

ВЕЛИКИЕ
МУЗЕИ
МИРА

КОМСОЛЬСКАЯ
ПРАВДА

ГАЛЕРЕЯ АКАДЕМИИ



LE GALLERIE
DELL'ACCADEMIA
VENEZIA

ГАЛЕРЕЯ АКАДЕМИИ

ВЕНЕЦИЯ

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Искусство итальянского Возрождения	7
Итальянское искусство Нового времени	63



▲ Вид на мост и Галерею Академии

Официальный сайт музея: www.polomuseale.venezia.beniculturali.it

Адрес музея: Campo della Carità, Dorsoduro 1050, Venezia.

Телефон: 39 (0)41 5222247.

Часы работы:

Понедельник: 8:15–14:00, вторник – воскресенье: 8:15–19:15. Кассы прекращают работу за 30 минут до закрытия музея. Музей закрыт 1 января, 1 мая, 25 декабря.

Цены на билеты: полная стоимость – 6,50 €.

Информация для посетителей:

Многочисленные группы (25 человек) обслуживаются по предварительной записи стоимостью 5.00 €.

Музей предлагает аудиогиды на итальянском, английском, французском, немецком, испанском, японском языках. Стоимость одинарного – 4.00 €, двойного – 6.00 € при наличии входного билета.

Объемные сумки, рюкзаки, зонты, металлические или пластиковые предметы, крупногабаритные или представляющие опасность, необходимо сдавать в гардероб.

Стоимость сдачи ценностей и фотоаппаратов в ячейку камеры хранения составляет 1.00 €.

В музее к услугам посетителей имеется книжный магазин, предлагающий печатные путеводители, мультимедийные продукты, альбомы репродукций и фирменные сувениры.



▲ Галерея Академии

Венеция – сама по себе город-музей, город-выставка. Погуляешь по ее площадям, проплывешь по знаменитым каналам, подышишь удивительным воздухом и уже начинает казаться, что встреча с прекрасным состоялась и не нужно никаких музеев. Но если вам действительно интересен этот город и его история, вы обязательно придете в Галерею Академии...

В своей «биографии» Венеции английский писатель Питер Акرويد напоминает о том, что у построенного на островах в лагуне Адриатического моря и, между прочим, ставшего первым европейским полностью спланированным, а не возникшим стихийно, города никогда не было латинских корней и вообще предыстории. Их Венеция обнаруживает именно в Академии.

В культурных традициях города всегда было не только накопление изысканных предметов роскоши, но и поощрение художеств. Архитектура и искусство отражали процветание республики, а значит, были предметом особой заботы ее отцов. Дворец дождей, резиденция правительства Синьории, частные дома правителей, членов сената и богатых купцов, скуолы (братства на основе религиозной и профессиональной общности), церкви, монастыри и загородные виллы были украшены шедеврами искусства.

По словам итальянского ученого XVI века Франческо Сансовино, «в Венеции собралось больше живописи, чем во всей Италии».

По указу Синьории в 1750 в городе была создана Академия живописи, ваяния и зодчества – выражаясь современным языком, «кузница кадров» новых поколений венецианских мастеров. Первым ее руководителем стал Джованни Баттиста Пьяцетта, чьи работы впоследствии вошли в собрание Галереи. Несмотря на то, что венецианская Академия была создана позже римской, флорентийской, болонской и миланской, она легко вступила с ними в творческое соревнование. А обучение реставрации здесь велось на подлинно научной основе с применением всех передовых технологий того времени.

Тысячелетняя Венецианская республика пала в 1797, австро-венгерская монархия лишила ее независимости. Художественные собрания – частные, общественные и церковные – были разграблены. И хотя в

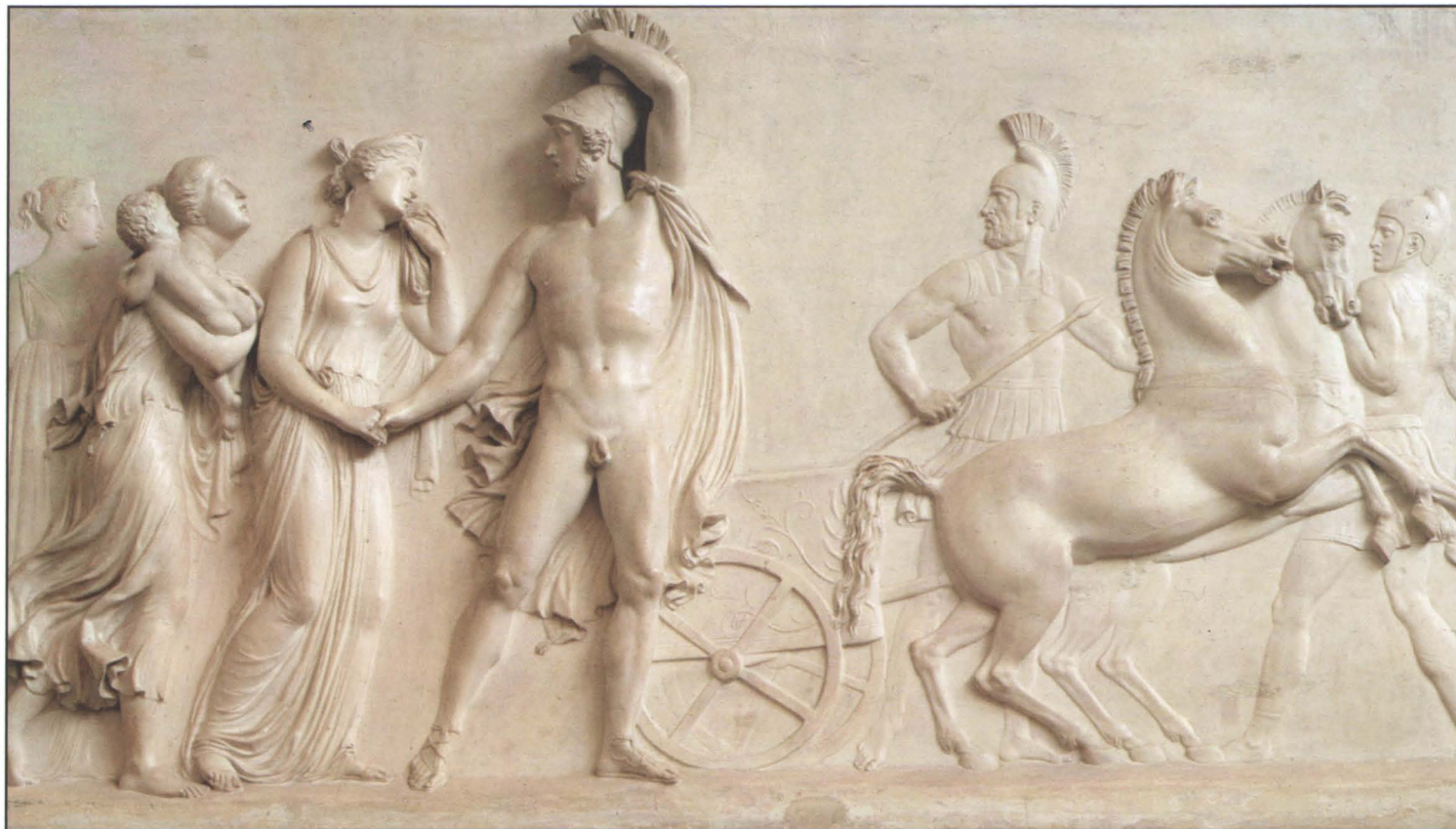
начале XIX века Венеция оказалась под протекторатом наполеоновской французской империи, трагедия ее художественного наследия не прекратилась.

Но именно Наполеон Бонапарт (у него вообще были особые отношения с итальянским искусством) учредил 12 февраля 1807 Галерею Академии – странный акт для человека, по чьему приказу грабились художественные сокровища. Правда, для публики она открылась уже после его свержения – 10 августа 1817. Изначально незначительное собрание картин из Скуолы делла Карита и коллекция гипсовых изделий, выкупленная австрийским правительством у аббата Фарсетти в 1805, пополнились дарами академиков, а затем расширялись с регулярностью, чаще всего по завещаниям.

Но были и «прижизненные» щедрые дары, как, например, в 1838 от Джироламо Контарини, передавшего свое замечательное собрание, среди которого нужно отметить «Мадонну с деревцами» Джованни Беллини и шесть полотен Пьетро Лонги. Справедливости ради

▼ *Витторе Карпаччо. Сон святой Урсулы. Около 1492*





▲ Ринальдо Ринальди. Прощание Гектора с Андромахой. 1814

следует вспомнить, что и австрийский император Франц Иосиф внес посильный вклад в дело пополнения галерейной коллекции, передав ей «Святого Георгия» Андреа Мантеньи, «Портрет молодого человека» Ханса Мемлинга, «Старуху» Джорджоне.

Несмотря на то что в Галерее Академии хранится вызывающий по сей день священный трепет оригинал рисунка флорентийца Леонардо да Винчи «Витрувианский человек», этот музей – поистине «резиденция» венецианской школы.

Художники часто и подробно «описывают» родной город на своих картинах, многие из них могут послужить путеводителем не только по его истории, но и по топографии. Например, потрясающая картина Тинторетто «Похищение тела святого Марка»: ее действие разворачивается непосредственно на названной именем этого святого площади, которая выписана так, что бывавший там мгновенно ее узнает. Также можно сказать о полотнах Джентиле Беллини «Процессия на площади Сан-Марко» и «Чудо креста на мосту Святого Лоренцо». Они датированы 1496 и 1500 соответственно, но если пройти по указанным адресам, то перед вами предстанут именно эти ландшафты, мало изменившиеся за несколько веков. Изумительны городские пейзажи-ведуты Каналетто. Работы этого профессора Академии, сделавшего виды Венеции туристическим сувениром для обеспеченных гостей города, во множестве представленные в Галерее, поражают достоверностью изображения и поэтическими вольностями.

А вот, казалось бы, фантастическое, а на самом деле документальное произведение Карпаччо «Патриарх Градо исцеляет бесноватого» (1494) оказывается сегодня обращенным в прошлое: и на регату гондольеры выходят сейчас в других костюмах, и мост Риальто давно уже не деревянный, а каменный, и дымовых труб на домах больше нет... Но все же одного взгляда достаточно, чтобы понять – перед нами Венеция, Серен-

сиссима (в переводе с итальянского – «Светлейшая»).

Именно город был предметом вдохновения мастеров венецианской школы, а они всегда были его частью. В то время как флорентийцы Донателло, Леонардо и Микеланджело решительно не принадлежали своей малой родине, Джорджоне и Тициан, Тинторетто и Веронезе даже не предпринимали попыток покинуть Венецию! А один из величайших венецианских художников, Джованни Беллини (работы его отца Якопо и брата Джентиле тоже представлены в галереях Академии), и вовсе провел всю свою жизнь в районе Каstellло!

Серениссима на полотнах представляла великолепной декорацией. Оптические феерии воздушной атмосферы Венеции стали основой знаменитого колоризма ее художественной школы. Да и климат лагуны побудил венецианских художников изменить деревянной основе и перейти в массовом порядке на холсты.

П. Вайль с изумлением отмечал: «Художники – как и все в Венеции – умножаются, словно в отражениях, редко появляясь поодиночке: по трое Беллини и Виварини, четверо Бассано, по двое – Тинторетто, Веронезе, Пальма, Лонги, Тьеполо, Гварди. Художниками стали и два сына Витторе Карпаччо – Пьетро и Бенедетто». И действительно, творческие династии передавали мастерство из поколения в поколение и взирали на свое искусство с практицизмом венецианских купцов.

Они выполняли заказы городских властей, церковных иерархов, заморских вельмож и иностранных монархов, составляли карты лагуны и оформляли карнавальные гербовые щиты. Художники здесь не считались более исключительными людьми, чем, скажем, стеклодувы с острова Мурано. И те, и другие просто были мастерами самой высокой пробы, своим каждодневным, кропотливым и, кстати, неплохо оплачивавшимся трудом превратившими Венецию в уникальный, отвоеванный у моря город-музей, визитной карточкой которого была и остается Академия.

ИСКУССТВО ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



Джованни (Джамбеллино) Беллини. Благовещение. Около 1490



ПАОЛО ВЕНЕЦИАНО
(до 1300 – 1358/1362)
Полиптих

Около 1350. Дерево, темпера. Центральная часть – 96х63, боковые створки – 40х94, крупные образы верхнего яруса – 26х19, четыре малых образа верхнего яруса – 23х7, два образа, венчающие раму центральной части, – 30х16

Паоло Венециано, официального живописца дожа Андреа Дандоло, называют первым истинным художником Венеции. Именно он вместе с сыновьями исполнил в который раз прославивший город знаменитый «Золотой алтарь» (Pala d'Oro) в соборе Святого Марка. Его радостно-повествовательная орнаментальная манера несет на себе яркую печать византийского канона, который господствовал в предренессансной Италии вместе с готическим пристрастием к отображению «божественного света», «чувствительности».

Именно в такой манере исполнено «Коронование Девы Марии» – центральная часть полиптиха. Нимбы ангелов дробным ритмом вторят спокойным скруглениям золотых ореолов двух центральных фигур. Однако мастер все же вносит в свою сакральную живопись черты нового поветрия, идущего от великого Джотто, – повествовательность, светотеневую моделировку объемов, намек на конкретность цвета. Полиптих когда-то украшал ныне разрушенную церковь Святой Клары. Боковые створки изображают евангельские сцены. В верхнем регистре слева расположены следующие сюжеты: «Троица», «Святой Матфей», «Облачение святой Клары», «Святой Иоанн», «Возвращение святым Франциском одежд отцу», справа – «Стигматизация святого Франциска», «Святой Марк», «Смерть святого Франциска», «Святой Лука», «Христос-судия». Святые пророки Исайя и Даниил возвышаются над центральной частью.

Судьбы произведений искусства подчас драматичны. Разрозненный полиптих Венециано лишь в 1950 был собран именно так, как был задуман.





ЯКОБЕЛЛО ДЕЛЬ ФЬОРЕ

(около 1370–1439)

Правосудие с архангелами Гавриилом и Михаилом

1421. Дерево с вставками из гипсовой массы, темпера. Центральная часть – 208х194, левая – 208х133, правая – 208х163

Якобелло дель Фьоре прибыл в Венецию на службу республике во втором десятилетии XV века. Данный триптих является именно официальным заказом. Предполагают, что он исполнен для Магистрата собственности при Дворце дождей. Нарядная, яркая живопись этой работы отвечала высоким вкусам. Особенно выделяется рельефная фактура на латах небесных воинов. Здесь художник изобретательно применил позолоченный гипс на клею и мраморную крошку, которая на последнем этапе также покрывалась золотом.

Женская фигура в золотой короне в центральной части и есть аллегория Правосудия, в ее «свите» – строгие львы. Лев – символ евангелиста Марка, небесного покровителя лагунной республики, значит, и самой Венеции, а кроме того – божественной мудрости. Меч и весы в руках героини – атрибуты справедливой законности. На ленте за ее спиной сделана надпись на латыни, языке юриспруденции: «Я выполню просьбы ангелов и священные слова, буду мягкой с благочестивыми, враждебной со злыми и гордой с надменными». В изобразительных канонах искусства северных стран эти слова обычно приписывают Христу-судие. Однако здесь Правосудие выступает в роли самого города, для которого мир и равновесие были условиями выживания.

В правой части архангел Гавриил с лилией, цветком Благовещения, в руке обращается к Правосудию с просьбой вести за собой людей. Святой архангел Михаил, победитель Сатаны-дракона, ловчий человеческих душ (и у него в руке весы) – частично сохранившийся образ слева – просит награждать достойных и наказывать нечестивых.





АНДРЕА МАНТЕНЬЯ
(1430/1431–1506)
Святой Георгий
Около 1446. Дерево, темпера. 66х32

Андреа Мантенья входил в семью венецианских живописцев Беллини, был женат на Николозии, дочери Якопо (по чьему эскизу выполнен изящный рисунок лат героя представленного произведения) и сестре Джентиле и Джованни. В славе и мастерстве художник вполне сравнялся со своими знаменитыми родственниками. Более того, именно его называют среди тех, кто решительным образом повлиял на венецианскую живопись конца XV века.

Мантенья родился в Изола ди Картуро на Терраферме, в области Венето. Очарованный изысканиями гуманистов, которые захаживали в антикварную лавку его отчима в Падуе, он гордился славным прошлым своей земли. Художнику не было и тридцати лет, когда он создал шедевр – алтарь в церкви Сан-Дзено в Вероне, широко прославивший его имя. Мастер с успехом работал в Падуе, был придворным живописцем мантуанских правителей Гонзага. Современники восхищались его техническим совершенством, «великолепным рисунком», а особенно умением передавать сложнейшие ракурсы, используя законы геометрической перспективы.

