

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ТЪЕПОЛО

ЦЕНА 6,00 ГРН

Часть 89

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 89

ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТЬЕПОЛО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ТЬЕПОЛО

стр. 3

ТВОРЧЕСТВО

стр. 8

- „Триумф Давида“ — ок. 1716 стр. 8
„Сила красноречия“ — ок. 1724—1725 стр. 10
„Воспитание Девы Марии“ — ок. 1732 стр. 12
„Юпитер и Даная“ — ок. 1734—1736 стр. 14
„Нахождение Моисея“ — ок. 1740 стр. 16
„Пир Антония и Клеопатры“ — ок. 1742—1743 стр. 18
„Христос на Масличной горе“ — ок. 1745—1747 стр. 20
„Последнее причастие святой Люции“ — 1748—1750 стр. 22
„Аллегория супружества“ — 1758 стр. 24
„Триумф Испании“ — 1762—1766 стр. 26

ТЬЕПОЛО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

стр. 28

ТЬЕПОЛО В МУЗЕЯХ МИРА

стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: AKG/Cameraphoto; стр.3: AKG Paris; стр.4: Художественная библиотека Бриджмен; стр.5: вверху: RMN, в центре: Художественная библиотека Бриджмен; стр.6: в центре: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Scala; стр.7: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, в центре: RMN; стр.9: RMN; стр.10 и 11: Scala; стр.12: слева: Scala, справа: Художественная библиотека Бриджмен; стр.13: AKG Paris /Cameraphoto; стр.14: вверху: Scala, внизу: RMN; стр.15: Художественная библиотека Бриджмен; стр.16 и 17: AKG Paris; стр.18: Художественная библиотека Бриджмен; стр.19: RMN; стр.20: вверху: Scala, внизу: RMN; стр.21: AKG Paris /Cameraphoto; стр.25: AKG Paris; стр.26: Scala; стр.27: вверху: AKG Paris /Cameraphoto, внизу: Scala; стр.28: вверху: RMN, внизу: Scala; стр.29: вверху: RMN; стр.30: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, в центре и внизу: RMN; стр.31: в центре: RMN; стр.32: RMN.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрайн“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“, Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500, г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17.
Издание зарегистрировано в Государственном комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ №
„Великие художники“ © Eaglepress International Ltd. 2003

На обложке:
Поклонение
Младенцу Иисусу
(фрагмент)

ок. 1732; 228х160 см
Церковь Сан Марко, Венеция

Коллекция

„Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: РУССКИЕ И УКРАИНСКИЕ ПОРТРЕТИСТЫ XVIII—XIX ВВ.

Гениальные портретисты конца XVIII века — Левицкий, Боровиковский, а также выдающиеся мастера этого жанра первой половины XIX века — Тропинин, Кипренский и Брюллов, — эти художники обогатили сокровищницу русской и украинской портретной живописи.



Джованни Баттиста Тьеполо



Капитан и владелец торгового судна Доменико Тьеполо никоим образом не был связан со славным родом своих однофамильцев — дожей Наисветлейшей республики. Тем не менее его шестому сыну — Джованни Баттиста (или Джамбаттиста — на венецианский манер) суждено было составить славу Венеции и стать главой династии выдающихся живописцев. К 1762 году, когда король Испании пригласит Тьеполо ко двору, имя этого мастера уже будет известно всей Европе.

Джамбаттиста Тьеполо родился 5 марта 1696 года в венецианском квартале Кастелло, который упоминается в городских летописях как „плебейский“. Будущему художнику едва исполнился год, когда он лишился отца: 10 марта 1697 года Тьеполо-старший трагически погиб во время пьяной драки, затеянной матросами его судна в одной из таверн Кастелло... С тех пор все заботы по воспитанию шестерых детей легли на плечи вдовы капитана, Орсетты Тьеполо. Известно, что около 1710 года она лично препроводила своего младшего сына в мастерскую художника Грегорио Лаццарини (1655—1730), известного венецианского портретиста и мастера исторических картин.

БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ УСПЕХ

Исследователи считают, что Лаццарини оказал не слишком большое влияние на творческое развитие Тьеполо, хотя именно он обучил начинающего художника рисунку и познакомил с творчеством Веронезе (1528—1588) и Тинторетто (1518—1594). Польза от обучения у Лаццарини состояла в ином: авторитет этого живописца и, как следствие, толпы клиентов и огромное количество заказов, поступающих в его мастерскую, обеспечили молодому

▲ Автопортрет с сыном Джандоменико
1750—1753
фреска (фрагмент)
Дворец архиепископа,
Вюрцбург

Авторской подписью на фресках в Вюрцбургском дворце вполне могут служить изображения самого Тьеполо и его сына Джованни Доменико, помогавшего художнику в работе

“ Тьеполо, кисть которого способна передать на полотне все, что подсказывало ему воображение, был прекрасным примером удачливого живописца ”

Антонио Мария Дзанетти, „О венецианской живописи“, 1771

Тьеполо прекрасную практику и знакомство с представителями богатейших венецианских фамилий, которые со временем станут его постоянными заказчиками. По признанию самого художника, он „перестал быть учеником Лаццарини в тот момент, когда получил свой первый заказ“... В 1716 году Тьеполо впервые принимает участие в публичной выставке как независимый живописец, а в следующем году заявляет о себе как мастер монументально-декоративной живописи, исполнив фреску на плафоне церкви в Бьядене, недалеко от Тревизо. В том же, 1717 году, имя Джованни Баттиста Тьеполо появляется в регистре Гильдии венецианских живописцев: это означает, что 21-летний художник официально получает право на самостоятельную практику. Известно, что в тот период он принимал участие в росписи церкви Санта Мариа деи Дерелитти (известной как Оспедальетто), однако доля этого участия трудно определима, поскольку над исполнением заказа работало сразу несколько известных мастеров, в том числе и Лаццарини...

