф Сципиона», 546 x 322 см) разработан только десяток фигур из всего триумфального шествия, а главная их масса, теряющаяся в глубине картины, представляет собой нерасчлененную живописную форму.

Вскоре (в 1726 г.) Тьеполо начинает фресковый цикл во дворце архиепископа в Удине. Здесь он уже демонстрирует свою светлую палитру и блеск неожиданных красочных сочетаний. В галерее главенствует эпизод «Рахиль прячет идолов». Многофигурная, изобилующая контрастами группа заканчивается слева далекой панорамой гор, на которую засмотрелась девушка — персонаж, не имеющий отношения к происходящему. Здесь сказывается та свобода, с которой ведет повествование Тьеполо, никак не скованный избранным сюжетом. В начале галереи помещена сцена «Сарра и ангел». Старая Сарра мысленно рассмеялась, когда услышала, что таинственные странники предрекают ей материнство; ангел упрекает ее за эти мысли (для бога все возможно), а она полна и смирения, и недоверия, и смех все еще живет в ее чертах. Сарра одета в богатое платье веронезовских времен; широкий стоячий воротник, рассчитанный на то, чтобы подчеркивать ослепительно нежную кожу молодых красавиц, оттеняет жилистую старушечью шею и сморщенное лицо. Шатер Авраама Тьеполо без колебаний заменил дощатым сооружением — не то забором, не то сараем, — подчеркивая голубизну неба, проглядывающего между досок, синеву платья Сарры, узорное одеяние ангела. Художнику XVIII века не страшны анахронизмы, он пренебрегает исторической точностью: ему важны живость образа и свобода

красочных сочетаний. Театральным эпизодом из числа постановочных



чудес в венецианских комедиях с превращениями кажутся воздушные, изящные ангелы на облаке, перед которыми склонился коленопреклоненный Авраам. Он весь принадлежит земле, на которой стоит. На фоне неба выделяются темные сильные руки с выступающими жилами.

*Дж.-Б. Тьеполо. Триумф Амфитриты.
Ок. 1740. Дрезден, Картинная
галерея*

Необычайно трудолюбивый, плодовитый и легкий на подъем, Тьеполо в течение жизни работает в многочисленных дворцах Венеции, в разных городах Италии, в разных странах Европы. Он сменяет жанры и технику. Наряду с большими фресковыми циклами он постоянно создает станковые картины, в которых, впрочем, его размах и ощущение широты пространства чувствуются часто в полной мере.

Около 1740 года возникла картина «Триумф Амфитриты» (Дрезден, Картинная галерея). На холсте, имеющем пропорции широкого киноэкрана, раскрывается панорама спокойного моря. В контурах, заставляющих вспомнить ритмы стиля рококо, разворачивается столь характерная для XVIII века сцена мифологического «триумфа». Лицо богини — круглое, полное, с коротким носом — появляется в его картинах с 1740-х годов и предстает в качестве лица Клеопатры, Дафны, Данаи, Флоры, Венеры. Есть предание, что это лицо некоей Кристины, дочери гондольера. Но как стали эти черты чертами записных красавиц? XVI и XVII век, не говоря о классической древности, не признали бы это лицо красивым. Между тем оно сходно не только с лицом Ревекки из картины Пьяццетты «Элеазар и Ревекка», но и с внешностью красавиц Буше и даже «Флоры» Фальконе. Видимо, и в своем понимании идеала женской красоты Тьеполо, при всей неповторимости замыслов, был общностью вкусов и взглядов связан со своими современниками.

В начале 1744 года Тьеполо исполнил картину «Пир Клеопатры» (Мельбурн, Национальная галерея Виктории). Это первое осуществление замысла, потом художник создавал все новые варианты той же сцены, но вряд ли какой-нибудь из них отмечен теми силой и блеском, которые отличают первое воплощение идеи. Легенда повествует, что Клеопатра, желая продемонстрировать римлянам свое пренебрежение к богатству, растворила в бокале с уксусом одну из крупнейших в мире жемчужин. Возможно, что кроме театральной эффектности сцены художника привлекала и парадоксальность сюжета. В картине не случайно есть пренебрежение к объемной логике. Немыслимо осознать положение колонн в пространстве (в других вариантах они получают точное место и конструктивный смысл). Фигура Антония должна была глубоко возмущать представителей классицизма: всего лишь полускрытый шлемом

профиль лица, сильная рука и каскад красных складок. Зато живое, подлинно южное солнце заливает сиянием всю картину, его лучи играют на металле, шелке, складках белой скатерти. И вся сцена, исполненная вызывающей причудливости, оживает, приобретает благодаря освещению неповторимость, дыхание жизни.