Эффект простой композиции со святым Георгием строится на контрасте дальнего плана, длящегося благодаря изгибу дороги, и мужественной фигуры юного воина в латах, буквально выступающего из рамы к зрителю и возвышающегося над поверженным чудовищем.

Существует предположение, что «Святой Георгий» представляет одну из створок утраченного ныне полиптиха.



ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКА
(около 1410/1420–1492)
Святой Иероним с донатором
Около 1450. Доска, темпера. 49х42

Пьеро делла Франческа является одним из величайших художников итальянского Кватроченто (Раннего Возрождения). Донатором, то есть заказчиком представленного образа, был Джироламо (Иероним) Амади, представитель переехавшего в Венецию богатого семейства. Именно его роду принадлежит заслуга строительства в городе замечательной церкви Санта-Мария деи Мираколи.

Исследователь итальянского Возрождения В. Н. Лазарев характеризует творчество делла Франческа как чуждое драматизма и динамики: «Проникнутое спокойным и эпическим духом, его искусство настолько объективно и эпично, что почти не оставляет места для субъективного толкования... Подобно подлинно эпическому искусству, оно глубоко имперсонально. Художник скрывается за своим творением, но благодаря совершенству и органичности этого творения последнее кажется тем созданием "второй природы", о котором мечтал Леонардо».

О Борго Сан-Сеполькро, в котором родился художник, в этой работе делла Франческа «рассказал» не только надпись на срезанном стволе дерева с установленным на нем крестом («Сделано Пьетро из Борго Сан-Сеполькро»), но и видом городка центральной Италии в долине Тибра на заднем плане.



КОСМЕ ТУРА
(около 1430–1495)
Мадонна со спящим Младенцем
1459–1463. Дерево, темпера. 61х41

Косме (Козимо) Тура, придворный живописец феррарских герцогов д'Эсте, оказал сильное влияние на феррарских живописцев, украшавших вместе с ним резиденцию правителей – Палаццо Скифанойя. Содержание росписей в ней наполнено астрологическими символами.

Работа «Мадонна со спящим Младенцем» получила второе наименование – «Мадонна знаков зодиака». И действительно, фигуру Марии словно ореолом окружает «лента» с изображением звездных символов. Они прописаны в основном тонкими золотыми абрисами, иногда видны фигурки (Водолея, Девы, Рыбы, Стрельца), однако «абстрактный» колорит делает их бесплотными. Справа рисунки совсем стерлись.

Изображение спящего Младенца было популярным иконографическим мотивом и намекало на будущую смерть Иисуса. Композиция необычна иллюзорно-чувственным изображением гроздей красного винограда (символ крови Спасителя, Его жертвы) и щеглов (птица, символ Христа, уничтожающая мух – нечисть, грехи, своим латинским наименованием «carduelis» отсылающая к корню «cardo» – «репейник», намекающему на шипы тернового венца).





**ЛАДЗАРО БАСТИАНИ
(1429–1512)**

**Последнее причастие святого Иеронима
1470–1480. Холст, масло. 193х241**

О происхождении и дате рождения Ладзаро Бастиани спорят исследователи. В его творчестве находят следы влияния Виварини, от Мантеньи он перенял любовь к изображению деталей античных архитектурных памятников, статных, похожих на статуи человеческих фигур. В 1449 живописец впервые упоминается как глава одной из крупных художественных мастерских Венеции. Его манера письма до такой степени напоминает работы раннего Джованни Беллини, что специалисты часто путали их авторство.

Эпизод подвижнической жизни одного из отцов церкви, святого Иеронима, изображен на масштабном полотне, которое долгое время приписывали Витторе Карпаччо. И лишь в 1900 исследователи Паолетти и Людвиг аргументированно доказали, что картина принадлежит кисти Бастиани. Но совершенно очевидно, что сам Карпаччо вдохновлялся его работами. В том числе и теми, что находились (как и «Последнее причастие...») в Скуоле (религиозно-профессиональном объединении) Святого Иеронима.

Скуола была выстроена рядом с церковью во имя святого и ризницей. Несмотря на то что это была так называемая малая скуола, ее члены желали сравняться со славой «больших» скуол – таких как братство Святого Марка, и даже Дворцом дождей. Поэтому они очень рано начали украшать свое пристанище работами именитых мастеров. (К сожалению, известные по описаниям росписи Беллини и Виварини не дошли до наших дней.) После аннулирования скуол некоторые картины оказались в Вене, столице Австро-Венгрии, и были возвращены в Италию только в 1919 после окончания Первой мировой войны. Так в Галерее Академии оказались и работы Бастиани.

Молящийся на коленях Иероним представлен в своей келье. Художник подробен в деталях: раскрытая книга и бич, повешенный на стену, раскрывают образ жизни и занятия подвижника и мудреца. Слабеющего святого поддерживает его друг и ученик Эвзсебий. В венецианской живописи Возрождения язычник часто изображался в мусульманской одежде. Реальная борьба Иеронима с ересью здесь представлена его встречей с мусульманином (в правой части полотна). В перспективе Иероним прогуливается, словно в садах Академа, ведя диспут уже с греческим философом.



ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)–1516)
Мадонна со святыми. Алтарь Сан-Джоббе
1478–1488. Дерево, масло. 471х292

Бернард Бёрнсон назвал Джованни Беллини величайшим венецианским мастером XV столетия. Художник начал писать около 1449, а через десять лет уже встал во главе крупной мастерской. Ко времени, когда был создан алтарь для церкви Сан-Джоббе (святого Иова), его манера письма была уже сформировавшейся.

У подножия высокого трона, на котором торжественно восседает Мадонна с Младенцем, благословляющая пришедших поклониться ей, – музицирующие ангелы (святой Иов считался одним из покровителей музыки). Их одеяния – небесно-голубые, солнечно-желтые, цвета сочной зелени – отблескивают драгоценными переливами, движения, извлекающие небесные звуки, полны изящной гармонии и создают виртуальную окружающую среду. Ее линии отзвуком расширяются до периферии огромной доски, вторятся круглой «розой» над головой Мадонны и вместе с абрисом свода, апсиды и балдахина звучат уже мощным аккордом.

Фигуры выполнены в натуральную величину. Беллини расположил двух обнаженных святых, Джоббе и Себастьяна, по флангам трона Марии, рядом с ними – святых Иоанна Крестителя, Доминика и Людовика Тулузского. Архитектура и декор апсиды, покрытой золотой смальтой, напоминают собор Сан-Марко. На золотом фоне ясно читаются слова: «Аве, чистый цветок девственного целомудрия».

Композиция была заказана художнику церковью Сан-Джоббе и Сан-Бернардино, что в Канареджо. Полагают, что это было связано с чумным мором 1478.





**ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)-1516)
Мадонна с деревцами
1487. Дерево, масло. 71x58**

Джованни Беллини был внебрачным сыном Якопо Беллини. Его первые художественные опыты совпали со временем пребывания в Падуе и Венеции «звезд» Раннего Возрождения – Паоло Учелло, Филиппо Липпи, Андреа дель Кастаньо и Донателло. И когда Венеция вступила в пору Высокого Возрождения, живописец стал одним из лидеров своего художественного поколения.

Представленная картина – первое датированное произведение Беллини. Мастера Возрождения с гордостью и полным правом подписывали свои работы, и на парапете у ног Младенца читается надпись: «IOANNES.BELLINUS.P.1487». Художник, как всегда, с особым поэтическим чувством создает утонченную гармонию в отношении человеческой фигуры и пейзажа, которому здесь отводится роль второго плана. И все же, как всегда у Беллини, в «говорящем» пейзаже два тоненьких деревца позади условного трона Мадонны напоминают тем, кто знаком с Ветхим Заветом, слова из Песни песней. А их соседство с иссохшими стволами символизирует «процветание» истинных Ветхого и Нового Заветов. Удивителен внимательный и печальный взгляд Матери на божественного Младенца, чья нежная плоть словно демонстрирует Его уязвимую человеческую природу.

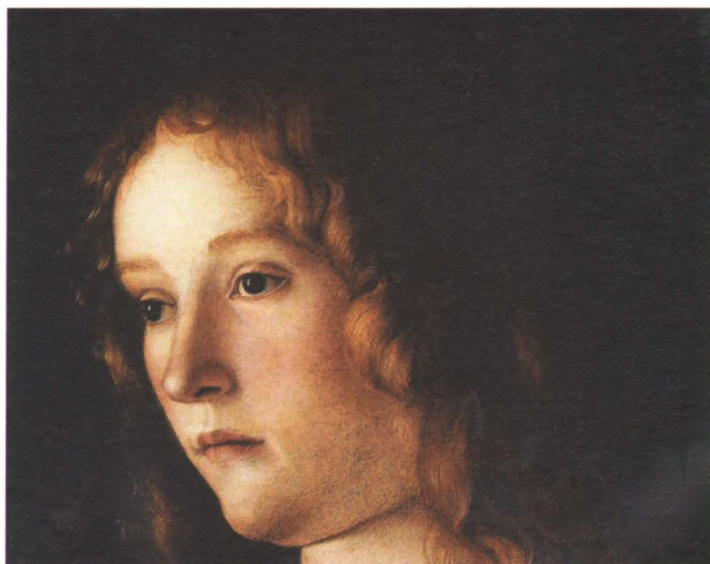
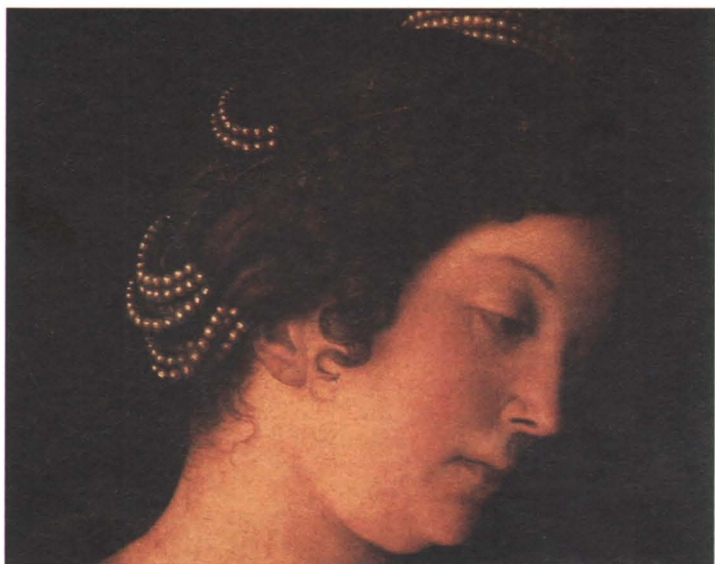


ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)-1516)

Мадонна с Младенцем и святыми
Около 1500. Дерево, масло. 107х58

Из темноты выступают фигуры Мадонны с Младенцем, святых Екатерины Александрийской и Марии Магдалины, озаряемые мистическим светом. Так как женские персонажи рядом с Богоматерью изображены без атрибутов, то их интерпретация основывается на укорененной иконографической традиции. Существует мнение, что в их образах выступают знатные венецианки, заказчицы Беллини. Замечательно отсвечивают жемчуга в волосах Екатерины и на роскошной отделке платья Магдалины. Благообразны и строги лица, однако их выражения смягчаются нежнейшей светотенью, аурой sfumatto (дымки). Известно, что именно в это время, в 1500, Венецию посетил Леонардо да Винчи, художник, «открывший» Высокое Возрождение, атмосферные и живописные эффекты «растворения» объемов в пространстве, особый лирический настрой. Впрочем, еще один образец для подобного рода композиций автор мог усмотреть у Антонелло да Мессины, который в последние годы жизни работал в Венеции, принеся сюда технику и образное влияние нидерландской живописи.

На протяжении всей своей творческой деятельности Беллини с равным успехом писал масштабные алтарные образы и камерные произведения, где религиозная идея сосредоточена в интимном «разговоре с Богом». Именно поэтому жанр данной деревянной панели определяют как нечто среднее между «Мадонной с Младенцем» и «Святым собеседованием». Иконография последнего предполагает символическое общение Христа или Богоматери с окружающими их святыми, «молчаливое собеседование».





ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)-1516)

Пьета́

Около 1505. Дерево, темпера. 65x87

Другое название произведения – «Пьета Дона далле Розе». Оно было выполнено по частному заказу для домашней молельни. В панорамной трактовке пейзажа, на фоне которого видна скорбно умолкнувшая Мать, оплакивающая Сына, исследователи видят влияние представителей северных школ и, в частности, Альбрехта Дюрера, дважды посещавшего Венецию. И, кроме того, – готической немецкой скульптуры, хорошо известной в Италии. Так как в зданиях на пейзажном фоне, с которым контрастирует треугольная монументальная композиция первого плана, различают палаццо делла Раджоне и фасад собора Виченцы, возведенного Андреа Палладио, возникло предположение, что заказчиками могли быть жители Виченцы. Впрочем, в пейзаже изображены и надвратная башня Каstellо, и река Наттис, протекающая в местности у города Чивидале, и равеннская колокольня Сан-Аполлинаре Нуово.

Вьюнок у головы Христа – символ божественной любви к роду человеческому, а здесь – Его жертвы. Мотив плюща продолжен во фрагменте со срубленным деревом. В Средневековье в связи с тем, что побеги этого растения часто обвивают мертвые деревья, возникла аллегория: «Non meis viribus» («Не сам вьющийся») – такое дерево явилось символом жизни души после смерти тела, как благо веры в Воскресение Христа.



ДЖОВАННИ (ДЖАМБЕЛЛИНО) БЕЛЛИНИ
(1430(?)-1516)
Пьетá. Фрагмент
Около 1505. Дерево, темпера. 65x87





ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Патриарх Градо исцеляет бесноватого
(Исцеление бесноватого на Риальто)
1494–1495. Холст, масло. 365x406

Мастер так называемого повествовательного жанра, замечательный «рассказчик», Витторе Карпаччо создал целый ряд картинных циклов для различных скуол Венеции. Лишь один из них по сей день целиком располагается на своем месте, в Скуоле Сан-Джорджо дельи Скьявони, остальные рассеяны по музеям мира.

Композиция «Патриарх Градо исцеляет бесноватого» входила в серию работ для Скуолы Святого Иоанна Евангелиста, в которой с 1369 хранилась часть чудотворного святого креста. Ни одна другая венецианская скуола не обладала столь значимой реликвией. Исцеление бесноватого патриархом Градо Франческо Кверини произошло в 1494 и являлось одним из девяти больших чудес, связанных с реликвией, описанных современными эпохе историками.

Художник с видимым удовольствием воспользовался заказом, чтобы со всем размахом изобразить одну из важнейших зон Венеции, экономический и деловой центр города – район Риальто. Участники события на момент создания полотна еще были живы, поэтому Карпаччо желал не просто рассказать о чуде, а отобразить его почти репортажно, со всеми подробностями среды, нравов, деталями топографии. Таким образом, можно утверждать, что перед нами – один из первых примеров произведений реалистического направления в живописи.

На одном полотне Карпаччо показывает разновременные события и вплетает в ткань многоясной композиции три эпизода истории о Чуде святого креста – процессию братьев скуолы по мосту Риальто, вход патриарха и братьев в палаццо и сам момент исцеления на втором этаже лоджии патриаршего дворца. Таким образом, мастер настолько увлекся повествованием, что отодвинул главное событие на периферию. В глаза бросается, прежде всего, впечатляющая своей подлинностью панорама города, в которой различимы фасады реально существовавших построек, некоторые из них до сих пор украшают нынешнюю Венецию: постоянные дворы, торговые представительства, палаццо. Мост через Большой Канал еще деревянный, с разводной центральной частью, пропускающей большие корабли. Через несколько лет после написания картины он сгорит в большом пожаре. Нынешний, построенный из истрийского камня, повторяет его старые формы.

Жизнь в городе кипит: женщины выбивают ковры, высунувшись из окон домов, на дальнем плане идет активная торговля, гондольеры везут своих пассажиров по делам, почти на уровне дымоходных труб развешено для просушки белье на крышах. Да так значительно, что «спорит» с флагом на кровле дальней колокольни. Среди героев полотна различимы представители различных рас, народов, профессий и слоев населения. В правом нижнем углу – целая группа участников компании делла Кальца, своего рода театрального сообщества, ответственного за проведение в городе карнавала и других увеселений.