Двадцать первого ноября 1719 года Джамбаттиста женился на Цецилии Гварди, сестре Джованни Антонио (1699—1760) и Франческо (1712—1792) Гварди и, таким образом, „влился“ в семейство известнейших венецианских живописцев.

Период после свадьбы был чрезвычайно плодотворным для художника. Он работал в Венеции, Милане, Бергамо, снова в Милане, выполнял цикл фресковых росписей, алтарные композиции, станковые произведения, тематика которых была связана с работами в монументальной живописи. Значительной работой Тьеполо в 1726—1730 годах стали росписи Архиепископского дворца в Удине, заказанные патриархом Аквилеи Дионисио Дольфини, деятельность которого была связана с этим городом.

ПРЕСТИЖНЫЕ ЗАКАЗЫ

„Живописец обязан приложить всю силу своего таланта к тому, чтобы создать действительно выдающееся произведение — такое, которое не стыдно будет потом продать за большие деньги. В своей работе я всегда руководствуюсь простым правилом: мои картины должны нравиться состоятельным господам, ведь именно они делают мастера богатым, а вовсе не нищие критики, которые прикрывают „изысканным вкусом“ свою неспособность достойно оплатить труд художника. И пока моим почтенным клиентам нравятся возвышенность и пате-

СЫНОВЬЯ

У Тьеполо и его жены Цецилии, урожденной Гварди, было десять детей, из которых четверо стали профессиональными художниками. Все они начинали свою карьеру в мастерской отца, где всегда было много работы. Наибольших успехов в живописи добились Джандоменико и Лоренцо Тьеполо. Судьба первого сложилась драматично: длительное время он упоминался всего лишь как интерпретатор манеры отца, и его большой талант не был оценен по достоинству. В 1760—1770 годы, после ряда научных публикаций итальянских исследователей и большой выставки работ отца и сына в Удине, деятельность Джандоменико наконец получила заслуженное признание и впоследствии оказала огромное влияние на формирование манеры Гойи. Что до Лоренцо Тьеполо, то он останется в Мадриде до самой смерти и снискает славу выдающегося портретиста-пастелиста.

Лоренцо Тьеполо: Благородное семейство из Мадрида ►

Королевский дворец, Мадрид



► Лоренцо Тьеполо: Портрет Цецилии Гварди, матери живописца

1757; 67х54 см
пастель
Палаццо Реццонико,
Галерея Сеттеченто,
Венеция

Благодаря женитбе на Цецилии Гварди, Джамбаттиста Тьеполо стал членом семьи выдающихся мастеров венецианской ведуты

тика, я не вправе обманывать их ожидания“. Эти слова Тьеполо отчасти объясняют тот ошеломляющий успех, который он имел при дворах герцогов и королей.

В 1736 году король Швеции присылает художнику приглашение приехать в Стокгольм для участия в росписи своего дворца. Это решение он принял, руководствуясь рекомендацией графа Тессена, который стремился извлечь свою выгоду из посредничества между монархом и художником. „Тьеполо, — писал граф, — очень интеллигентный и приятный в общении человек. Что же касается его профессиональных характеристик, то в умении писать и чрезвычайной быстроте исполнения заказов ему нет равных в современной Венеции. Он создаст картину за то время, которого иным живописцам едва хватает на то, чтобы развести краски...“ Известно, что Тьеполо так и не поехал в Швецию: очевидно, его не устроил размер обещанного монархом гонорара. Не исключено также, что мастер опасался надолго оставлять своих венецианских клиентов, которые были всегда обязательны и щедры: конкуренция между художниками в Наисветлейшей была достаточно серьезной и по



▲ Микеле Мариски (1696—1743): Канал и церковь Салюте в Венеции

не датировано
125x213 см
Лувр, Париж

Тьеполо родился и вырос в бедном районе Кастелло, расположенном за Арсеналом, далеко от аристократического центра Венеции

возвращении из Швеции он запросто мог остаться без выгодных заказов, перехваченных предприимчивыми коллегами.

В 1740 году Тьеполо в течение нескольких месяцев работал в Милане над оформлением Зеркального зала Палаццо Клеричи, а затем расписывал венецианскую церковь Санта Мария делла Скальци (великолепная фреска „Перенесение домика Марии из Назарета в Лорето“, сохранившаяся там дольше остальных, была уничтожена сравнительно недавно — девяносто лет назад, во время Первой мировой войны). В тот же период были созданы многочисленные алтарные образы в венецианских церквях и капеллах так называемых скуол (филантропические братства Гранде ди Сан Рокко и Гранде ди Кармине). В церкви деи Джезуати Тьеполо было поручено расписать плафон, нефы, стену в глубине хоров, а также оформить одну из ча-

▲ Грегорио Лаццарини: Смерть Орфея

Палаццо Ресонико, Венеция

Лаццарини, которого современники называли „венецианским Рафаэлем“, был первым учителем Тьеполо

стных капелл. Эта работа красноречиво свидетельствует о настоящем триумфе Тьеполо в Венеции. Особенно если знать, что выдающиеся современники мастера — Себастьяно Риччи (1659—1734) и Джованни Баттиста Пьяцетта (1682—1754), которые, к слову, оказали огромное влияние на формирование его манеры, — исполнили в упомянутой церкви всего по одной фреске: им было отказано в продлении контракта, как только стало известно, что в проекте согласился участвовать „сам Тьеполо“...