*Дж.-Б. Тьеполо. Пир Клеопатры.
1744. Мельбурн, Национальная
галерея Виктории*

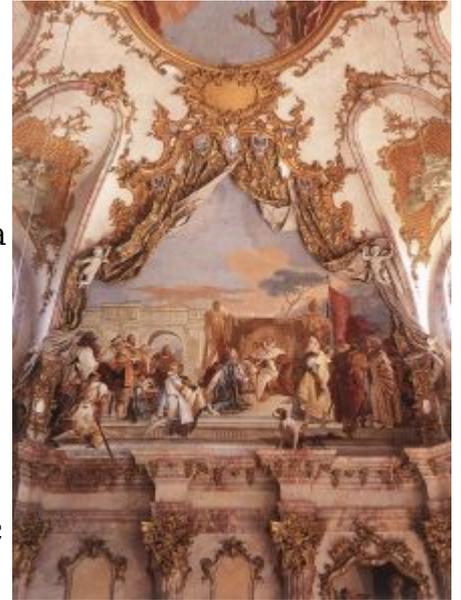
К 1750 году Тьеполо закончил росписи палаццо Лабиа. В большом зале, увенчанном плафоном с изображением мчащегося по небу Пегаса, он создал на стенах фрески, рассчитанные на оптический обман. Вместе со своим постоянным помощником Джироламо Менгоцци-Колонна (специалистом по изображению архитектуры в перспективе) Тьеполо обыграл стены с дверьми и оконными проемами так, чтобы зритель поверил в иллюзорно написанные пролеты между колоннадами, балконы и летящие фигуры. В центре противоположных стен высокая арка обрамляет как бы сцену с ведущими к ней ступенями, и там, на подмостках, разыгрываются эпизоды из истории Клеопатры: «Встреча с Антонием» и «Пир». Изображение пира Клеопатры — вариант мельбурнской картины, но композиция сдавлена более тесными кулисами и вытянута вверх. Сюжетные сцены по контрасту с архитектурой написаны в мягком тоне, их колорит отличается нежностью и воздушностью.

Сразу вслед за росписью палаццо Лабиа Тьеполо вместе со своими сыновьями и помощником отправился в Вюрцбург для работы в резиденции епископа — правителя Франконии. Архитектор Бальтазар Нейман незадолго до того возвел там великолепное здание резиденции, главный зал которого как будто нарочно создан для фресок Тьеполо (1750-1753).



Дж.-Б. Тьеполо. Деталь плафона Императорского зала епископской резиденции в Вюрцбурге. Бог реки Майн и нимфа

На сомкнутом своде Императорского зала помещены две сюжетные сцены: «Император Фридрих Барбаросса облакает властью первого вюрцбургского епископа» и «Фридрих Барбаросса сочетается браком с Беатрисой Бургундской». Сцены эти разыгрываются словно в театре, на фоне декораций; скульптурные фигурки путти поддерживают складки узорного занавеса над этими представлениями. Плафон Императорского зала украшает роспись, сюжет которой уже полтора столетия обыгрывался итальянскими барочными живописцами: видимые снизу кони, мчащие по облакам колесницу божества. На этот раз Аполлон везет к жениху Беатрису Бургундскую. В ожидании прибытия невесты у трона



Дж.-Б. Тьеполо. Фреска свода Императорского зала епископской резиденции в Вюрцбурге. 1750-1753

«Гения Империи»
 бог реки Майн
 непринужденно
 обнимает нимфу.
 Характер эпизода,
 очертания плафона,
 его орнаментация с
 преобладанием
 голубого цвета и
 золота — все это
 позволяло бы
 отнести
 вюрцбургский
 ансамбль к стилю
 рококо. Но этому
 противоречит
 отсутствие
 камерности,
 напротив — здесь во
 всем присутствует
 монументальный
 размах, придающий
 работам Тьеполо
 специфически
 итальянский
 характер.

После возвращения на родину Тьеполо возглавляет вновь созданную Академию живописи и скульптуры. Неутомимый живописец, которому уже перевалило за шестьдесят, продолжает работать над фресковыми циклами в Венеции, Тревизо, Виченце, Вероне, параллельно создает станковые картины. Большое значение имеют рисунки и офорты Тьеполо. Художник находится в зените всеевропейской славы, ему приходится отказывать заказчикам — не хватает времени. В 1762 году, вероятно, прельщенный размахом работ и влекомый своим беспокойным темпераментом, Тьеполо отправляется вместе с сыновьями в Мадрид. Последние восемь лет жизни художник провел в Испании. Это были годы активной творческой деятельности: Тьеполо выполнил росписи (1762— 1766) в мадридском королевском дворце (плафон Тронного зала), ряд камерных станковых работ, подчас выдающих возрастающий интерес к пейзажу, наконец, произведения для церкви, в некоторых случаях — в духе местной традиции («Непорочное зачатие» по типу старой испанской картины).