Совершенно очевидно, что эта работа замечательного мастера важна не только своими художественными качествами, но и как исторический документ. Именно благодаря Карпаччо известно, как выглядела Венеция на рубеже XV–XVI веков, как проходила жизнь ее горожан.



ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Встреча обрученных, прощание с родите-
лями и отправление в паломничество
(Отъезд обрученных)
1495. Холст, масло. 280х611

Самое большое полотно цикла святой Урсулы открывает его возможного заказчика. На подножии столпа-флагштока, делящего композицию по принципу золотого сечения, хорошо видна табличка с надписью: «VICTORIS CARPATIO VENETIS. OPUS.» («Произведение Виктора Карпаччо, венецианца») и датой, а в центре картины изображен молодой светловолосый член общества «Кампанья делла Кальца». В его руках – лента с почитательной надписью и буквами, которые расшифровывают как инициалы Никколо Лоредана.



Происходящее в фантастическом городе и вымышленном пейзаже все же несет в себе акцент всегдашней венецианской праздничности, благо сюжет давал на то основание. Город чрезвычайно заботился о производимом впечатлении, и в арсенале его декорирования «по случаю» ковры становились главным средством. Поэтому изображение важного события в жизни святой вполне экстраполируется на современные художнику конкретные венецианские впечатления, демонстрируя «правдивую наглядность» представителя поколения, крепко привязанного к миру реальной действительности. Ковры часто можно встретить в венецианской религиозной живописи и даже на портретах, где они несли символическую мироустроительную функцию, намекая на блаженство в садах Эдема. Конечно, декоративное узорочье разнообразных по рисунку ковров, изысканность нарядных тканей вносят в композицию особую ноту праздничной торжественности и демонстрируют мастерское владение Карпаччо тонкостями колористики, его радостное восхищение жизнью.



ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Приезд английских послов в Бретань
1490–1495. Холст, масло. 278х589

Первая работа цикла о святой Урсуле посвящена прибытию английских послов ко двору правителя Бретани Мауруса, чтобы просить руки его дочери для королевича Конона. В правой части работы, отгороженной архитектурной конструкцией, изображен король-отец, держащий совет с будущей невестой. В «Золотой легенде» Якова Ворегинского (XIII век) говорится о сомнениях отца по поводу того, что принцессе предстоит выдать замуж за язычника, однако пренебречь столь мощным союзником, как Англия, он посчитал невозможным. Урсула же согласилась принять предложение лишь при соблюдении условий (на картине она перечисляет их, загибая пальцы), попросив снарядить корабль для паломничества в Рим со свитой из десяти девственниц, каждая из которых в свою очередь должна быть сопровождена еще тысячей девственниц. Принц же должен был принять христианство.

Архитектурная декорация, в которой развивается сцена, выстроена на фоне площади, за ней виднеется водная поверхность, корабль, город с кампаниями (колокольнями) и крепостными строениями. Восьмиугольный храм напоминает о поисках ренессансными зодчими идеальных пропорций, перспективных студий, популярных в этот период как у архитекторов, так и у художников, и о восьмигранной сени в храме Гроба Господня.

Карпаччо словно приглашает зрителя присоединиться к действию, творимому на полотне, открывая ворота ограждающей решетки. Создавая иллюзию присутствия, он сознательно нарушает границу первого плана сцены и выносит словно за «рампу» в «зал» не только декоративную круглую колонну, но и фигуры второстепенных персонажей – пожилой женщины, сидящей на ступенях, и мужчины в красном одеянии в крайнем левом углу.

Вырезанный кусок внизу полотна соответствовал дверному проему в реальном интерьере, где находился цикл.



ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Приезд английских послов в Бретань. Фрагменты
1490–1495. Холст, масло. 278x589





ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Приезд английских послов в Бретань. Фрагмент
1490–1495. Холст, масло. 278x589



ВИТТОРЕ КАРПАЧЧО
(1460/1465–1525/1526)
Приезд английских послов в Бретань. Фрагмент
1490–1495. Холст, масло. 278x589



ДЖЕНТИЛЕ БЕЛЛИНИ
(около 1429–1507)
Процессия на площади Святого Марка
1496. Холст, масло, темпера. 373x745

Заказывая прославленным мастерам украшение скул, их члены пеклись о престиже не только среди современников, но и потомков: документы свидетельствуют об озабоченности исторической значимостью живописи. В свою очередь картины, отображающие реальность, зафиксированную художниками, становились подлинно историческими документами.

В уникальном городе Венеции есть лишь одна пло-



щадь («пьяцца») – это площадь Святого Марка. Все остальные именуются «кампо» («поле, площадка»). Площадь Святого Марка – гордость республики, королевы Средиземноморья, – представлена Беллини до реконструкции: справа видно здание больницы Орсеоло, снесенное в конце 1530-х при обновлении, осуществлявшемся под руководством Якопо Сансовино. Однако документальность не стала препятствием для художественной выразительности, поэтому мастер отодвигает кампанилу в сторону, дабы не заслонять широкую перспективу. Основой сюжета для «Процессии...» был выбран эпизод, когда перед членами братства, шествующими с реликвией в День Святого Марка, упал на колени торговец из Брешии Якопо деи Салис с мольбами об исцелении умирающего сына. Это событие, зафиксированное 25 апреля 1444, означало чудо «исцеления на расстоянии» (отрок выздоровел), совершенное Святым Крестом.





ДЖЕНТИЛЕ БЕЛЛИНИ
(около 1429–1507)
Чудо реликвии Святого Креста
на мосту Сан-Лоренцо
1500. Холст, масло. 326x435

Особые учреждения Венеции – скуолы – объединяли своих членов на основе религиозной, этнической, политической, семейной и профессиональной (торговой или ремесленной) общности. В зданиях находились не только залы собраний, но и библиотеки, церковные школы, странноприимные помещения и многое другое.

В Галерее Академии хранится цикл картин, исполненный разными живописцами (Беллини, Карпаччо, Бастиани и Мансуэти) для Скуолы Гранде ди Сан-Джованни Эвангелиста (святого евангелиста Иоанна). Программу их сюжетов составляли эпизоды чудес в Венеции, связанных с Животворящим Крестом. Крест был получен скуолой в 1369 и сегодня хранится в том же готическом реликварии, который запечатлел на своем полотне Джентиле Беллини.

Событие, произошедшее близ моста Сан-Лоренцо, сегодня назвать чудом можно лишь косвенно, но именно таким оно воспринималось в венецианском обществе. Во время прохождения религиозной процессии по мосту реликварий был случайно уронен в канал. Зритель видит, как много попыток было сделано, чтобы обрести святыню вновь. И лишь дожу Андреа Вендрамину удалось ее спасти: на картине он с гордостью поднимает Крест над водой.

Юный африканец на мостках справа свидетельствует, какое пестрое и разноликое было население «суммарного города мира». Вероятно, этот персонаж, еще не понявший, что одна из величайших христианских реликвий уже найдена, намеревается принять участие в поисках под водой. Пожалуй, только его темнокожая фигурка разбивает впечатление строгости, которая присуща «городским» работам Джентиле Беллини по сравнению с Карпаччо.

Ведутся споры, как трактовать фигуры на первом плане справа. Приводятся доказательства, что это члены семьи Беллини, но так же веско звучат доводы в пользу членов скуолы.



ДЖОРДЖОНЕ
(1476/1478 (?)–1510)
Гроза
Около 1505. Холст, масло. 82х73

О жизни Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко), одного из самых великих и пленительных художников Ренессанса, многое неизвестно: ни его точное имя (современники звали живописца Цорци, лишь в «Диалогах о живописи» Паоло Пино он был назван Джорджоне, то есть «Великим Джорджо»), ни точная дата рождения, ни происхождение. Возможно, он был учеником Джованни Беллини и совершенно точно – учителем Тициана. Его творчество открывает период Высокого Возрождения в Венеции. От Леонардо Джорджоне перенял прием мягкой светотени, позволившей полностью выразиться его поэтической натуре.

Скучное количество документов послужило причиной множества спекуляций по поводу подлинности произведений мастера. Однако существует ряд общепризнанных работ, авторство которых не вызывает никаких сомнений. К ним и относится «Гроза», заказанная Джорджоне Габриэлем Вендрамином, представителем знатного венецианского рода, для своей «комнатки со старьем» во дворце Санта-Фоска. Именно здесь ее увидел автор заметок о художниках, венецианский коллекционер XVI века Маркантонио Микиель, назвав ее «просто гроза с цыганкой и солдатом».

С тех пор интерпретации загадочной композиции посвящены сотни исследовательских страниц. Джорджоне словно побуждает к этому – в картине много непонятного. Почему в такой неудобной, соскальзывающей позе изображена миловидная мать с обнаженным не по погоде дитем, почему столь невыразителен лик молодого человека и где его левая рука, что за чудесный город проявился во флуористическом свете небесных разрядов? Версии толкований колеблются от мифических, аллегорических и религиозно-символических до обвинений в преднамеренном написании бессюжетного произведения, но ни одна из них не выдерживает критики.



ДЖОРДЖОНЕ
(1476/1478 (?)–1510)
Старуха
Около 1508. Холст, масло. 68x59

Джорджоне, любимый Тицианом, вовсе не считался современниками тем «первым» мастером, славу которого он приобрел у поколений XIX–XX столетий. XXI век соглашается с его репутацией великого, рано ушедшего из жизни художника, оставившего таинственные, исполненные мягкой гармонии полотна.

«Старуха» к таковым не относится. Это жесткий образ, демонстрирующий со всей прямоотой следы безжалостного времени – морщины, щербатый рот, редкие седые прядки. В руке женщина держит лист с надписью: «Со временем». Кажется, что оно потрудились и над тем, чтобы все краски лица и одежды выцвели. В данной работе нет насмешки – только констатация. И если в первые десятилетия своего нахождения в собрании Галереи она считалась портретом матери Тициана в манере Джорджоне, то после атрибуции ее стали склонны интерпретировать как аллегория.

Эта картина «украшала» «комнатку со старьем» коллекционера Вендрамина. В собрание Галереи она поступила как дар императора Франца Иосифа после приобретения у владельцев в 1856.



СЕБАСТЬЯНО ДЕЛЬ ПЬОМБО
 (около 1485–1547)
Четверо святых
 1508–1509. Холст, масло. Внутренние
 панели – 292х136, наружные – 292х137

Настоящее имя венецианского художника по прозвищу дель Пьомбо – Себастьяно Лучиани. Он известен также под псевдонимом Себастиано Венециано. Живописец, снискавший славу в родном городе и Риме, испытал влияние Джованни Беллини и Джорджоне. Однако в его искусстве менее заметна мистическая составляющая творчества этих венецианских гениев.

Картины дель Пьомбо с изображением святых Варфоломея, Себастьяна, Людовика и Синибальда пред-



ставляют собой створки органа. Они были заказаны викарием Алоизием Риччи для церкви Сан-Бартоломео аль Риальто. Это был главный храм немецких купцов при торговом объединении, фондако (одновременно и склад, и постоялый двор, и торговое представительство), которому Дюрер двумя годами ранее, в 1506, подарил свой «Праздник четок». Святой Варфоломей здесь выступает как покровитель прихода, Себастьян – защитником от эпидемий, Синибальд (Зебальд) был покровителем ганзейского Нюрнберга, Людовик представляет выбор викария.

Манеру Пьомбо в этой работе характеризует виртуозная техника. Художник учел, что помещенные им в узкие ниши и при этом взятые в свободном движении святые Людовик и Синибальд при закрытом органе оказывались в ярком свете. При открытом инструменте монументально-скульптурные фигуры Себастьяна и Варфоломея выступают из перспективы арки, оформленной как античная постройка.



МАРКО БАСАИТИ (БАЗАИТИ)
(около 1470–1530)
Призвание сыновей Зеведеевых
1510. Дерево, масло. 385x265

В сведениях о происхождении художника можно встретить догадки о его родословной из Греции, Албании или Далмации. Кроме того, не находит документального подтверждения и факт его ученичества у Амброджо Виварини. Известно только, что живописец завершил после смерти Виварини в 1505 великолепный алтарь Сан-Амброджо для капеллы Скуолы деи Миланези аи Фрари.

Представленная в Галерее работа была заказана патриархом Антонио Сурианом для главного алтаря церкви Сант-Андреа делла Чертоза. Для братьев монастыря этот сюжет с призыванием апостолов Иакова (будущего святого покровителя пилигримов) и Иоанна (будущего евангелиста), сыновей рыбака Зеведея (Евангелие от Матфея, 4, 21–22) являлся очень важным. Иаков, подходя к Христу (рядом со Спасителем – апостолы Петр и Андрей), опускается на колени, Иоанн же прижимает руку к груди – жест, который можно найти у Басаити в композициях «Тайной вечери». Ловцами человеческих душ станут сыновья Зеведеевы по призыву и с благословения Сына Божия.

Сцена из Священного Писания, написанная как реальная, происходит в пространстве умиротворенного романтического пейзажа, в котором на фоне всех оттенков синего – моря, неба, гор – молчаливая, защищенная от мирской суеты обитель праведных картезианцев. Именно от этого латинского слова произошло итальянское «чертоза», означающее монастырь ордена картезианцев.)

Маленький вариант работы, созданный в 1515, находится в Венском музее.



МАРКО БАСАИТИ (БАЗАИТИ)
(около 1470–1530)
Христос на Масленичной горе
1516. Холст, масло. 371х224

Другое традиционное название полотна – «Моление о чаше». Работу заказал художнику Франческо Фоскари для семейного алтаря в церкви Сан-Джоббе. Поэтому на переднем плане, словно открывая зрителю сакральную сцену последних мгновений свободы Спасителя в земной жизни, представлены святые Франциск, Марк и Людовик Тулузский, во имя которых были названы донатор и его сыновья Марко и Луиджи.

«Моление о чаше» Басаити приближается по композиции к «Святому Иерониму» Джованни Беллини. Тонкий наблюдатель Александр Бенуа отметил, что мотивы живописца богаче и вычурнее мотивов предшественника. Заметил он и то, что здесь нет настоящей связи между трагической сценой предсмертной молитвы Христа и всего Его благостно-спокойного окружения. И все же он восхищался обеими композициями Басаити, представленными в Галерее.



ДЖОВАННИ ДЖЕРОЛАМО САВОЛЬДО
(около 1480 – после 1548)
Святые Антоний и Павел
1520. Дерево, масло. 165x137

Джованни Савольдо был родом из маленькой Брешии, города, который Венецианская республика взяла под свой протекторат. Однако в его искусстве нет черт провинциализма. Решающее влияние на Савольдо оказали живописцы ломбардской школы. Предполагают, что в пору обучения в Милане он мог встречаться с Леонардо да Винчи, а потом работал при дворе Франческо II Сфорца.

В Венецию Савольдо прибыл, вероятно, спасаясь от политически нестабильной обстановки в Милане. Оставаясь здесь до конца жизни, он все же не воспринял уроки венецианцев и остался верен северным школам.

Сюжет, положенный в основу данного произведения, излагает встречу аббата Антонио и святого Павла. По «Золотой легенде», престарелый Антоний прибыл к первому святому отшельнику, которому ворон ежедневно приносил кусок хлеба. Однако в день прибытия гостя в его клеве оказалось два ломтя.

Похожие фигуры этих святых в картине испанского живописца Диего Веласкеса на тот же сюжет (музей Прадо, Мадрид), созданной спустя почти столетие, заставили исследователей предположить, что художники взяли за образец одноименную ксилографию немца Альбрехта Дюрера, выполненную в 1504.



ЛОРЕНЦО ЛОТТО
(около 1480–1556/1557)
Портрет знатного молодого человека
1528–1530. Холст, масло. 97х110

Венецианец Лоренцо Лотто работал вместе с другими мастерами над украшением папских покоев Ватикана. Он надолго задержался в Бергамо, где исполненный им в 1516 алтарный образ в церкви Сан-Бартоломео восхитил отцов города и местных церковных иерархов. Изысканные и сложные интарсии (картины, сделанные методом инкрустации), показанные в 2011 в Бергамо на выставке «Лоренцо Лотто. Путь между Библией и Алхимией» в базилике Санта-Мария Маджоре, вызывают искренний восторг уже наших современников. В Венецию художник вернулся в 1525, однако продолжал исполнять заказы для Бергамо. Работал он также в городах Тревизо, Анконе, Лорето.

Беспокойный дух Лотто отразился в его художествах. Исследователям трудно установить истоки его живописи и влияния на нее. Мастер сохранил свой стиль и мироощущение даже после знакомства с такой мощной личностью, как Тициан. Лотто свободно распоряжается пространством, он ярок и светоносен в колорите, часто патетичен в изображении красноречивых жестов своих персонажей.