“Его фрески настолько поразительны, что кажется, будто сама природа определила его путь, щедро наделив талантом создателя шедевров”

Луиджи Ланци, итальянский искусствовед, 1824

В 1743 году Тьеполо знакомится с герцогом Франческо Альгаротти (1712—1764) — известным меценатом и главным поставщиком произведений искусств из Венеции ко двору курфюрста саксонского и короля польского Августа III (1696—1763). Альгаротти, „специализировавшийся“ на античных шедеврах, заинтересовался работами Тьеполо, которо-

го впоследствии рекомендовал Августу III как „последователя Веронезе“. Со временем Тьеполо не только исполняет заказы Алыгаротти, но и становится его первым помощником в выборе и приобретении картин и рисунков Веронезе, Пальмы Веккио (ок. 1480—1528) и Тициана (ок. 1488—1576). Среди его собственных произведений, написанных для Августа III, была и картина, представляющая сцену пира Антония и Клеопатры. К этому мотиву Тьеполо вернется в 1746—1747 годах, во время росписи залов венецианского дворца Лабиа. Наряду с образами легендарной истории в 40-е годы Тьеполо создает ряд росписей, в которых проявилось новое, созвучное эстетическим идеалам века понимание аллегории. С легкой, изысканной грацией исполнены в манере венецианских виртуозов аллегории в росписях плафона центрального зала виллы Корделлина-Ломбарди в Монтеккьо Маджоре около Виченцы (1743—1744), венецианского Палаццо Рещонико (1743), плафонов залов виллы Лоски Дзилери около Виченцы (1734), а также панно „Венеция принимает дар Нептуна“ (1745—1750) для зала Четырех дверей Дворца дождей...

С 1750 года Тьеполо работал в основном вне Италии — при посредничестве Алыгаротти он получил возможность проявить свойственный его живописи декоративный размах в росписях архиепископской резиденции в Вюрцбурге. Первоначально предполагалось, что мастер выполнит несколько фресок в одном из залов. Сюжет фресок призван был прославить королевство Франконии и мудрое правление князя-епископа К. Ф. фон Грейфенклау. Последний был настолько восхищен работой Тьеполо, что предложил ему трехлетний контракт: художник будет работать в Вюрцбурге с декабря 1750 по ноябрь 1753 года. Он впервые покинул родную Венецию на столь длительный срок, но именно этот контракт принес ему международную славу. В Вюрцбурге художник приобрел к работе своих сыновей — Лоренцо и Джованни Доменико. Сохранился отчет мажордома архиепископской резиденции о пребывании там семейства Тьеполо: „Они занимают пять комнат; их обеды состоят из восьми блюд, а ужины — из семи. Вся прислуга поставлена в известность: они не должны ни в чем нуждаться“.

ПРИ ДВОРЕ КОРОЛЯ ИСПАНИИ

В конце 1753 года Тьеполо возвращается на родину, покупает имение в Дзаниго ди Мирано, между Венецией и Падусей, и за-

нимается его декорированием (после смерти Тьеполо вилла перейдет по наследству к Джованни Доменико, который закончит фрески, начатые отцом). Пятнадцатого февраля 1756 года художника избирают директором Академии живописи и скульптуры — в знак признания его таланта и заслуг перед Венецианской республикой. После цикла в Вюрцбурге следующей этапной работой Тьеполо явилась роспись виллы Вильмарана около Виченцы. Художник работал там с 1757 года вместе с сыном Джованни Доменико и украсил фресками по мотивам произведений Гомера, Тассо, Вергилия и Ариосто атриум, четыре зала и садовый павильон (форестерию).

В 1761 году король Испании Карл III (1759—1788) присылает Тьеполо приглашение принять участие в росписи плафона Тронного зала своего нового дворца. Художник в то



▲ Антон Рафаэль Менгс: Христос в Гефсиманском саду (фрагмент)