В основном работы Тьеполо 1760-х годов свидетельствуют о неугасимом творческом темпераменте старого мастера и представляют собой последний взлет итальянского барокко — монументального, патетического, праздничного и бесконечно гибкого. Но торжество это — в полной мере последнее: эпоха классицизма в Европе уже наступает.



*Ф. Гварди. Пейзаж. Ок. 1790.
Ленинград, Эрмитаж*

Не одна лишь монументальная живопись составляет славу венецианского искусства. Неповторимо своеобразие и не ослабеваает значение венецианской «ведуты» — видовой живописи, архитектурного пейзажа Венеции XVIII века. В отличие от римских мастеров архитектурного пейзажа венецианцы изображали всегда современный вид города, с современным стаффажем, и не любили отступать от его реального облика. Поэтическая выразительность венецианской ведуты зависит главным образом от наблюдательности мастера, передающего оттенки освещения, и от живописного почерка, который запечатлевает динамику движения толпы, блеск воды, краски неба.



*Ф. Гварди. Городской вид.
Ленинград, Эрмитаж*

В 1720-х годах выдвигается молодой ведутист Антонио Каналь (1697- 1768), который вскоре приобретает известность под прозвищем Каналетто. Антонио учился у своего отца, мастера театральных перспективных декораций, и некоторое время помогал ему в работе. Возможно, что с тех пор конструктивная точность, вкус к созданию перспективных эффектов стали неотъемлемой чертой искусства Каналетто. В возрасте

двадцати двух — двадцати трех лет Каналетто посетил Рим, и от этого времени дошло до нас несколько сделанных им изображений древнеримских памятников, а затем — фантастических архитектурных пейзажей. Со времени возвращения в Венецию он отдается тому, что и оказалось его призванием: вся Венеция, центр и окраины, площади, заполненные толпой, каналы с проплывающими лодками — все это становится благодарным, неисчерпаемым материалом его искусства. Изображения зданий у него точны, фигуры дифференцированы — это знатные люди, монахи, торговцы, гондольеры, нищие. Каналетто в какой-то мере бытописатель; по его картинам можно узнать, как совершались торжественные выезды дожа для венчания с морем, кто какие носил костюмы и маски, как торговали, сушили белье, ездили на гондолах. Но не только красота зданий, перспектива каналов, движение многоликой толпы занимают Каналетто; воздушная перспектива скрадывает контуры отдаленных построек, солнце заливает площади, сверкает вода каналов, живописная фактура делает осязаемой поверхность мрамора и дерева, бархат нарядов.



Р. Каррьера. Портрет Барбарини Кампани. До 1739. Дрезден, Картинная галерея

У Каналетто учился его племянник — Бернардо Беллотто (1720-1780). Но в 27 лет он навсегда покинул свою родину. В Германии и Польше Беллотто выступал под знаменитым прозвищем своего дяди. Там он создал множество изображений Дрездена и Варшавы, замечательных своей документальной точностью и умением найти выгодную и не всегда обычную точку зрения на здания.

Крупнейший мастер, когда-либо изображавший каналы и празднества Венеции, — Франческо Гварди (1712 -1793). Под его кистью блеск воды в лагуне, трепетание света, мелькание фигур на балу становятся прежде всего средством выразить круг богатых эмоций; фиксация облика и жизни Венеции перестает быть основной целью художника. Ученик своего брата, он воспринял и преодолел многочисленные влияния, прежде чем нашел свой собственный путь в искусстве. Первоначально он писал картины на религиозные и мифологические сюжеты и, начав уже работать в области ведуты (40-е гг.), возвращался вновь к исторической живописи. В архитектурном пейзаже Гварди следует сначала за Каналетто, но затем

изгоняет из своей живописи тот элемент рациональности, привязанности к геометрическим построениям, который отличал старшего мастера. Гварди не столько увековечивает здания Венеции, сколько передает самый дух города: вибрацию воздуха, влаги и солнечного света, сказочность его набережных — знаменитых или забытых, — повисших между водой и небом, легкое движение лодок на канале или толпы на площади. Для Гварди особое значение приобретает живописная цельность полотна, основанная на живом ощущении цвета, света и движения. Он идет от простых и прозрачных картин, по-своему пленительных, как «Городской вид» (Ленинград, Эрмитаж), к таким вещам, как «Торжественный концерт» (1782, Мюнхен, Старая пинакотека). Здесь найден тот ритм прикосновений кисти к холсту, который создает ощущение непрерывной динамики. Над этими задачами еще через сто лет будут биться передовые европейские живописцы. В конце своей жизни Гварди написал большую картину «Пейзаж» (ок. 1790, Ленинград, Эрмитаж), которая роднит художника с исканиями его младших современников. Гварди изображает всю природу в волнении: круто изогнутые деревья пересекаются с прямыми как струна; неровная почва переднего плана создает ощущение ненадежности. По всему полотну пробегает поток ярких белых мазков, который приводит все в движение. Они могут отмечать фигуру человека, парус или ярко освещенный ствол, но целое создает сплошную динамическую систему, впечатление тревоги и взволнованности. Старый Гварди, может быть, единственный подлинный представитель романтической живописи в Италии.