Но «Портрет знатного молодого человека» намеренно строг в цветовой гамме, а его герой сдержан в движениях. Он несет характерные черты портретного искусства автора – реализм и тонкий психологизм. В Венеции художник стал представлять своих моделей на портретах в три четверти. Как и в интарсиях, его живопись говорит скрытыми для непосвященного зрителя символическими знаками. Так, ящерица-хамелеон на первом плане может указывать на желание молодого человека изменить свою жизнь, но и как хладнокровное животное – на темперамент юноши, предпочитающего книги охоте и музыке (атрибуты этих занятий – лютня и охотничий рог – видны за его спиной). Правда, книга перед ним – приходно-расходный журнал, и вместе с письмом и кольцом среди увядших розовых лепестков она демонстрирует, чем сердце грустного и серьезного героя «успокоилось».



**ДЖОВАННИ МАНСУЭТИ
(1485–1527)
Сцены из жизни святого Марка
1525–1527. Холст, масло. 371х603**

О жизни ученика Джентиле Беллини Джованни Мансуэти известно мало. Художник унаследовал живописную манеру наставника и его собрата по цеху Витторе Карпаччо, разделив с ними пристрастие к крупномасштабным многофигурным композициям и подробному повествованию. Кисти Джованни Мансуэти принадлежат три работы цикла из семи картин о святом патроне в Скуоле Святого Марка. Начинали серию братья Беллини, а после смерти самого Мансуэти два завершающих полотна исполнили Парис Бордоне и Пальма Старший.

Апостол Марк был арестован и мученически убит в Александрии Египетской в I веке н. э. В центр своего живописного повествования мастер поместил эпизод пленения святого во время проповеди. Слева и справа – эпизоды явления Спасителя заключенному в темницу апостолу, когда Христос приветствовал его словами: «Мир тебе, Марк, евангелист мой», и суда над ним.

Мансуэти переполняет пространство фигурами так, что сцена, словно восточное торжище, превращается в столпотворение. И лишь внимательно приглядевшись, можно заметить отдельные происшествия и обнаружить сюжет. Подчеркнутая декоративность полотна создается за счет удивительно музыкальных «перепевов» арочных анфилад, портиков. Особую ноту придает излюбленный художником красный цвет одеяний персонажей, «венецианцев», «мамлюков» или «турок», который также вступает в сложный (уже красочный) ритм с белизной всегда массивных у живописца тюбанов.

В начале XVI века мамлюкский Египет был завоеван Османской империей. Образы современных язычников, то есть мусульман, накладываются на образы язычников времен деяний апостолов, напоминая сцену из повседневной художнику жизни.





**ПОРДЕНОНЕ (ДЖОВАННИ АНТОНИО ДЕ САКИС)
(1483–1539)
Блаженный Джустиниани с двумя канониками и святыми
1532. Холст, масло. 420x222**

Джованни Антонио де Сакис получил свое прозвище от названия родного города в провинции Венето. Странствие по Италии в поисках работы, обогатившее художественную манеру мастера различными влияниями, началось с Феррары. В Венеции Порденоне воспринял уроки Джорджоне и Тициана, в Риме – Рафаэля, что сформировало его «большой стиль», которым и отмечено данное полотно, исполненное по заказу для алтаря капеллы Ренье церкви Мадонны дель Орто.

Лоренцо Джустиниани был первым епископом, носившим сан венецианского патриарха (в то время патриархат был перенесен из города Градо). Его канонизировали только в 1690. В этой работе блаженный изображен в окружении святых Людовика Тулузского, Франциска, Бернардина и Иоанна Крестителя, попирающего античную капитель как осколок старого мира и протягивающего жертвенного агнца, в момент благословления каноников церкви.



**ТИЦИАН ВЕЧЕЛИО
(1488/1490–1576)
Иоанн Креститель
Около 1540. Холст, масло. 201x119**

Первый живописец Венеции, Тициан Вечеллио, которого величали просто Тициан, и имя это звучало как высший титул, изобразил Иоанна Предтечу вовсе не каноническим аскетом, а мощным, атлетически сложенным, зрелым мужем. Его незыблемость словно подтверждается вертикалью скального утеса в левой части. Но нежна природа, свеж пейзаж, оживленный прошедшим дождем, трогателен агнец, знаменующий будущие жертвы, и вовсе не торжественно выражение лица самого пророка, знающего будущее.

Отдавая дань дару земляка, современники венецианцы восхищались мастерством исполнения и проникновенностью образа. Особо был отмечен колорит, отсвечивающий теплым золотом. Популярность полотна была так велика, что Тициан создал еще один вариант (Эскориал, Мадрид), а Антонио Гварди – копию для маршала Шуленбурга (Национальная галерея Ирландии, Дублин).

Четкий абрис фигуры, демонстрирующий рисовальную маэстрию, – ответ на претензии представителей флорентийской школы, утверждавших, что венецианцы потому ставят во главу угла цвет и тон, что не владеют рисунком.

В собрание Галереи данное монументальное полотно попало в наполеоновские времена из церкви Санта-Мария Маджоре, находящейся на одноименной набережной.



ТИЦИАН ВЕЧЕЛИО
(1488/1490–1576)
Мадонна с Младенцем
Около 1560. Холст, масло. 124х96

Джорджо Вазари, автор жизнеописаний итальянских художников, назвал Тициана избранником небес. С этим трудно не согласиться: мальчик, рожденный в глухой деревушке Пьеве де Кадоре в Доломитовых Альпах, услышавший от известного венецианского мастера приговор «У тебя нет таланта», стал одним из величайших живописцев мира. Недаром влиятельнейший владыка, император Священной Римской империи Карл V, который пожаловал Тициану графский титул, сказал однажды: «По моему зову я могу кликнуть князей, графов и придворных, но создать такого художника, как он, не в моих силах».

Столь же популярной, как «Иоанн Креститель», является данная камерная композиция, явно созданная по частному заказу. Тициан до конца своей долгой жизни продолжал творить с юношеским накалом. Этот образ нежного материнства, освещенный медовым тоном золотого божественного света, был создан, когда художнику было за 70 лет. Краски, насыщенные, горящие, положенные в свободной, широкой манере, словно светятся изнутри.



**ТИЦИАН ВЕЧЕЛИО
(1488/1490–1576)**

Пьета

1575–1576. Холст, масло. 353х347

Одна из последних работ Тициана – трагическая «Пьета» – создавалась им для боковой капеллы церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фари, где он желал быть погребенным (по другим источникам – для семейной капеллы в родном городе художника Пьеве-ди-Кадор). Живописец умер 27 августа 1576 от чумы и, по преданию, был похоронен в Венеции, где позже, в XIX веке, соорудили монументальное надгробие, которое и сейчас украшает интерьер церкви. Незавершенное великим мастером полотно выкупило семейство Пальма, а Джакомо Пальма Младший дописал его, включив в композицию надпись: «Quod Titianus inchoatum reliquit/Palma reverenter absolvit/ deoq. Dicavit opus» («То, что Тициан оставил незавершенным,/ Пальма закончил со всем почтением/ и посвящает это произведение Господу»). Со всей уверенностью можно считать, что летящий ангел с факелом в верхнем регистре картины принадлежит именно его кисти.

Основная сцена – без сомнения, работа Тициана. Помимо явных черт позднего периода творчества художника, когда живопись стала более нервной и тревожной, композиции – более свободными, а краски – сумрачными, это произведение на евангельский сюжет несет еще и очень личный посыл. Мастер включил в него свой автопортрет в образе старика на первом плане (предположительно кого-то из святых, возможно, Иеронима, Иосифа Аримафейского или Никодима). В правом нижнем углу различимо маленькое посвяtitельное изображение, прислоненное к базе статуи, – это картина в картине, на которой автор еще раз показал себя коленопреклоненным перед Девой Марией, уже вместе с сыном Орацио (также погибшим от чумы). Композиция полна отсылок к великим творцам – современникам Тициана, к моменту создания работы уже ушедшим из жизни (Микеланджело, Беллини, Романо). Таким образом, сюжет, почти забытый художниками XVI века, у автора наполняется новыми смысловыми и изобразительными связями, аспектами и переживаниями.

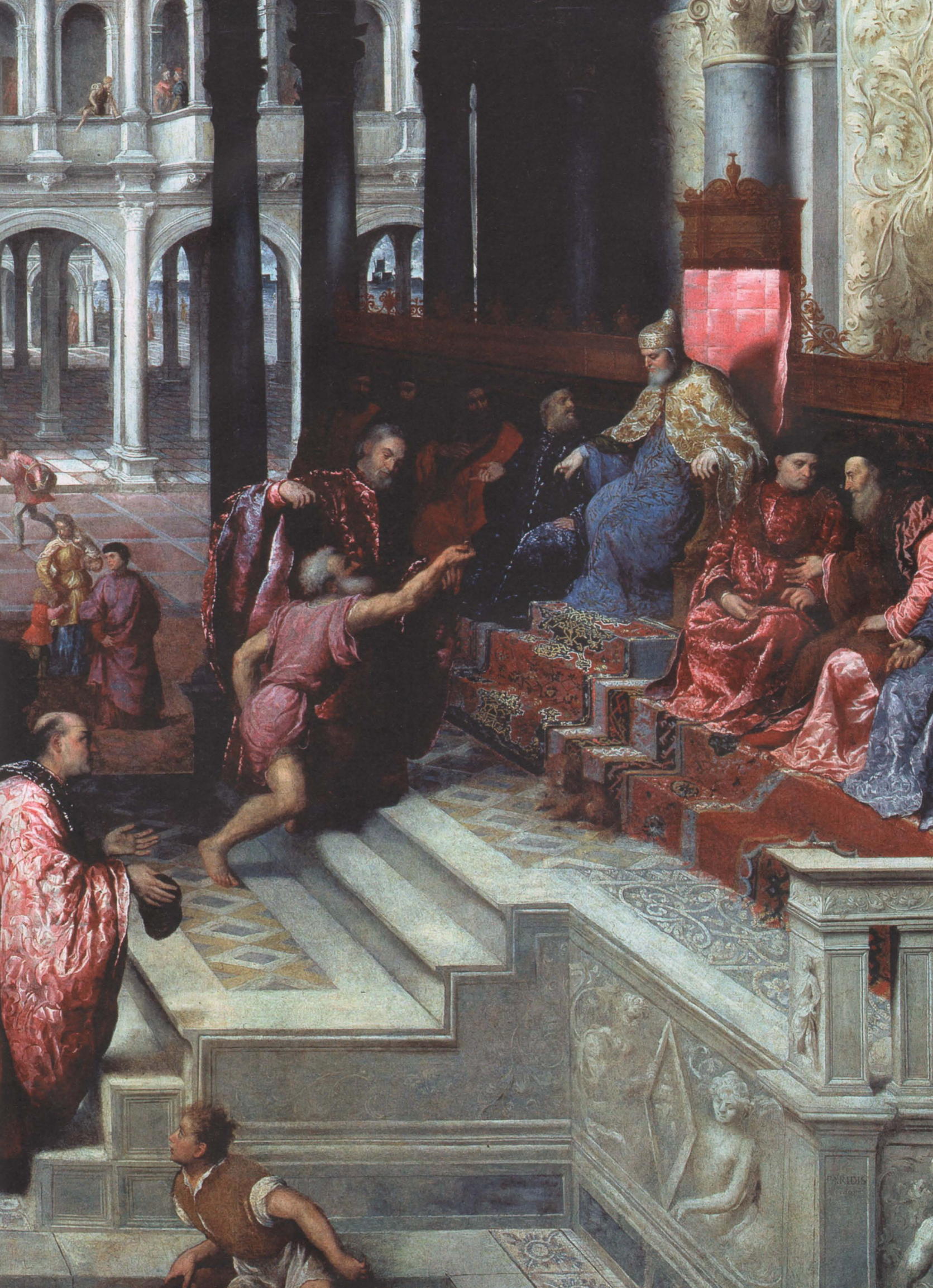


ПАРИС БОРДОНЕ
(1500–1571)
Вручение кольца дожу
1545. Холст, масло. 370х300

Парис Бордоне, художник, вышедший из мастерской Тициана, испытавший на себе в разное время влияние Джорджоне и Лоренцо Лотто, долгое время работал во Франции при дворе короля Франциска I. Но все же большая часть работ была создана им в Венеции и других городах Северной Италии. Его искусство отличается особенной красочностью и необычными композициями.

«Вручение кольца дожу» – одно из немногочисленных сохранившихся исторических монументальных полотен Бордоне. Оно иллюстрирует последний эпизод легенды о рыбаке, которому было видение продолжительной битвы святых Марка, Георгия и Теодора (по другой версии – Николая), патронов Венеции, с морскими чудовищами, плывущими на город с острова Лидо. После победы святой Марк обратился к рыбаку с речью о том, что он будет защищать свой город и впредь, а в знак доказательства попросил передать дожу Бартоломео Градениго (на картине – Андреа Гритти) свое кольцо. Зритель становится свидетелем этого момента. Композиция разворачивается на фоне великолепной сценографически-архитектурной перспективы. Устремление взгляда вглубь полотна сдерживается диагональю, составленной всего из нескольких фигур, векторно направленной к дожу, сидящему на тронном возвышении «общественной лоджии». Она начинается с фигуры в чалме. Ее синеватого оттенка ткань странным образом рифмуется с одеянием дожа, как и светлого золота парадный халат-феридже – с накидкой и шапочкой «первого венецианца». Эта удивительная красочная перекличка, возможно, была вызвана заботой о колористической гармонии, но, вероятно, несла в себе некий информационный посыл, принять который сегодня не представляется возможным.

Работа была выполнена по заказу братства Святого Марка для залы Альберго.





ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518/1519–1594)
Чудо святого Марка
1547–1548. Холст, масло. 416x544

Произведения, посвященные патрону Венеции, часто заказывались художникам местной знатью. Скуола Гранде ди Сан-Марко, богатое и могущественное объединение торговцев специями, также украшала свои помещения сценами из жизни святого. Для нее тридцатилетний Тинторетто исполнил композицию «Чудо святого Марка», снискав свой первый безусловный успех. Ко времени создания полотна в венецианской живописи произошли существенные перемены. Тинторетто, младший современник Джорджоне, Тициана и великих мастеров Высокого Возрождения Центральной Италии, не только усвоил их уроки («рисунок Микеланджело, колорит Тициана»), но и развил в своем творчестве напряжение страстей и форм, которое буквально взрывает пространство его живописных миров.

Именно в «Чуде святого Марка» (апостол освобождает раба-христианина от пытки) исследователи обнаруживают первое триумфальное проявление независимой ни от каких влияний синтетической манеры Тинторетто. При этом замечено, что полулежащая фигура в красном тюрбане в правой части – цитата из подготовительного рисунка Микеланджело для фигуры на саркофаге Лоренцо Медичи, а общая композиция напоминает картон Рафаэля «Жертвоприношение в Листре», правда, по сравнению с последним, она наполнена властным динамизмом.

Что касается особенностей живописного строя полотна, то беспокойная игра неестественного света, с помощью которой художник создает чудесную атмосферу, особенно заметна при сочной и смелой палитре костюмов персонажей. Однако красочность менее всего допускает здесь телесную чувственность, еще сохраняемую формами, она заставляет увидеть образы как бы мистическим зрением. Мастер становится одним из первых провозвестников искусства контрреформации.



**ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518/1519–1594)
Сотворение животных
1550. Холст, масло. 151x258**

Тинторетто совместил в своем творчестве венецианский колоризм и флорентийско-римский пластицизм. Однако его живопись – уникальное явление благодаря театрально-сценическим эффектам, необычным композиционным решениям, включающим неожиданные ракурсы, и свободной манере письма, в которой создавался особый экспрессивный язык.

«Сотворение животных» входило в серию работ для приемного помещения Скуолы Санта-Тринита и создавалось по сюжету ветхозаветного события, произошедшего на пятый день создания мира: «И сказал Бог: да произведет вода пресмыкающихся, душу живую; и птицы да полетят над землею, по тверди небесной. И сотворил Бог рыб больших и всякую душу животных пресмыкающихся, которых произвела вода, по роду их, и всякую птицу пернатую по роду ее. И увидел Бог, что это хорошо» (Быт. 1:20,21).

Композиционное решение Тинторетто заимствует у тициановского полотна «Вакх и Адриана». Здесь почти тот же пейзаж на фоне, но в отличие от работы Тициана небесный свод, по которому движется летящая фигура Создателя, окутанная золотым свечением, еще погружен в полумрак. Из-под Его рук стремительно вырываются птицы, на земле «толпятся» только что рожденные божественной волей мелкие звери, а за Ним следуют крупные животные, среди них даже единорог. Как истинный житель морской республики, Тинторетто уделил особое внимание рыбам, прорисовывая их так, что можно определить различные виды.