ок. 1769
Музей Диочезано,
Лерида

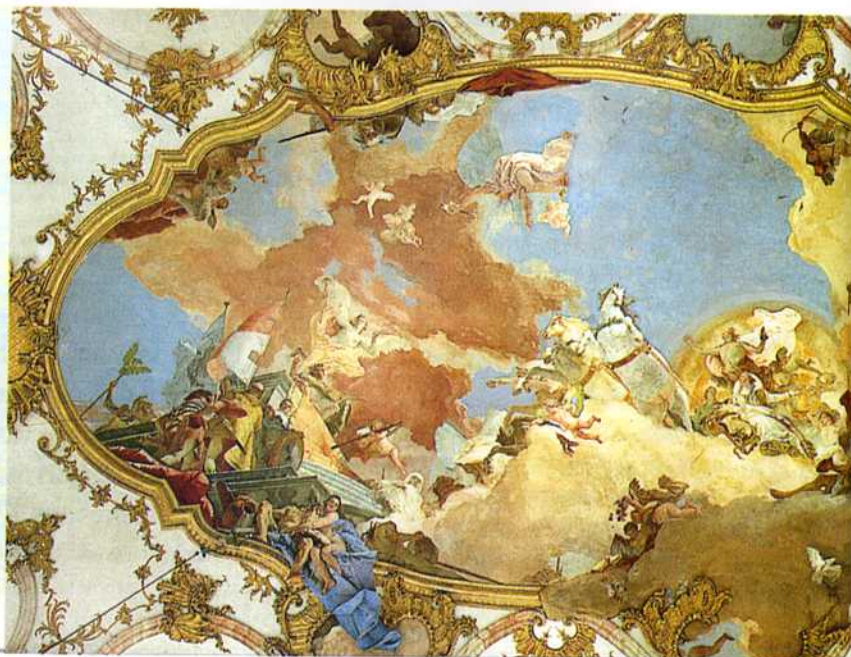
Предвестник неоклассицизма, первый живописец испанского короля, немецкий живописец Менгс высоко ценил Тьеполо и опасался конкуренции с его стороны

ВЮРЦБУРГ: КРУПНЕЙШАЯ ФРЕСКА ТЬЕПОЛО

Шестьдесят квадратных метров — такова общая площадь росписи Тьеполо во дворце князя-епископа в Вюрцбурге! Изображенные мифологические и аллегорические персонажи объединены в некое созданное воображением художника театрализованное действо, поражающее обилием света и красочностью. Первоначальная программа росписи, утвержденная заказчиком, предполагала лишь декорацию парадной лестницы дворца, но затем князь-епископ предложил художнику продолжить работу, чтобы дворцовый интерьер представлял собой единое пластическое целое. В начале 1751 года Тьеполо вместе с сыновьями готовит вступительные эскизы к циклу фресок, представляющих сцены из жизни императора Священной римской империи Фридриха I Барбароссы (ок. 1125—1190), а уже в апреле приступает к живописному воплощению замысла.

Аполлон, сопровождающий Беатрис Бургундскую ► к императору Фридриху I Барбароссе

1750—1753; фреска
Архиепископский дворец, Вюрцбург



КАЛЕНДАРЬ

1696 — 5 марта в Венеции родился Джованни Баттиста (Джамбаттиста) Тьеполо

1710 — вероятно, в этом году он поступил в мастерскую Лаццарини

1719 — Тьеполо женится на Цецилии Гварди

1730 — живописец работает во многих городах Италии, в том числе и в Милане, куда еще раз вернется десять лет спустя

1750 — в декабре Тьеполо приезжает в Вюрцбург и пробудет там до декабря 1753 года

1756 — 15 февраля стал директором Академии живописи и скульптуры в Венеции

1762 — по приглашению короля Карла III уезжает в Испанию, чтобы принять участие в работах по оформлению Тронного зала королевского дворца

1770 — умер в Мадриде 27 марта



◀ Антонио Джоли: Вид проспекта Алькала в Мадриде

ок. 1750; 78,3x121 см
Галерея Рафаэля Волса, Лондон

Строгий уклад испанского королевского двора кардинальным образом отличался от веселого образа жизни венецианской аристократии

Четыре стоящих фигуры

не датировано;
25,6x36 см
коричневые чернила,
коричневая тушь, перо
Лувр, Париж

Сохранилось почти
2600 рисунков Тьеполо,
выполненных
карандашом, углем,
пастелью или же пером



время был очень занят: помимо профессиональных обязанностей ему приходилось исполнять и должностные — директорство в Академии занимало все свободное от творчества время — и потому он откладывает поездку, хотя отлично знает, что королевское приглашение равнозначно приказанию. В конце концов Тьеполо заставили-таки уехать. Вот что он писал по этому поводу одному из своих друзей: „Странное де-

ло, но, оказывается, главный интерес внешней политики Венецианской республики состоит в том, чтобы отправить ее лучшего художника ко двору короля Испании. Меня вызвал один из тех, кто имеет право приказывать, и с нажимом посоветовал отправляться сейчас же. С большим трудом мне удалось перенести дату отъезда на февраль (следующего года). Насколько мне стало известно, в Испании придется задержаться всего на пару лет. Так что надеюсь скоро вернуться домой“. Однако этим надеждам не суждено было сбыться: Тьеполо больше никогда не увидит Венеции.

В начале июня 1762 года, в сопровождении сыновей, художник прибыл в Мадрид и с удивлением обнаружил, что условия проживания и работы кардинально отличаются от тех, которые были предоставлены ему в Вюрцбурге, — разумеется, в худшую сторону. Кроме того, среди приглашенных к испанскому двору живописцев был немец Антон Рафаэль Менгс (1728—1779), который весьма ревностно относился к успехам и славе Тьеполо и видел в нем своего главного конкурента в борьбе за должность первого королевского живописца, которую до этого занимал неаполитанец Коррадо Джакинто (1703—1766). Говорят, Карл III, назначая преемником Джакинто все-таки Менгса, а не Тьеполо, произнес: „Довольно итальянцев!“... С тех пор начинается закат славы „последнего великого венецианца“. Он так и не сумел усвоить чуждый ему язык модной живописи классицизма второй половины XVIII века, в которой весьма преуспел Менгс. Тьеполо продолжал традиции венецианского рококо — направления, которое в Испании уже потеряло свою актуальность. Последней работой мастера стали эскизы для семи алтарных образов церкви святого Паскаля в Аранхуэсе, которые не устроили заказчиков и были переданы другим живописцам. Эта неудача окончательно подкосила Тьеполо. Двадцать седьмого марта 1770 года мастер скоропостижно скончался в Мадриде от инфаркта.