*П. Лонги. Урок танца.
Венеция, Академия Италия*

В других жанрах живописцы Венеции XVIII века достигли если не высот, то оригинальности. Бытописатель Пьетро Лонги (1702-1785) запечатлевал шаг за шагом жизнь современной Венеции. Живопись его отличается мягкостью тона, но в центре его внимания сюжет, характерные бытовые черты.

Портрет не мог не завоевать себе прочного места в художественной практике Венеции. Однако последовательной школы портрета в Венеции не сложилось. Сам Тьеполо отдал дань этому жанру, но портретистом, в сущности, не был.

По-своему решал задачу создания портрета венецианского знатного человека бергамский живописец Джузеппе Гисланди (1655-1743), на светское творчество которого не повлияло его раннее вступление в монашество (когда его стали называть

фра Витторе дель Гальгарио). Гисланди владел сочным, сильным цветом и крепкой структурой формы, умел найти особую выразительность в облике современника. Создание индивидуального образа шло у него рука об руку с типизацией. Розальба Каррьера (1675- 1757), работавшая в технике пастели, сумела изяществом и нарядностью своей манеры завоевать восхищение аристократических заказчиц и у себя на родине и в других странах. В конце века более серьезные и выразительные портреты писал Алессандро Лонги (1733-1813).

В 1763 году Иоганн Иоахим Винкельман (1717-1768), немецкий ученый, живший в Риме, издал свою «Историю искусства древности». В ней из общего понятия «античность» было выделено искусство древних



*А. Канова. Поцелуй Амура. 1796.
Ленинград, Эрмитаж*

греков и ему отдавалось предпочтение перед римским; был показан процесс развития искусства, а расцвет греческого искусства был объяснен политической свободой афинского народа. Эта работа была вехой в развитии общественной мысли в Европе и отправным пунктом для формирования классицизма.



А. Канова. Орфей. 1776. Ленинград, Эрмитаж

Итальянский классицизм не мог обладать революционной направленностью, присущей этому движению во Франции. В нем были восприняты лишь определенные стороны этого стиля — преобладание рассудочной стороны над эмоциональной, стремление к ясности и сдержанности, использование форм и мотивов античного искусства, наконец, иногда — морализирование.

В живописи Италии классицизм проявился слабо. Не были сильными мастерами и его представители в конце XVIII — начале XIX века: Андреа Аппиани (1754-1817), Винченцо Камуччини (1771-1844). Их



*П. Батони. Геракл на распутье.
1765. Ленинград, Эрмитаж*

предшественником можно назвать Помпео Батони (1708-1787), художника, который стремился преодолеть в себе склонность к барочной композиции, что редко ему удавалось. Картину «Геракл на распутье» (1765, Ленинград, Эрмитаж) с классицизмом роднит морализующий смысл сюжета: отказ от радостей жизни во имя долга и доблести.

Крупнейшей фигурой в итальянском искусстве конца XVIII века явился скульптор Антонио Канова (1757- 1822). Он пользовался европейской славой. В XX веке восторги, расточавшиеся современниками в его адрес, кажутся преувеличенными. Но все же он был истинным мастером- ваятелем из династии итальянских камнерезов, прирожденным мраморщиком. Совсем молодой, он исполнил статую Орфея (из группы статуй на отдельных пьедесталах «Орфей и Эвридика»). Эта работа показывает, что истоки искусства Кановы — в скульптуре стиля барокко: статуя драматична, полна динамики, в ней есть живое ощущение жеста. В дальнейшем в погоне за красотой Канова отказывается от контрастности и резкости движения, его статуи как бы утрачивают телесность, мускулатура в них не чувствуется, волосы превращаются в орнаментальные завитки, как в античной бронзовой пластике конца VI — начала V века до н. э. Канова был сторонником лозунга «исправляй природу по античному образцу», но античное искусство он исправлял на свой лад, настойчиво стремясь к изяществу, мягкости, нежности. Иногда он стремился быть драматичным («Геркулес и Лихас», 1796) или величественным (надгробие эрцгерцогини Марии-Кристины, 1798- 1805, Вена, церковь августинцев), но в этих работах ощущается надуманность. К величайшим удачам Кановы принадлежат произведения лирические, из цикла «Амур и Психея». Такова группа «Поцелуй Амура»; великолепно развернутая в пространстве, она меняется, «играет», дает все новые и новые аспекты зрителю, который обходит ее с разных сторон.