Картину впервые за много веков кураторы использовали для показа в контексте искусства наших дней. Это случилось на Венецианской биеннале в 2011. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что полотно Тинторетто стало гвоздем огромной выставки, посвященной самым актуальным явлениям современного искусства!



ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518/1519–1594)
Похищение тела святого Марка
1562–1566. Холст, масло. 397х315

Тинторетто был одним из многих, внесших весомую лепту в создание «марчианы». Святой Марк – самый популярный святой в Венеции, был не только ее духовно-религиозным, христианским небесным патроном, но и мифологическим «гением места». Поэтому живописные работы, посвященные ему, являлись реализацией своего рода государственной программы, неизменной на протяжении столетий.

Под вспышками молний вся архитектура площади становится фантастическим спиритуалистическим видением и превращается из ведуты с архитектурным обликом площади Сан-Марко в соучастника трагического события. В этом зрелом произведении Тинторетто ознаменовался новый важный этап венецианского искусства – живописное мастерство в совершенном умении строить перспективные планы, неожиданные ракурсы, создавать живую среду, показывать дыхание пространства в унисон человеческому соединилось с интенсивными поисками сущностных и символических форм света. И здесь, при всей зрелищности тинтореттовских композиций, возникает антидекоративный эффект, всегда предполагающий долю отстранения, – захватывающее ощущение присутствия грозных сил божественной стихии. Именно оно вносит в образный язык художника новое содержание, преобразующее «миф Венеции», наполняя его драматизмом, который отражает роковые перемены в судьбе города и государства.

Обращает на себя внимание изображение верблюда: оно сделано иллюзионистски натурально, что резко отличает это животное от его собратьев на картинах старшего поколения венецианского Возрождения. Здесь верблюд вовсе не кажется перечислительным «атрибутом» для создания восточного антуража, ракурс поворота его головы передает общую взволнованность, пронизывающую беспокойными токами всю композицию.

В истории мученичества Марка, рассказанной в «Золотой легенде» Якова Воррагинского, повествуется о том, что евангелист был схвачен язычниками в день Пасхи во время праздничной мессы, затем волоком проташен на веревке, затянутой у шеи, через весь город и заточен в темницу, где ночью страдальцу явился Христос, который после приветствия его утешил. На следующее утро пытка продолжилась до последнего вздоха святого. Палачи намеревались сжечь растерзанное тело, но внезапно разразилась буря, град рассеял толпу, и христиане смогли унести погибшего за веру пастыря, чтобы похоронить его.



**ЯКОПО ТИНТОРЕТТО
(1518/1519–1594)
Мадонна с тремя казначеями
Около 1567. Холст, масло. 221х520**

Как и во многих других посвященных (вотивных) полотнах итальянского Ренессанса здесь Тинторетто по традиции совмещает сакральный сюжет с портретами реальных людей, которые и были заказчиками картины. Это казначеи республики – Микеле Пизани, Лоренцо Дольфин и Марино Малипьеро. Под их гербами, слитыми в единое поле в левом углу, значится латинский девиз: «*unanimas concordiale simbolus*» («символ единодушного согласия»), и дата – 1566, знаменательная для Тинторетто. В этом году его приняли в члены флорентийской Академии рисунка вместе с другими венецианцами – Тицианом, Палладио, Сансовино и Сальвиати. Предполагают, что само произведение было написано чуть позже, и к тому времени служба изображенного на нем Малипьеро была уже закончена.

Три государственных мужа Венеции, облеченные финансовой властью, безупречно честные в исполнении ответственных обязанностей, в своем поклонении Марии с Младенцем одновременно и благодарят Мадонну за небесное покровительство, и словно посвящают именно ей результаты своих трудов во имя благоденствия Республики. По словам Б. Р. Виппера, Тинторетто привлекает не столько телесное, сколько эмоциональное, не чувственный, а социально-этический облик человека. Именно это духовное родство и объединяет столь разные портреты мастера. Интересно, что портретными здесь являются не только изображения донаторов и секретарей с мешками денег, но и святых – Себастьяна, Марка, Теодора.

Черные одеяния героев подчеркивают благородную красочность полотна – высокий образец венецианского колоризма с его декоративной и экспрессивной силой.



**ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Аллегория битвы при Лепанто
Около 1573. Холст, масло. 170x137**

Блестящий представитель венецианской школы живописи в эпоху Ренессанса, искусство которого завершило ее «золотой век» на высокой ноте, Паоло Кальяри, называемый Веронезе (то есть «веронец»), как художник сформировался в своем родном городе. Его отец был каменщиком и, как полагают, познакомил сына с искусством лепки еще в детстве. Но все-таки первыми подлинными учителями были известный архитектор Микеле Санмикеле и живописец Антонио Бадиале (позже Веронезе женится на его дочери). Собственный художественный язык молодой человек обрел уже в Венеции, куда его в 1553 пригласили для росписи плафона в зале Совета Десяти во Дворце дождей. Вскоре творец удостоился золотой медали от прокураторов собора Сан-Марко за три больших круглых панно в Библиотеке Марчиана. В них мастер использовал резкие ракурсы, головокружительную аранжировку пространства, сумел замечательно, почти материально передать изображенное. Имя Веронезе стало знаменитым, упоминалось рядом с именем Тициана, с которым он сблизился, и Тинторетто. Он оформлял дворцы, храмы и виллы, писал портреты.

Самое крупное морское сражение XVI века, битва при Лепанто, случилось 7 октября 1571 и завершилось блистательной победой объединенного флота Священной лиги, в которую входили Венеция, Испания, Папское государство и многие другие европейские страны, над военными силами Османской империи. Поражение надолго отодвинуло претензии турок на мировое господство и развеяло миф об их непобедимости. Но для христианской Европы это была прежде всего победа над мусульманским Востоком, креста над полумесяцем. И для Венеции, страдавшей в течение многих веков от постоянных конфликтов с мусульманскими странами Средиземноморья, сражение имело огромное значение. Поэтому появление в венецианской живописи того времени многочисленных полотен на данную тему не удивительно. Победа изображалась художниками и в качестве самостоятельной исторической картины, и рассматривалась как аллегория, и служила фоном к портретам, а иногда присутствовала на полотнах опосредованно.

Для церкви Сан-Пьетро Мартире на острове Мурано близ Венеции живописную аллегорию морской баталии создал великий Паоло Веронезе. Художник предельно подробен в отношении флотов. На первый план он впускает немного водного пространства, заполняя до горизонта нижний пояс изображением судов, увиденных «с высоты птичьего полета». Победа христианских сил изобразительно предreshена не только небесным заступничеством самого мощного, верхнего регистра композиции, который отведен «крупному плану» сцены с Мадонной и святыми, но и численным превосходством флагов и знамен воинства на частоколе мачт над полотнищами с полумесяцем. Несмотря на камерный размер, работа производит впечатление монументального произведения и является одним из самых известных изображений легендарной битвы.





**ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Пир в доме Левия
1573. Холст, масло. 560х1309**

Мастер пышных масштабных полотен, Веронезе украсил своими работами многие светские и религиозные здания Венеции. «Пир в доме Левия» был написан для трапезной доминиканского монастыря Святых Джованни и Паоло. Исследователи предполагают, что изначально картина создавалась на другой сюжет. Высказываются различные точки зрения, на какой именно: «Тайная вечеря», так как на месте произведения раньше находилась «Тайная вечеря» Тициана, погибшая в пожаре, «Пир в доме Симеона» или некий другой пир. По окончании работы Веронезе был вызван на допрос священной инквизиции за чрезмерно вольную интерпретацию евангельской сцены, неуместных героев и лишние детали, не отвечавшие строгой политике католической церкви, связанной с контрреформацией. После него мастеру предоставили три месяца, чтобы переписать полотно, но вместо этого он лишь переименовал его в «Пир в доме Левия», не столь сакральную евангельскую сцену.

Веронезе известен своими многолюдными картинами, изображающими библейские пиры и трапезы. Данная композиция представляет собой квинтэссенцию его поисков в этом направлении. Вписанная в классическую архитектурную декорацию в виде триумфальной арки, навеянную классическими работами популярных в то время Андреа Палладио и Якопо Сансовино, она словно открывает зрителю театральное действие, разыгранное на фоне нарисованного задника. Богатая палитра ярких красок «описывает» разношерстную толпу персонажей, среди которых – турки, чернокожие, стражники, аристократы, шуты и собаки. В центре холста – фигура Христа, данная в отличие от остальных на фоне неба, она своей нежно-розовой туникой выделяется среди участников застолья. От художника не ускользает ни одна деталь! Иуду он не только поместил по другую сторону стола от Учителя, но и заставил отвернуться. Его внимание отвлекает слуга-негритенок, указывающий на собаку, которая наблюдает за кошкой, играющей под столом с косточкой.



**ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Обручение святой Екатерины
Около 1575. Холст, масло. 377х241**

Главный алтарный образ церкви Святой Екатерины по своему строению является одной из наиболее удачных вариаций алтаря Пезаро Тициана из церкви Санта-Мария Глорियोа деи Фрари: та же диагональная, асимметричная композиция благодаря лестнице, ведущей к трону Богоматери в левой части картины. Пара коринфских колонн, как столпы веры, поддерживает своды божественного храма по сторонам от трона. Яркость и насыщенность колорита Веронезе достигает здесь своей вершины, богатые красные, синие, желтые и золотые краски будто светятся изнутри.

Сцена, запечатленная живописцем, сложна и динамична. Святая Екатерина опускается на колени перед божественным тронem, на котором восседает Мадонна с Младенцем Иисусом. Один из ангелов подает ее правую руку Младенцу, чтоб тот смог одеть на нее обручальное кольцо. Левую Екатерина держит у груди в знак своей веры и повиновения. Ярко написано прорванное светом облачное небо, по нему в честь празднования обручения стремительно опускаются ангелочки-путти с золотой короной для святой. Ангелы у края облаков наблюдают за действием, в то время как другие вокруг трона и у его подножия настраивают инструменты и листают ноты, выбирая, что исполнить по такому поводу. Слуга готов облачить Екатерину в золотую мантию.

Здесь Веронезе, как и в большинстве своих композиций, умело соединил глубоко религиозный сюжет, интимный момент веры и благочестия с принятой в Венеции помпезностью и пышностью действия.



ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Обручение святой Екатерины. Фрагмент
Около 1575. Холст, масло. 377х241



ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Обручение святой Екатерины. Фрагмент
Около 1575. Холст, масло. 377x241



ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ
(1528–1588)
Благовещение
1578. Холст, масло. 271x541

«Благовещение» было написано для Скуолы Деи Мерканти (ее герб – рука, благословляющая крест – сияет в середине композиции, над аркой), здание которой и сегодня находится близ церкви Мадонны дель Орто. Первоначально полотно составляло центральную часть триптиха, его боковые холсты изображали



монохромные аллегорические фигуры Милосердия и Веры (сегодня – в Национальной библиотеке Святого Марка в Венеции). На базах колонн помещены гербы заказчиков полотна – семейств Кадабраццо и Коттони.

Композиция строится как театральное представление в декорациях с архитектурной перспективой. В глубине анфилады – маленький храм, словно втягивающий в себя великолепное пространство и напоминающий церковь Санта-Мария Новелла в Виченце, городе Андреа Палладио, не только великого зодчего, но и создателя великолепных сценографических иллюзий, прославивших на весь мир городской Театро Олимпико.



**ЯКОПО БАССАНО
(1510/1515–1592)
Святой Иероним в пустыне
Около 1560. Холст, масло. 119х154**

Якопо да Понте, прозванный по имени города, в котором, за исключением молодых лет, когда учился в Венеции, провел всю жизнь, был тем не менее популярен и в Серениссиме. И настолько, что именно к нему Веронезе отправил своего сына учеником. Успехом пользовалась и данная драматическая композиция, появление которой совпало с эпохой контрреформации – духовными поисками новых смыслов религиозного опыта, стойкости в противостоянии соблазнам, «вольного познания», личной ответственности.

В изображении Иеронима, святого персонажа христианской истории, автора толкований и полемических сочинений, переводчика, было принято подчеркивать его удаленность от мирской суеты, от населенных мест. Иероним четыре года жил отшельником в Халкидской пустыне близ сирийского города Антиохии. По преданию, он истязал себя перед распятием ударами камнем в грудь во время искушающих видений. В пустыне он изучил древнееврейский язык. В Риме был секретарем и помощником папы Дамаса I. Именно по поручению понтифика он перевел с древнееврейского на латинский язык книги Ветхого Завета, а также Евангелия. В 1546 на Тридентском соборе этот перевод Библии был объявлен каноническим и получил название «вульгата». Святого как автора вульгаты традиционно изображают с книгой, иногда – работающим в кабинете.

Якопо Бассано показывает предающегося покаянию старца в пещере, с камнем в руке, перед раскрытой книгой. Еще один атрибут в иконографии Иеронима – череп. Однако здесь он не «по правилам» (под книгой, как череп первого человека) располагается рядом на первом плане, освещенный тем же мистическим светом из полутьмы, что и изможденное, но вовсе не аскетическое тело старца. Совершенно чудесным выглядит распятие. Пригвожденный к кресту Богочеловек написан словно вживе, словно зрителю, как ученому и праведнику Иерониму, издавлек, но вочию предстает само событие.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ



Джованни Баттиста Пьяцетта. Гадалка. 1740



ДОМЕНИКО ФЕТТИ
(около 1588/1589–1623/1624)
Меланхолия
1615–1620. Холст, масло. 179x140

В первой половине XVII века Венецию посещали, любясь ее художественными сокровищами, и охотно творили в ней художники из других городов и стран (Рубенс, Веласкес, Лисс, Ван Дейк, Пуссен). Римлянин Доменико Фетти прибыл туда из Мантуи, где служил живописцем у герцогов Гонзага и изучал в великолепном дворцовом собрании образцы венецианской живописи.

Фетти стал последователем бунтаря Караваджо; знакомство с немцем Адамом Эльсхеймером, еще одним своеобразным караваджистом, заставило его покориться эффектам контрастов света и тени, а восхищение экспрессией рубенсовских композиций утвердило в стремлении передавать трепетную текучесть живописной фактуры свободным мазком, сохраняющим след движения кисти.

Свою композицию «Меланхолия» («Размышление») Фетти наполнил многими символами, известными по шедевру Дюрера (1514). Атрибуты, окружающие женскую фигуру, напоминающую его крылатого гения, означают христианский постулат о бренности и суетности существования (популярный сюжет «vanitas»), а виноградная лоза – того, кто принял на себя грехи человеческие во имя вечной благой жизни.



**СЕБАСТЬЯНО МАЦЦОНИ
(1611–1678)**

**Благовещение
Середина XVII века. Холст, масло. 154x112**

«Благовещение» Себастьяно Маццони поражает необычной интерпретацией и композицией евангельского сюжета. Большую ее часть занимает фигура архангела Гавриила, приносящего Деве Марии весть о скором чуде, непорочном зачатии и рождении Ею божественного Младенца. И хотя в нежной руке архангела цветок лилии, символ чистоты, все же можно понять юную Марию, так резко отпрянувшую. Художник наделяет Ее почти идеальной красотой, одевает в традиционные для иконографии Мадонны красно-синие одежды, но порывистое движение Девы кажется следствием реакции не столько на весть, сколько на неожиданное и стремительное нисхождение архангела. Эта бурная динамика подчеркивается словно тормозящими скорость согнутыми коленями Гавриила, парящими руками, но прежде всего смерчеобразной взвихренностью его одежд.

Маццони родился и работал во Флоренции, затем переехал в Венецию, где прожил до своей кончины, творя еще и как архитектор. Живописные алтарные композиции обнаруживают его особое мастерство передавать деформации в ракурсе и мистические вспышки света, впрочем, смягченные цветовыми переливами.



БЕРНАРДО СТРОЦЦИ
(1581–1644)
Пир в доме Симона
Около 1630. Холст, масло, 272х740

Бернардо Строцци был известен современникам по прозвищу Каппуччино, а также – Прете Дженовезе («Священник из Генуи»). Он действительно был монахом ордена капуцинов в Генуе, но в 1610 покинул стены монастыря, чтобы ухаживать за больной матерью и более интенсивно заниматься любимой живописью. В 1630 после ее смерти Строцци не пожелал вернуться к затворнической жизни, за что был посажен в тюрьму. Выйдя на волю, он уехал жить в Венецию, и последний период его жизни является чрезвычайно плодотворным. Однако данное масштабное полотно исследователи склонны считать «генуэзским» произведением.