Триумф Давида — ок. 1716

„Триумф Давида“ — одна из первых картин Тьеполо. В этой работе начинающий живописец заявляет о себе, прежде всего, как талантливый рисовальщик и последователь Джованни Антонио Пьяцетты — венецианского мастера, проповедующего эстетические принципы тенебризма. Это течение возникло в XVII веке, и его приверженцы — в Риме таковым был Караваджо (1571—1610), а, скажем, в Голландии — Рембрандт (1606—1669) — практиковали темный колорит, резкие светотеневые контрасты и, как следствие, их произведениям были свойственны атмосфера предельного драматического напряжения и в высшей степени реалистическая трактовка образов. Время покажет, что обращение молодого Тьеполо к тенебризму было всего лишь этапом в формировании индивидуальной манеры мастера, свободной от категоричного реализма Караваджо. Следует заметить, что темный фон, необычайно глубо-

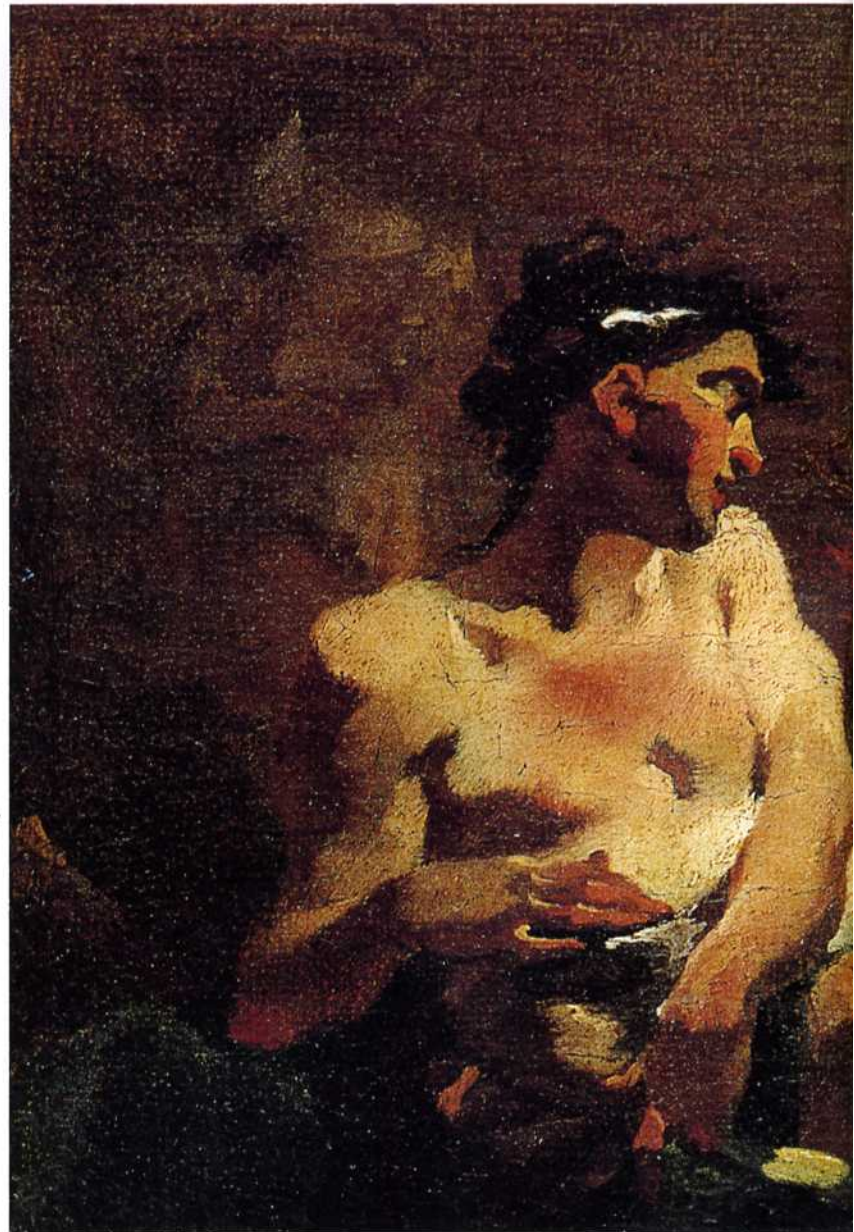
кие тени и драматическое освещение, делающее мельчайшую деталь исключительно выразительной, использовали многие предшественники Тьеполо. Но картины представителей болонского тенебризма — Гверчино (1591—1666) и Карло Чиньяни (1628—1719) кардинально отличались от произведений венецианцев Тинторетто (1518—1594) и Бассано (ок. 1515—1592), которые тоже были замечены в экспериментах со светотенью. Именно работы венецианских тенебристов станут источником вдохновения для Тьеполо. Пока же он сосредоточивает свое внимание на выразительных контрастах, подчеркивающих драматизм представленной сцены точно так же, как прием „взгляд снизу“, когда точка зрения оказывается ниже композиционного центра картины то есть использует любимые приемы болонских тенебристов.

Когда Давид возвращался после битвы с великаном-филистимлянином Голиафом, навстречу ему выходили женщины с песня-



▲ Мученичество
святого Варфоломея
1722; 167х139 см
Сан Стас, Венеция

Триумф Давида ▶
ок. 1716; 19х36 см
Лувр, Париж



ми и плясками, играя на музыкальных инструментах. Они славили его, восклицая: „Саул победил тысячи, а Давид — десятки тысяч“ (1 Сам. 18: 6—7). „Триумф Давида“ представляет молодого пастуха с его „трофеем“ — отрубленной головой поверженного Голиафа. Справа мы видим женщин, поющих осанну победителю, которому суждено будет объединить земли Израиля и Иудеи и стать царем единого государства (ок. 950 года до н. э.). Принимая во внимание особенности фактуры живописи и небольшие размеры картины, некоторые исследователи считают ее масляным эскизом (*modello*)... Картина „Мученичество святого Варфоломея“ интересна своей композицией: действие разворачивается вокруг диагонали, определяемой фигурой мученика, очертания которой подобны кресту, изображенному в перспективном сокращении. С помощью светотени художник словно „выскаст“ из каменной глыбы фигуру палача, повернутого спиной к зрителю.

“ Обращаясь к историческим сюжетам, Тьеполо не стремился передать точностью деталей достоверность события, ему важнее создание самой атмосферы действия, жизненность образа. Его роднит с ренессансными мастерами то, что он работает во всех жанрах и в разных техниках, использует самые разнообразные технические приемы — иногда даже очень смелые. При этом позы и движения фигур никогда не выглядят странными или вычурными, как это было у маньеристов XVI века ”

Мария Репинская



Сила красноречия — ОКОЛО 1724—1725

Сила красноречия ►

ок. 1724—1725
фреска
Дворец Санди, Венеция



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

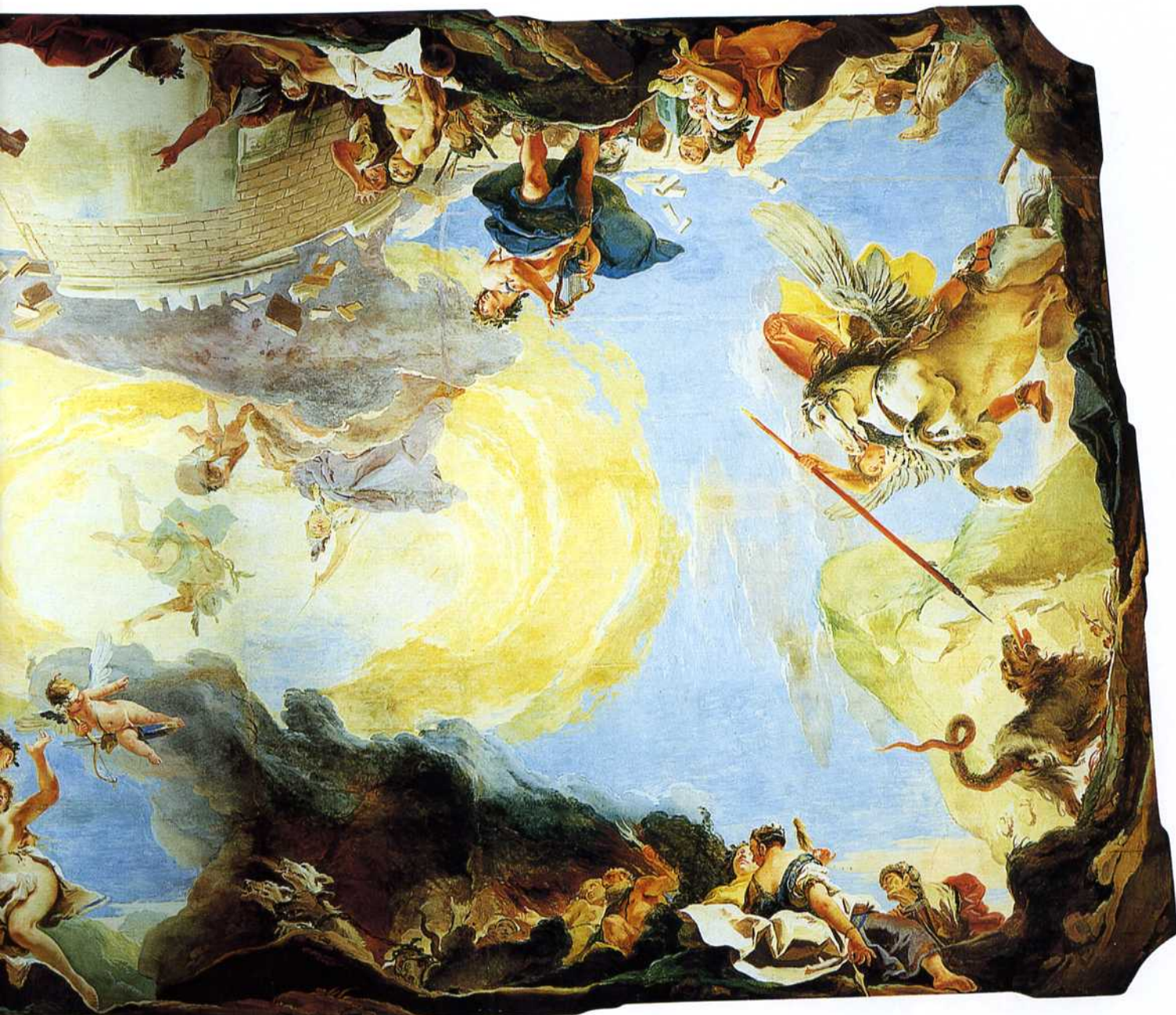
Первые наброски своих картин или фресок Тьеполо делает на листочках бумаги бледно-голубого цвета. Некоторые из них, в форме записной книжки, сохранились до наших дней. В этих маленьких альбомах рисунки самого Тьеполо соседствуют со штурдиями рук, эскизами драпировки и набросками фигур, исполненными его ассистентами. Рисунки демонстрируют все разнообразие техник, существующих в то время. Здесь можно различить перо (гусиное или металлическое) и карандаш, уголь и сангину, акварель и пастель. Рисунки пером чаще всего подвешены акварелью.