Евангелист Лука повествует, что, когда Христос был приглашен в дом Симона Фарисея (фарисеи – члены иудейской секты), некая женщина принесла алебастровый сосуд с миррой (он на картине – у ног Христа), стала омыwać ноги Иисуса слезами «и отирать волосами головы своей, и целовала ноги Его, и мазала миром» (Лука 7:36–38). Присутствующие возмутились поведением грешницы, но Спаситель сказал им: «Прощаются грехи ее многие за то, что она возлюбила много; а кому мало прощается, тот мало любит». И молвил, обратившись к женщине: «Вера твоя спасла тебя; иди с миром» (Лука 7:47–50).

На этот сюжет Паоло Веронезе создал один из своих шедевров, и Строцци явно им восхищен: архитектурный мотив картины он «рифмует» с веронезевским. И все же «абсолютный», нейтральный фон центральной части полотна обнаруживает уже вкус времени к караваджистской оптической среде, позволяющей светотеневому контрасту рельефно выделять человеческие фигуры, подчеркивать психологические реакции и делать осязаемыми натюрморты.

В Галерею полотна попало из капеллы дворца Горлери в Генуе, а писалось для приемной монастыря Санта-Мария ин Пассьоне незадолго до прибытия в Венецию.



ЛУКА ДЖОРДАНО
(1632–1705)
Распятие святого Петра
1655–1660. Холст, масло. 196x258

Неаполитанец Лука Джордано был чрезвычайно плодотворен. Сегодня его работы (несколько тысяч произведений), «перебравшись» из дворцов и храмов, находятся во многих музеях мира. Долгое время считалось, что он не более чем мастеровитый художник, способный на создание неглубоких, бравурных, однообразных декоративных композиций, которые подготовили почву последующему рококо. Однако исследователи, учитывая особенность практики той эпохи, когда многие заказы, сделанные живописцу, в большинстве своем исполнялись учениками и подмастерьями, выделили из его творчества подлинные произведения и обнаружили незаурядного, глубокого виртуоза. Джордано был учеником испанца Хусепе Риберы, но был открыт и для других влияний, в частности Пьетро да Кортона, венецианцев Ренессанса и особенно Веронезе.

По бытовавшему в художественной среде обычаю Джордано предпринял путешествие в Рим и Венецию. Живописная манера сцены из жизни святого Петра возникла под влиянием этой поездки. Композиционные диагонали резко прочерчивают поверхность большого полотна, мощный рельеф напряженных человеческих тел утверждается на первом плане, излучая энергетические волны, заставляя зрителя содрогаться от жестокой трагедии.

Рыбак из Галилеи Симон стал одним из призванных учеников Христа: «Иисус же, взглянув на него, сказал: ты – Симон, сын Ионин; ты наречешься Кифа, что значит “камень”». (Кифа – по-арамейски, по-гречески – Петр.) При императоре Нероне в 64 н. э. уже немолодого Петра распяли на кресте, исполнив просьбу казнимого: считая себя недостойным умереть, как Учитель, он просил распять его вниз головой.

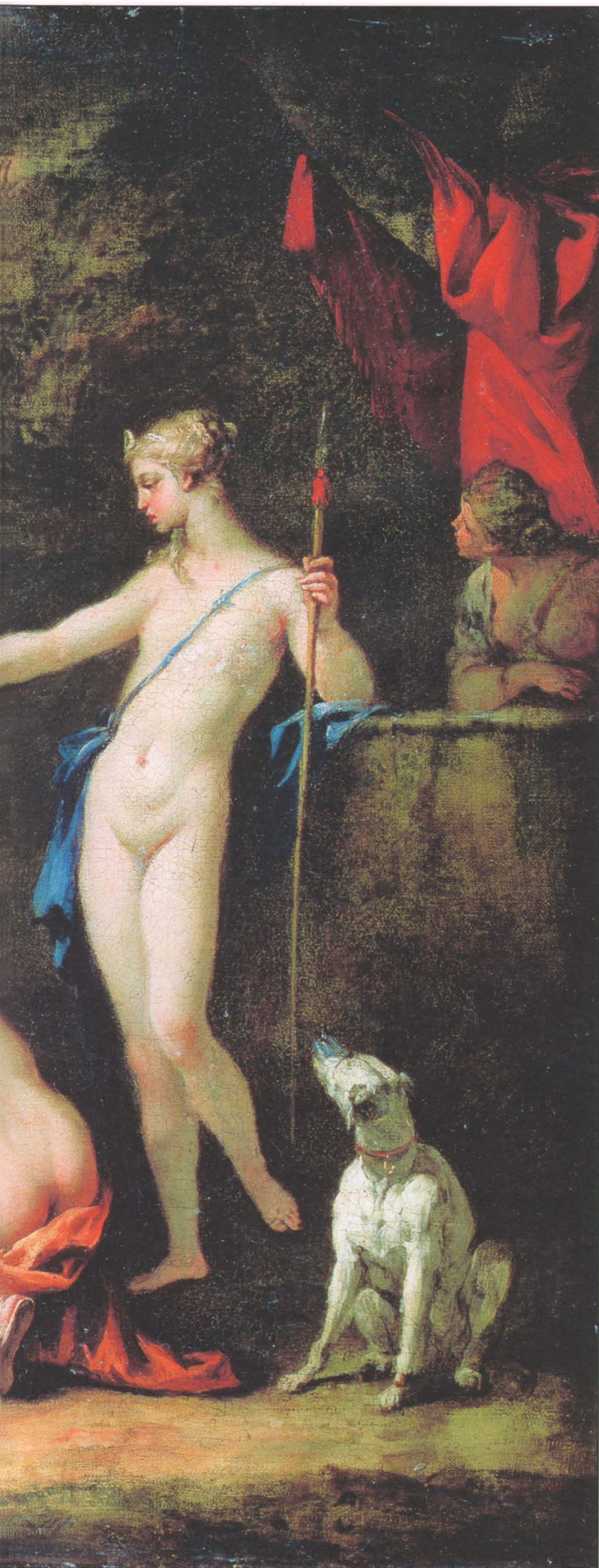


**ФРА ГАЛГАРИО
(1655–1743)
Портрет графа Джованни Батиста Ваилетти
Около 1710. Холст, масло. 226x137**

Настоящее имя художника, перенявшего ремесло отца, – Джузеппе Гисланди. Из родного Бергамо двадцатитрех-летний живописец прибыл в Венецию. Серьезные уроки мастерства ему преподавал Себастьяно Бомбелли, официальный портретист городской знати. Именно благодаря ему Галгарио получил не только круг заказчиков, запечатлевая патрициев, а в период пребывания в Ломбардии и миланскую аристократию, но и перенял искусство изображения эффектного жеста, замечательный парадный колоризм, особенно в трактовке костюмов. В Венеции он принял постриг в монастыре Святого Франциска («фра» – «брат»), а вернувшись на родину в 1702 поступил в монастырь в Галгарио. Аскетизм его жизни стал причиной выбора в основном мужских моделей, в которых он всегда находил остроиндивидуальные черты, создав, таким образом, галерею представителей эпохи Просвещения.

Мастерство, с которым переданы горячая яркость красок роскошно вышитого одеяния вельможи, спокойное достоинство позы графа и сдержанная энергия его взгляда делают «Портрет графа Джованни Батиста Ваилетти» шедевром мировой живописи.





**СЕБАСТЬЯНО РИЧЧИ
(1659–1734)**

**Диана и Каллисто
1712–1716. Холст, масло. 64х76**

Купанию Дианы, которая в III веке до н. э. была отождествлена с богиней Луны, сестрой солнечного Аполлона, посвящен цикл композиций. Полотно Тициана на этот сюжет пользовалось широкой популярностью.

Девственная охотница была окружена своими наперсницами, целомудренными нимфами. Одну из них, Каллисто (что значит «красивее всех»), соблазнил верховный олимпиец Зевс. Овидий в «Метаморфозах» описывает, как об этом узнала Диана:

Лунные в небе рога возникали уж кругом девятым,
Как, от охоты устав, истомленная пламенем брата,
В свежую рощу придя, откуда струился с журчаньем
Светлый ручей и катил волною песок перетертый,
Местность одобрив, к воде стопою она прикоснулась
И, похваливши ручей, – «Далеко, – говорит, – соглядатай
Всякий; нагие тела струею бегущей омоем!»
Бросилась краска в лицо Паррасийки. Все сняли одежды,
Медлит она лишь одна. Со смутившейся платье снимают.
Только лишь спало оно, наготово был грех обнаружен...»

Совершенно очевидно, что для Себастьяно Риччи, выдающегося венецианского художника, родоначальника рококо, эпизод с обнаружением беременности прекрасной нимфы стал поводом для восхищения чувственной прелестью красавиц. Их обнаженные тела, показанные в разных ракурсах, создают изысканный узор в центральной части полотна. Элегантностью позы выделяется великая богиня-охотница (продемонстрированы ее атрибуты – копье в руке, пес у ног).

Выбранную здесь утонченность женского телосложения исследователи склонны относить к влиянию английской живописи, оказанному на Риччи во время его пребывания в Лондоне. В период работы над полотном он вместе с племянником Марко расписывал Бёрлингтон-Хаус (сегодня – Королевская академия искусств).

В пейзаже (и это признак нового стиля) формы словно растворяются посредством невесомо легких, вибрирующих мазков. Именно так утверждалась декоративная составляющая рококо.

**МАРКО РИЧЧИ
(1676–1730)**

**Пейзаж с потоком, монахами и
прачками
1715–1720. Холст, масло.
136x197**

Марко Риччи, племянник Себастьяно Риччи, – родоначальник венецианской пейзажной живописи XVIII века. В композициях дяди он часто выполнял пейзажные фоны. Предполагают, что морские виды в работах Алессандро Маньяско также принадлежат его кисти.

В своих пасторальных ландшафтах Марко Риччи, используя венецианскую технику «*pittura di macchia e tocco forte*» («живопись пятна и динамичного мазка»), разнообразно передает атмосферные нюансы и всегда противопоставляет романтически взволнованную природу (обычно с крупными массами деревьев) мелким жанровым сценкам в окружении великолепного пейзажа. В этой связи всегда возникает вопрос: не писал ли стаффажные фигуры его знаменитый дядя? Интересно, что композиции вдохновлены натурными впечатлениями: из Венеции в поисках подходящих мотивов художник отправлялся в ее окрестности. На представленном холсте запечатлены места в долине Пьеве, родине живописца.

Марко Риччи был универсальным художником – живописцем, декоратором, карикатуристом, графиком. Сохранились 33 гравюрных пейзажа, в которых, как и в гуашах и пастелях, наблюдается его интерес к проблемам освещенности.







РОЗАЛЬБА КАРРЬЕРА
(1675–1757)
Портрет ребенка из семьи Ле Блон
Около 1730. Бумага, пастель. 34x27

Венецианка Розальба Каррьерера была дочерью художника и кружевницы. В начале своей успешной творческой деятельности она расписывала фарфоровые табакерки для продажи путешественникам и на всю жизнь сохранила любовь к миниатюре.

В XVII–XVIII веках в Европе чрезвычайно ценилась техника пастели. Характерный нежный, «легкий мазок», как отмечали поклонники творчества Розальбы Каррьереры, мягкость, светлая красочная гамма и стремление «искусной девицы» наделять свои модели особым очарованием сделали ее пастели в буквальном смысле образцовыми для современников – портреты копировали другие художники. Для потомков произведения Каррьереры стали своего рода зеркалом времени. Так, историки моды часто иллюстрируют рассказы именно ее творениями.

Исследователи предполагают, что на представленном портрете запечатлена дочь генерального консула Франции в Милане Ле Блона. В собрании Галереи Академии находится портрет и самого консула, на котором также легкое sfumatto смягчает формы нежнейшей аурой.



**РОЗАЛЬБА КАРРЬЕРА
(1675–1757)
Автопортрет
Около 1746. Бумага, пастель. 31x25**

В 25 лет Каррьера вошла в профессиональную гильдию художников Святого Луки в Риме. В 1720 в Париже она стала членом Французской королевской академии. Популярность ее искусства способствовала формированию нового стиля – рококо. Каррьера исполнила портрет его самого выдающегося представителя – Антуана Ватто, писала членов королевской семьи и многих других. В Вене ее ученицей была будущая императрица Мария-Терезия.

В данном автопортрете художница обнаруживает способность быть не только певицей мягкой грации, но и глубоким психологом, беспощадно обнажающим самые затаенные внутренние порывы и драмы человека. Работа написана за несколько лет до того, как Каррьера ослепла. Удивительно выражение лица пожилой женщины, увенчавшей себя лавровым венком, ее губы сжаты, провидческий взгляд не теряет своей остроты, даже будучи запечатленным нежной пастелью. Невольно возникает мысль о предчувствии ею своей трагической судьбы, разрушенной безумием.



ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЬЕПОЛО
(1696–1770)
Святой Иосиф с Младенцем Иисусом и святыми
Около 1735. Холст, масло. 210x114

Сын венецианского капитана, Джованни Баттиста Тьеполо, – ведущий мастер последнего века Серениссимы. Его творчество соединяет в себе традиции Веронезе, барочную основательность и изящество рококо. Тьеполо, президент венецианской Академии живописи, стал подлинным наследником великих земляков.

Венецианская республика, потерявшая к этому времени владычество над морями, все еще сохраняла независимость. Жизнь в городе часто напоминала веселое представление. Блеск и аристократизм художественной школы родного города Тьеполо воплощал, работая над заказами и в других городах Италии, Испании и Германии. Основные признаки барокко – красота, декорум, большой стиль – легко узнаются в его живописи.

И все же данная композиция с изображениями святого Иосифа с Младенцем, святых Франциска из Паолы, Анны, Антония и Петра из Альканты, которая раньше находилась в церкви бенедиктинок Сан-Просдочимо в Падуе, хоть и сохраняет нижнюю точку зрения, однако своей благородной сдержанностью, нерезким ракурсом, очевидной рациональностью построения несет печать классицистической манеры.



ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЬЕПОЛО
(1696–1770)
Обретение Истинного Креста и святая Елена
1744–1745. Холст, масло. Диаметр 500

Исторический сюжет плафона церкви Каппучине в Каstellо (была уничтожена при создании наполеоновских садов – «Джардини») повествует об обретении святой Еленой, матерью римского императора Константина, признавшего христианство официальной религией, Истинного Креста. Воскресение покойника, которого положили перед каждым из трех крестов, найденных под землей, определило, какой именно стал орудием казни Иисуса.

Масштабное тондо фрески и ее расположение диктовали особый ключ к построению композиции. Тьеполо пишет «земной» регистр (своих персонажей) плотным полукольцом со сложным перекрестным движением, утяжеляя его колоритом, «плотными» формами, что позволяет кресту, на котором был распят Спаситель, царить в светлом и прозрачном небесном пространстве. При самой низкой точке зрения, избранной художником, все изображение взято в резком ракурсе, которым виртуозно владел Тьеполо. Поэтому можно разглядеть не только императора в красном плаще, преданных последователей Богочеловека и торжествующую Елену, но и фрагменты античных построек, символизирующих вместе с Крестом победу христианства над язычеством.