◄ Сдача города

не датировано
рисунок
Кабинет рисунка и эстампа, Флоренция

“ Во дворце
Санди Тьеполо
триумфально
вошел в мир
Веронезе ”

Филиппо Педроко, директор
музея Палаццо Ресцонико, 1996



Тьеполо сравнительно быстро приходит в себя после „эстетического шока“, в который его повергло знакомство со стилистической концепцией тенебризма. Постепенно цветовая гамма на картинах художника светлеет, тональные переходы становятся более плавными. Когда во дворце адвоката Томмазо Санди молодой живописец создает свою первую плафонную фреску, темный колорит в ее отдельных фрагментах является лишь отголоском недавнего увлечения: светлые тона уверенно вытесняют темные с палитры художника.

Роспись по шпукатурке в домах венецианской аристократии была не слишком популярна — подобного рода украшения считались более приемлемыми для церквей, где о них заботились специально обученные служители. В домашних условиях уход за фресками был весьма хлопотным делом — особенно если учитывать повышенную влажность помещений, обусловленную специфическим климатом Венецианской лагуны. Художники избегали частных заказов на фрески, поскольку знали заранее, что им придется регулярно возвращаться в дом клиента, чтобы произ-

водить „профилактический“ осмотр и при необходимости кое-что подправлять — как правило, бесплатно.

Одним из немногих венецианских живописцев, расписывавших интерьеры частных владений, был Николо Бамбини. Он работал со своей „бригадой“, состоявшей из двух специалистов — шпукатур и архитектора. Закончив работу, мастер „передавал“ клиента приятелям, которые за определенный процент от его гонорара и дополнительную плату от заказчика обязывались заботиться о сохранности фресок.

Тьеполо поступил так же: долгое время с ним в паре работал „живописец панорамных видов“ (а по сути — реставратор) — Джироламо Менгоцци по прозвищу Колонна...

Огромная фреска во дворце Санди размером 6,5 на 10 метров называется „Сила красноречия“. В центре Тьеполо представляет богиню мудрости Минерву и бога красноречия Меркурия, а по краям изображает сцены с участием известных мифологических героев — Орфея и Эвридики, Геракла, Беллерофанта, оседлавшего Пегаса и атакующего Химеру, и пр.



◀ **Воспитание
Девы Марии**

ок. 1732; 360x200 см
Церковь Санта
Мария делла Фавы,
Венеция

▼ **Непорочное
зачатие**

1734—1735; 378x187 см
Музей Чинико, Венеция



Воспитание Девы Марии — ок. 1732

Поклонение
Младенцу
Иисусу

ок. 1732; 228x160 см
Церковь Сан Марко,
Венеция



Венецианцы считают, что их город был основан в день Вознесения Богородицы, и потому образ Мадонны здесь особенно почитаем. Для украшения алтаря церкви Санта Мария делла Конзолационе (в настоящее время храм называется делла Фава), в котором якобы хранятся мощи святой Анны, матери Богородицы, Тьеполо выбирает сюжет Воспитания Марии. Этот мотив пользовался широкой популярностью среди художников после возобновления в XVI веке культа святой Анны.

Прославляя Мадонну, Тьеполо размещает ее на пьедестале в центре композиции. Переливающаяся белизна платья, подчеркнутая блестящей синевой накидки, призвана акцентировать внимание верующих, преклоняющих колени перед алтарем и видя-

щих перед собой не маленькую девочку, но мудрую просветительницу. Колонна, которая зрительно удлиняет фигуру Иоакима, поддерживает портал, замыкающий композицию картины сверху. Головы Марии, Анны и Иоакима определяют одну из композиционных диагоналей (на второй диагонали „расположились“ ангелы с роскошными белыми крыльями).

Представленная здесь же картина „Поклонение Младенцу Иисусу“ считается первым алтарным образом, исполненным Тьеполо. Это произведение было предназначено для церкви Сан Джулиано — одного из древнейших венецианских храмов, а в XIX веке его перенесли в известную церковь Сан Марко. В „Поклонении...“ Тьеполо возвращается к тенебризму (под влиянием Пьяцетты) — это касается собственно живописных приемов, зато основанная на причудливо изогнутых линиях, сложная, подвижная композиция, а также четкое отделение расположенной на переднем плане фигуры Мадонны от остальных персонажей — являются характерными чертами барокко. Погруженная в молитву Богоматерь устремляет взгляд к небесам, ее образ необычайно выразителен, но не она, а Младенец Иисус является смысловым центром композиции. Вопреки существовавшей в то время иконографической традиции художник изоб-

ражает маленького Христа на коленях у святого Иосифа. Благодаря этому изобретательному приему, Тьеполо привлекает внимание зрителя не только к тому, что ярко освещено, но и к тому, что находится в тени, — а именно к фигуре Опекуна Христова, традиционно расположенной в полумраке.