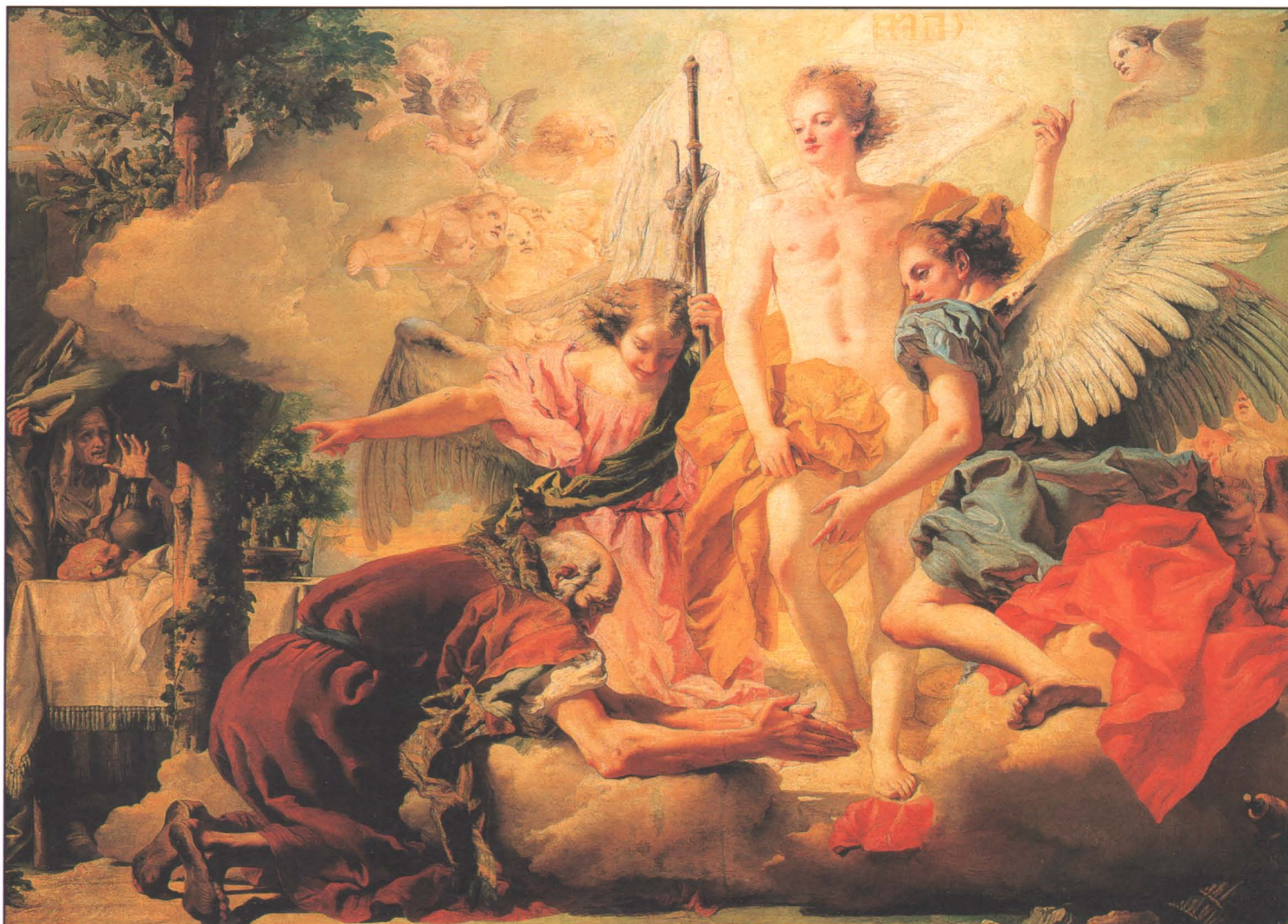
**ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЬЕПОЛО
(1696–1770)**

**Перенесение домика Марии из Назарета в Лорето
Около 1743. Холст, масло. 126х86**

«Перенесение домика Марии из Назарета в Лорето» Джованни Баттиста Тьеполо представляет собой один из двух эскизов фрески для венецианской церкви Санта-Мария из Назарета. Второй хранится в Музее Пола Гетти в Лос-Анджелесе. Сама фреска уничтожена в 1915 во время обстрела храма австрийцами.

Сложность работы заключалась в том, что художнику нужно было вместить рисунок в узкое овальное пространство между росписями Мангоццы Колонны, знаменитого квадратуриста (квадратуристы – художники, исполнявшие живописными средствами иллюзорные архитектурные композиции на плоскости). Создавая эффект вертикальной глубины небесного пространства, Тьеполо разбивает изображение на регистры, подчеркивая плотность персонажей в нижнем и максимально высветляя, зрительно облегчая, верхний план с едва намеченной изысканной графикой.

По преданию, святая Елена, мать императора Константина, возвела церковь над домом Марии в Назарете, где юной Деве с божественной вестью явился Гавриил. В конце XIII века, когда возникла турецкая угроза, три стены здания были перенесены в городок Лорето в папских владениях членами семьи Ангелов, управлявшей Эпиром, под протекторатом которого находился Назарет. Легенда «адаптировала» фамилию правителей и сообщает, что ангелы переместили домик и опустили его в лавровой роще городка на севере Адриатики.

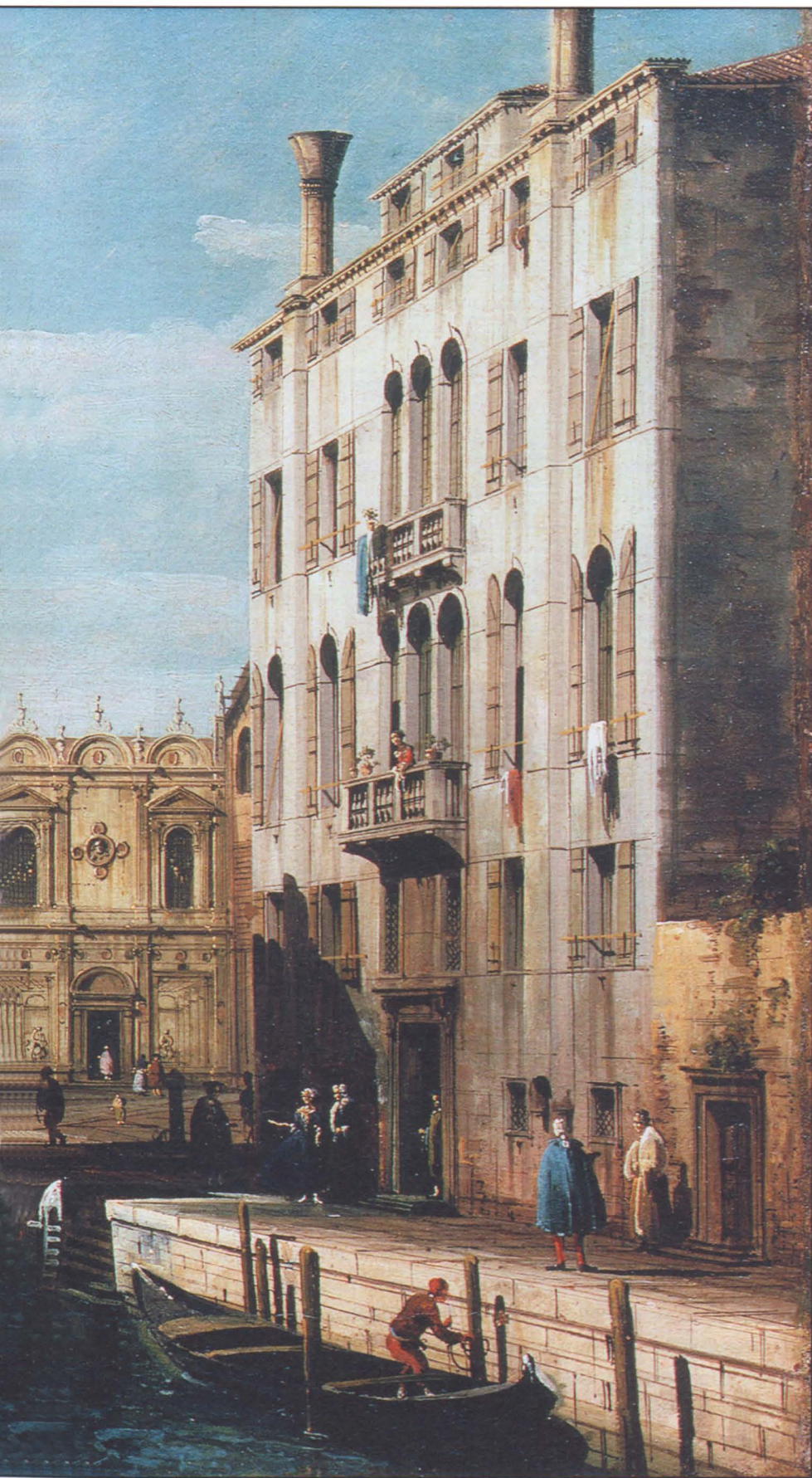


ДЖАНДОМЕНИКО ТЬЕПОЛО
(1727–1804)
Явление трех ангелов Аврааму
1773–1774. Холст, масло. 201x281

Лоренцо и Джандоменико (Джованни Доменико), дети Джованни Баттиста Тьеполо, стали известными художниками. В свой последний период творчества отец вместе с ними работал в Испании над королевскими заказами. После его смерти лишь Джандоменико вернулся в родной город. Оба сына со временем проявили индивидуальность творческой манеры и художественного мира.

Заказ на монументальное полотно по ветхозаветному сюжету «Явление трех ангелов Аврааму» для зала венецианской Канцелярии Скуолы Гранде Санта-Мария делла Карита Джандоменико Тьеполо получил, выиграв на конкурсе в академической комиссии в Риме. В последний период жизни он украсит собственную виллу в Цианиго фресками, посвященными игровой, карнавальной стихии Венеции («Пульчинелла», «Сальтимбанк и Полишинель» и другие). Но в данном масштабном религиозном полотне художник придерживается «большого стиля». Оно несет влияние рисунка и двух живописных композиций отца, исполненных в Мадриде (Государственный музей, Берлин). И все же просматривается почти жанровая деталь: под сенью шатра в глубине сцены Сара явно поражена вестью, что ей, старой женщине, предстоит родить. Но в изображении ангелов присутствует классицистическая идеализация. Именно эта черта сделала основателя жанра европейского неоклассицизма Рафаэля Менгса приверженцем данного произведения.

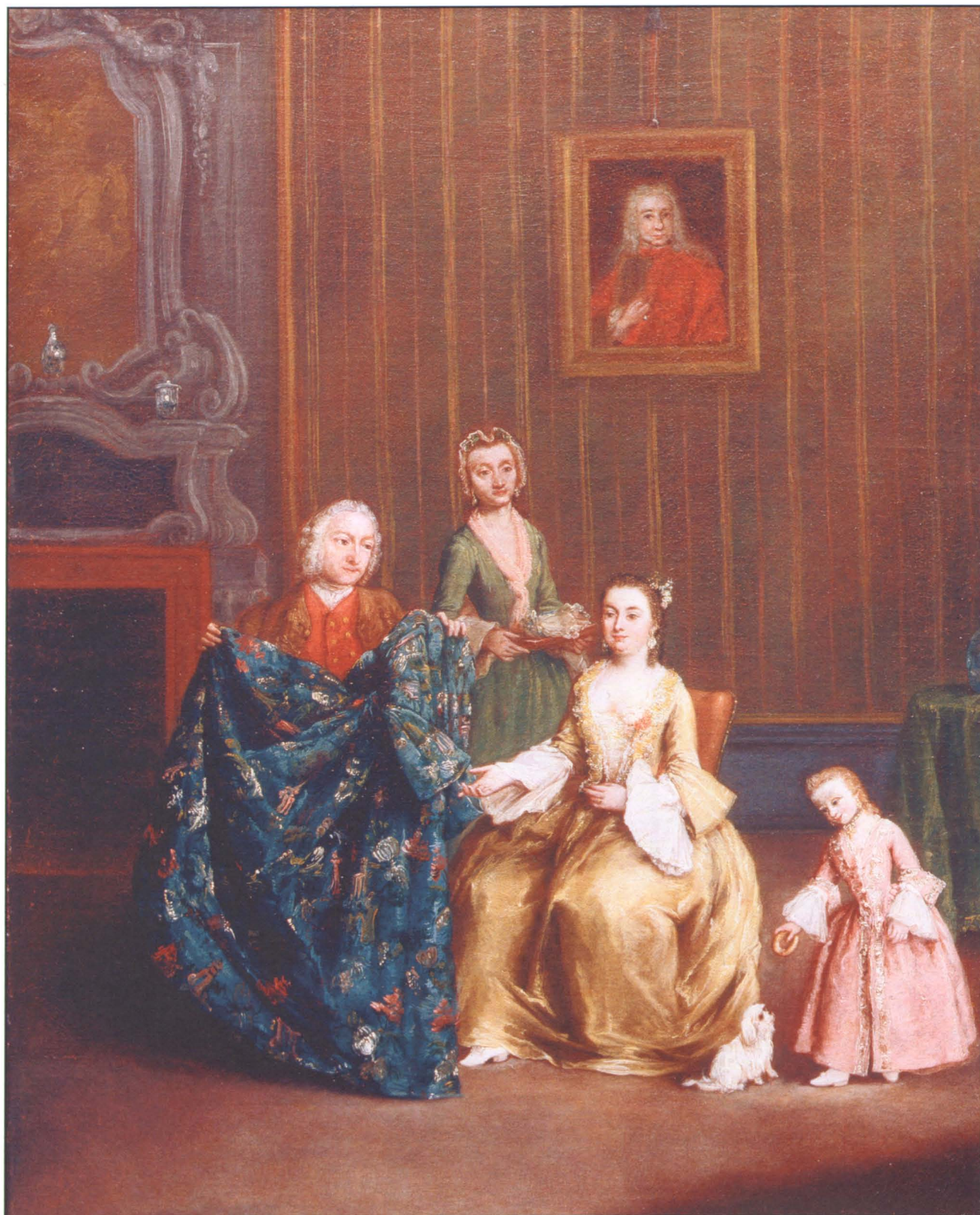




БЕРНАРДО БЕЛЛОТТО
(1720–1780)
Вид канала Мендиканти
и Скуолы ди Сан-Марко
Около 1740. Холст, масло. 42х69

Из-за славы дяди, в мастерской которого Бернардо Беллотто работал, его звали Каналетто-младшим. В ранних работах он по-своему интерпретирует ведуты родственника. И данное произведение, вероятно, созданное в годы ученичества, обнаруживает очевидное влияние последнего. Долгое время эта картина была атрибутирована как работа Каналетто. Но здесь уже проявлена черта, которая позже выразится определенной, – больший натурализм, ясность и чистота форм. В Венеции сохранилась лишь ничтожная часть обширного наследия Беллотто. Он довольно рано покинул родной город, много путешествовал, сначала по Италии (работал в Риме, Ломбардии и Вероне), а затем, исполняя заказы в разных европейских странах, стал придворным живописцем Фридриха-Августа II Саксонского. Художник творил также в Вене, Мюнхене, на службе у короля Польши Станислава Августа Понятовского. Дни его окончились в Варшаве.

В отличие от Каналетто, у которого тоже есть перспективная ведута с видом канала Мендиканти (дословно – «Канал нищих»), Беллотто выбирает более респектабельный мотив. Большая Скуола Святого Марка была одной из шести самых главных. Она располагалась на площади, названной по находящемуся на ней храму во имя святых Иоанна и Павла (Санти-Джованни э Паоло). Здесь в поле зрения художника оказался лишь угол церкви. Его прежде всего привлекает ренессансный фасад здания (построено по проекту Пьетро Ломбардо), в котором размещались больница, приют, учебные помещения и, конечно же, залы собраний.



ПЬЕТРО ЛОНГИ
(1702–1785)
Портной
1742–1743. Холст, масло. 60х49

В истории данной картины, как и других произведений Лонги из собрания Галереи, существовало предположение ее происхождения из дома семьи Веньер, древней и уже аристократической (долгие века патрицианская верхушка Венеции, по сути, представляла собой сливки торгово-купеческого класса). Косвенным подтверждением тому может служить портрет прокуратора Николо Веньера на обитой полосатым штофом стене. Лонги изображает практически свободную комнату в палаццо, но акцент роскоши обозначен однозначно – великолепным камином на левом фланге полотна. Сама сценка непритязательна – дамский портной демонстрирует хозяйке (невестке прокуратора, Самари-тане) новый наряд. Девочка, играющая с собачкой, в отличие от матроны на втором плане не обращает внимания на столь значительное в женской жизни событие. Позднее сын уже выросшей Марии, Джироламо Контарини, подарил полотна Лонги Галерее Академии.



ПЬЕТРО ЛОНГИ
(1702–1785)
Урок танцев
1740–1750. Холст, масло. 60х49

Живопись Пьетро Лонги часто сравнивают с комедиями его земляка Карло Гольдони. Реальные эпизоды на картинах подчас выглядят как театральные постановки, веселый маскарад. Но такие сценки были привычными для жителей и гостей Венеции. В интерьерных произведениях XVIII века нет и намека на морализаторство, свойственное создателям этого жанра – малым голландцам.

В бытовой летописи великолепного города Лонги особенно внимателен к деталям. В «Уроке танцев» видны на первом плане грелка для ног и небрежно оставленная шпага на пуфе, которые словно обозначают границы кулис, чтобы открыть зрителю площадку с основным действием: строгий преподаватель танцев указующим перстом требует от юной ученицы особого изящества движений, веля ей тянуть носок. Художник здесь – утонченный колорист, зеленая гамма различных оттенков на разных фактурах деликатно прерывается теплыми красными тонами. Но кульминацией служит, конечно же, светоносная фигурка танцовщицы.



ПЬЕТРО ЛОНГИ
(1702–1785)
Аптекарь
Около 1751. Холст, масло. 59х48

Азы ремесла Пьетро перенял у своего отца, серебряных дел мастера А. Фалька. Однако он увлекся живописью, стал учеником Антонио Баллестры, позже в Болонье – Дж.-М. Креспи и в гильдию художников был записан под новым именем – Лонги.

Лонги с успехом работал над созданием алтарных и мифологических композиций, но подлинную славу ему принесли жанровые произведения, повествующие о «быте и нравах» Венеции XVIII века, на излете ее великолепного существования. Правда, во многих из них демонстрируется вовсе не парадная сторона.

Данное полотно особенно ярко подчеркивает еще одну черту жанровой живописи мастера – мягкий юмор, впрочем, без доли сочувствия и участия. Художник пишет свои работы несколько отстраненно, словно констатируя, и всегда композиционно замыкает сцену, разнообразя ее пространством характерными деталями. Он будто выталкивает героев-актеров, немножечко оцепенелых, а потому несущих оттенок кукольности, к зрителю. При подобной «сухости изложения» живописный язык творца богат мельчайшими нюансами, придающими его полотнам завораживающее очарование. Рембрандовским свечением выделяется помещенная на шкаф картина, в которой знатоки узнают «Рождество» кисти Антонио Баллестры.



МИКЕЛЕ МАРИЕСКИ
(1710–1743)
Каприччо с готическим зданием и обелиском
Около 1741. Холст, масло. 55х83

Венецианцу Микеле Мариески довелось начать свою деятельность в Германии в качестве театрального декоратора. В 1735 он стал оформителем церемонии возведения на престол польской королевы Марии Клеменции Собеской. Вернувшись в Венецию, живописец использовал навыки создания иллюзорной перспективы в ведутах (как, собственно, и блестящие Каналетто и Карлеварис), а в 1741 – в серии виртуозных гравюр с видами красивейших мест родного города, ставших чрезвычайно популярными. Мариески называют одним их самых значительных ведутистов XVIII века. С 1736 он работал для маршала фон дер Шуленбурга.

Прежде всего картины, гравюры и рисунки художника обнаруживают особую пристрастность к таинственным инверсиям, фантастическим мотивам. Они не заметны на первый взгляд, так как способ передачи пространства, архитектуры, пейзажа вполне подчинен реалистическому видению. Но знающему реальность становится ясно, что это фантазия, каприччо. И в данном городском виде присутствуют постройки, которые никогда не существовали.

Справа изображено так называемое готическое здание. Однако наименование не вполне корректно, потому что странная готическая аркада опирается на колонны, не имеющие отношения к готике, массивные, с кудрявыми капителями. За ней же – объединенное лестничными маршами и вовсе классицистическое палаццо. И пристройка, и обелиск перед ней «поросли» живой зеленью. Некая загадочность полотна, которое живописец не раз копировал, может быть объяснена масонской символикой.

Однако совершенно очевидно, что зритель прежде всего замечает живописные достоинства полотна: виртуозную аранжировку цветовой гаммы, свободных, плотных мазков на первом плане и акварельно-нежных в изображении глубины дальнего пространства.

**ГАСПАРЕ ТРАВЕРСИ
(1732–1769)**

**Раненый
Около 1750. Холст, масло.
101x128**

Гаспаре Траверси – один из самых оригинальных и тонких неаполитанских художников XVIII века. Он был хорошим психологом и рассказчиком, поэтому его композиции наполнены разнообразными нюансами человеческих переживаний. Живописец работал над религиозными композициями: сцены из жизни Марии в церкви Санта-Мария дель Аиуто в Неаполе в 1749, ветхозаветные сцены в церкви Сан-Паоло Фуори де Мура в Риме в 1752 и другие. В итальянской столице художник жил с 1750. В жанровых картинах из повседневной жизни Траверси, по свидетельству итальянского историка искусства Роберто Лонги, следовал характеру драматургии с реальными персонажами неаполитанского комедиографа Б. ди Линерери, чрезвычайно популярной до воцарения на театральном олимпе венецианца Карло Гольдони.

«Раненый» – показательный пример для понимания почерка живописца в таких композициях. Действие происходит всерьез: раненый действительно страдает, ему сочувствуют милая дама и другие члены семьи (возможно, отец и мать), остающиеся в тени заднего плана, пытается помочь щеголеватый доктор и уже готовит лечебное снадобье аптекарь. Целиком заполненное пространство все же рельефно высвечивает снизу из тени плотный «узел» из трех фигур на первом плане. Однако сама ситуация написана и композиционно показана зрителю так, что ироническая подоплека авторского замысла тотчас же обнаруживается – и птичьим выражением лица лекаря, и вынужденной позой страждущего. В простодушие художника как бытописателя верится с трудом.







**ДЖОВАННИ АНТОНИО ГВАРДИ
(1699–1760)**

**Эрминия и Вафрин находят раненого Танкреда
1750–1755. Холст, масло. 260х261**

Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» о Первом крестовом походе и его героических участниках стала источником сюжетов и тем многочисленных полотен европейской живописи. Так, например, в XVII веке этот же сюжет из 19-й песни использовал Никола Пуссен. В издании 1745 ее проиллюстрировал гравюрами Пьяццетта.

Джованни Гварди писал свой цикл именно по этим графическим композициям. Изначально его работы украшали виллу д'Эсте, а впоследствии разошлись по разным музеям и частным коллекциям. На полотне изображен момент, когда принцесса Антиохии Эрминия находит горячо любимого героя Танкреда, пленницей которого она была, раненым после его смертельной битвы с воином султана Аргантом, труп которого помещен на первый план. Преданный оруженосец возлюбленного, Вафин, мусульманской одеждой напоминает зрителю о своей опасной разведывательной вылазке в стан врага.

Драматизм ситуации, подчеркнутый взволнованностью небесной сферы, бегом облаков, развевающимся плащом, пересекающимися диагоналями в построении композиции несколько стушевуется явной театральностью происходящего, балетной позой горюющей царевны.



**АЛЕССАНДРО ЛОНГИ
(1732–1813)**

**Семейство прокуратора Луиджи Пизани
Около 1758. Холст, масло. 255х340**

Портреты кисти Алессандро, сына Пьетро Лонги, принадлежат разным жанрам. Среди них можно встретить совершенно объективистские, камерные погрудные изображения живописцев, которые он делал для своей книги, посвященной венецианским мастерам (серия была названа «Собрание портретов знаменитых венецианских художников»). Более подробную композиционную программу с пояснительными атрибутами он использует в строгих портретах, представляющих вместе с первой группой человека времени Просвещения (например, драматурга Карло Гольдони, медика Пьетро Пеллегрини). Все они обнаруживают способность Лонги к точной и проникновенной психологической характеристике. Большие парадные портреты также удавались талантливому и разносторонне одаренному художнику.

Репрезентативный портрет семьи прокуратора Луиджи Пизани объединяет в себе идеи семейной добродетели и официозной представительности. Дож Алвизе Пизани явно горд своим потомством – сыном-прокуратором, занимавшим одну из самых почетных должностей в чиновничьей иерархии республики, плодотворной достойной невесткой Паолиной Гамбарой, их четырьмя прелестными отпрысками. Справа – двое вельмож, лица которых отмечены чертами фамильного сходства. Это сыновья Альвизе, братья Луиджи, Эрмолао IV Джованни Франческо и Эрмолао II Франческо. Из праздничного семейного круга своим строгим черным одеянием выделяется аббат Джованни Грегоретти, протягивающий ребенку крендель, словно гостию – церковный хлебец в таинстве причащения. И без того многофигурный портрет кажется переполненным за счет включения аллегорических фигур, символизирующих плодотворность, разумную деятельность и супружескую верность.



**АНТОНИО КАНАЛЬ (КАНАЛЕТТО)
(1697–1768)**

**Каприччо с руинами и воротами Портелло в Падуе
1750–1760. Холст, масло. 61х76**

Свой творческий путь венецианец Антонио Каналетто начинал театральным декоратором, следуя по проторенной отцом, тоже театральным художником, Бернардо Каналем, дороге. Известно, что живописец пользовался «камерой-обскурой» – оптическим прибором, позволявшим очень точно запечатлевать различные панорамные виды. Однако очевидно, что первоначальная театральная практика выработала в нем тонкое чувство аранжировки пространства, замечательное умение использовать перспективу.

Работы Каналетто производили фурор, а богатые путешественники, желавшие сохранить память о Серениссиме, получить «экспортный вариант венецианского мифа», своими бесчисленными заказами сделали его богатым человеком. Однако соседние города в области, принадлежащей Венецианской республике, также были предметом внимания художника. С 1746 по 1756 мастер жил и работал в Англии.

Термин «каприччо» стал популярным в Италии с конца XVI века. Противопоставляя себя уже утвердившемуся натурализму караваджизма, некоторые художники ратовали за свободу фантазии. Таким образом, в упомянутом жанре стали возможны соединение реального и выдуманного мотива, причудливые руины, игра света и тени, иногда фантастические образы.

Когда-то ворота Портелло служили въездом в город Падуя. Каналетто сочетает античные и готические руины, покрывая старые постройки проросшим на них кустарником. Так он иллюзорно связывает воедино природные мотивы и искусственные объемы строений. В его искусстве появляется излюбленный образ: изображение величественного небесного пространства с бегущими облаками, которые отражаются в текущих водах.

Оба пейзажа, данный и считающийся парным к нему «Каприччо с античными руинами и строениями», также из собрания Галереи, были столь популярными, что их часто копировали.



**АНТОНИО КАНАЛЬ (КАНАЛЕТТО)
(1697–1768)
Перспектива с портиком
1765. Холст, масло. 131х93**

Во время пребывания в Риме в 1719–1720-х Каналетто создал декорации для опер Доменико Скарлатти. Известно также, что именно здесь он пленился искусством голландских ведутистов (живописцев, которые специализировались на видах городов) и бамбочанти (так называли мастеров из разных стран, работавших в Риме и писавших городские уличные сценки). Бамбочанти в отличие от голландских жанристов никогда не допускали в своих композициях насмешку и сарказм. Из их искусства Каналетто извлек уроки работы в свободной, эскизной манере, а также точной передачи перспективы.

Данное позднее произведение художника с венецианским портиком, выходящим в очаровательный дворик, с точно прописанными деталями и магическим освещением, служило наглядным примером, учебным пособием в области перспективы, но первоначально было выполнено как квалификационная работа самого Каналетто и предназначалось для занятия должности профессора Академии живописи и скульптуры.

Широко известна ее копия кисти русского живописца Ф. Алексеева – «Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции» (1776), которого называли русским Каналетто.





ФРАНЧЕСКО ГВАРДИ
(1712–1792)
Вид на остров Сан-Джорджо и
Джудекку
Около 1774. Холст, масло.
200x281

Франческо Гварди возглавил семейную художественную мастерскую после смерти брата. Он начал свой творческий путь с портретов, писал религиозные композиции и сценки в интерьерах, но всю жизнь оставался певцом родного города. Справедливо мнение, что именно творчество Гварди, являясь вершиной европейского жанра ведуты, обозначило его завершение. Живописец отходит от четкого, структурно размеченного объективистского видения. Венеция на его полотнах предстает сказочной фантазией, окутанной поэтической дымкой вибрирующего прозрачного света.

Данный пейзаж имеет и другое название – «Бачино (бассейн) Сан-Марко с видом на церковь Сан-Джорджо Маджоре и канал Джудекку». Рядом с величественным храмом Сан-Джорджо Маджоре, творением Палладио (который мастер писал много раз), на левом фланге полотна высится взметнувшаяся стрелой колокольня, которая обрушилась в 1774. Можно благодарить художника за точность, сохранившую «исторические подробности», однако гораздо более ценным оказывается впечатление романтической взволнованности, грусти и даже тревоги, которое передается в его поздних работах зыбкой трепетностью мазка, богатой, но все же чуть погасшей цветовой гаммой с флуоресцирующими вспышками света, размытостью очертаний форм.





ФРАНЧЕСКО ГВАРДИ
(1712–1793)
Пожар в квартале Сан-
Маркуола
1789. Холст, масло. 32х51

Пожар масляных складов 28 ноября 1789 в венецианском Гетто – еще один тревожный знак, предвестивший закат великого города. Семидесятисемилетний художник, несмотря на недомогание, все же сделал натурные зарисовки. Одна из них, находящаяся сегодня в нью-йоркском музее Метрополитен, послужила основой картины «Пожар в квартале Сан-Маркуола» (второй рисунок – в музее Коррер в Венеции).

Пламя, перекинувшееся на соседние со складами дома, высветило стены и крыши, на которых пожарные героически стараются противостоять ему. Передний план почти по всей горизонтали обозначен спинами зевак и сочувствующих. В сумеречный колорит врывается горячая палитра оттенков красноватого и золотистого цветов, так ощутимо передающих жар чудовищного огня. Динамичная кисть Гварди с живым мазком, переноса на полотно беспорядочные порывы стены пламени, становится поистине свободной, стремительной. Художник не пытается нарисовать огонь, он передает его разрушительную, всепоглощающую суть.

Такое воплощение огненного неистовства, эксперименты в области цвета встретятся лишь спустя несколько десятилетий в творчестве англичанина-романтика Уильяма Тернера. Уроки венецианцев во многом станут основой для художников, которым в системе живописных исканий был приоритетен цвет.

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Редактор: *С. Суворова*
Авторы текста: *Н. Геташвили, Л. Чечик*
Корректор: *Г. Барышева*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 14 «Галерея Академии. Венеция»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011

© ЗАО «Издательский дом

«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки

Обложка: **Джентиле Беллини.**

**«Чудо реликвии Святого Креста
на мосту Сан-Лоренцо». Фрагмент**

Издатель:

ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: SIA „PRESES NAMS BALTIC”, Латвия
Эрнеста Бирзниека-Упиша 20а/4, Рига, LV-1050.
www.pnbaltic.eu

Подписано в печать 09. 12. 2011

Формат 70х100/8

Бумага мелованная

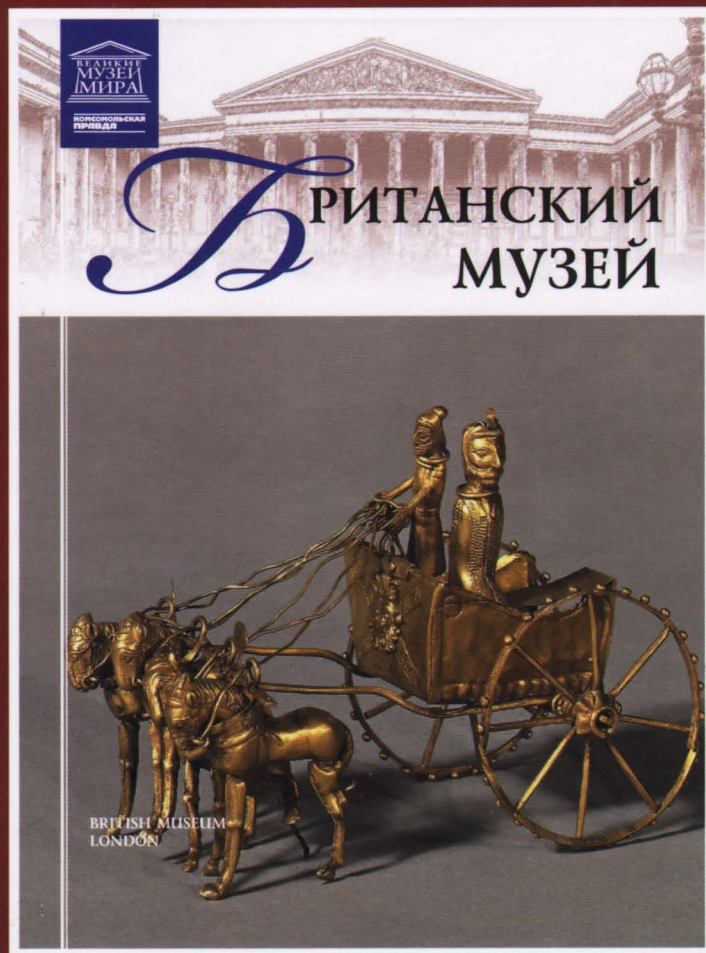
Печать офсетная. Печ. л. 3,0

№ 101302

2011 год



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Британский музей — крупнейший музей мировой культуры наряду с Лувром, Эрмитажем и музеем Метрополитен. Он не имеет картинной галереи, но зато располагает прекрасной коллекцией этнографических памятников и обширным собранием произведений искусства древности. Уникальна и замечательна также его прославленная библиотека. Британский музей — это весь мир в центре Лондона, а знакомство с его коллекцией подобно кругосветному путешествию.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-87107-253-0



4 607071 484348