В „Непорочном зачатии“ Дева Мария возносится над земным шаром, повергая сатану в облик змеи. Ее голову увенчивает корона из звезд, а линии символизируют ее чистоту и непорочность... Исследователи нередко критикуют эту картину за непропорционально вытянутую фигуру Марии, намекая на то, что Тьеполо вполне можно считать последователем итальянских маньеристов, творивших на исходе эпохи Возрождения.

Юпитер и Данаë — ок. 1734—1736



Картину „Юпитер и Данаë“ трудно отнести к числу работ, особенно характерных для творчества Тьеполо, но, тем не менее, это одно из самых известных произведений мастера. Полотно было заказано графом Тессеном, который в 1736 году отправил его шведскому королю, и с тех пор оно хранится в Стокгольме... Тьеполо пересказывает известный миф о том, как Юпитер, желая овладеть прекрасной Данаëй, заточенной в башне, „пролился“ на нее золотым дождем. Художник смело пренебрегает башней: он полагает, что красота Данаëй будет особенно выигрышно смотреться в интерьере венецианского дворца и на фоне постройки в стиле Веронезе. Прекрасная узница спит, а маленький шаловливый амур, словно желая раззадорить старика Юпитера, демонстрирует ему роскошные бедра сияющей красавицы. Эта прекрасная картина исполнена с тонким юмором, и некоторые ее фрагменты вызывают улыбку: служанка,

◀ Триумф Зефира
и Флоры

ок. 1731—1732; 395х225 см
Палаццо Реццонико,
Венеция

▼ Александр
и Кампаспа
у Апеллеса

ок. 1726—1727; 42х54 см
Лувр, Париж

Юпитер и Данаë ▶

ок. 1734—1736; 41х53 см
Галерея искусств
Университета, Стокгольм



пользуясь моментом, подставляет под золотые монеты плоское блюдо и при этом плотоядно шурится, а маленькая собачонка на переднем плане самозабвенно лает на спутника Юпитера — орла, стараясь, однако, держаться от него на расстоянии, чтобы в случае опасности сразу же нырнуть под кровать...

Совершенно иное настроение царит в „Триумфе Зефира и Флоры“. Воспевая романтические отношения ветра и весны, Тьеполо пишет картину, атмосфера которой наполнена светлой радостью. Это триумф любви, красоты и молодости.

Полотно „Александр и Кампаспа у Апеллеса“ также рассказывает нам историю любви. Литературным первоисточником, очевидно, стала „Естественная история“ Плиния Старшего, в одной из глав которой римский писатель I века повествует о том,

**“ Тьеполо — последний
из венецианских декораторов
плафонов, стремившихся в своих
религиозных картинах добиться
мелодраматического эффекта,
а в аллегорических —
динамического ”**

Ипполит Тэн, философ, историк, критик, 1864

как древнегреческий художник Апеллес, работая над портретом прекрасной Кампаспы, наложницы Александра Македонского, влюбился в нее. Император был тронут глубоким чувством живописца и уступил ему свою возлюбленную. Эта тема была очень популярна в живописи XVIII века и весьма актуальна для Тьеполо, который, во-первых, не скрывал, что отождествляет себя с Апеллесом, а во-вторых, был глубоко убежден в том, что силь-

ные мира сего должны не только восхищаться мастерством художника, но и достойно оплачивать его труд. Картина, хранящаяся сегодня в Лувре, представляет классическую сцену позирования. Живописец и модель перебарывают страстными взглядами, а император с загадочной полуулыбкой смотрит в сторону — он готовится огласить свое благородное решение.



Нахождение Моисея — ок. 1740



◀ Видение святого
Климента

ок. 1735—1739; 488х256 см
Старая пинакотекка, Мюнхен

▲ Нахождение Моисея

ок. 1740; 197х339,7 см
Национальная галерея Шотландии,
Эдинбург

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Создание масляного эскиза („моделло“) является одним из главных этапов работы художника над монументальной фреской или полотном большого формата. Этот эскиз (а точнее, проект будущей работы в уменьшенном виде) позволяет заказчику представить окончательный вариант фрески или картины. „Моделло“ служит также для проверки точности композиции, пропорциональности фигур и правильности подбора тонов. На масляном эскизе Тьеполо пробует краски, которые собирается использовать в дальнейшей работе. Он любит сопоставлять яркие тона с нейтральными. „Моделло“ Тьеполо настолько прекрасны, что Альгаротти чаще всего оставлял их у себя, — благодаря этому мы сегодня можем увидеть уменьшенные копии не только существующих работ, но и тех, что не сохранились.



Как фрески, так и полотна Тьеполо отличаются от произведений его современников своими гигантскими размерами. „Нахождение Моисея“ площадью около шести квадратных метров и „Видение святого Климентия“ — около двенадцати — красноречиво свидетельствуют о тяготении мастера к монументальности. Очевидно, какой-то „любитель“ живописи следующего столетия посчитал „Нахождение...“ неоправданно огромным, а его композицию перегруженной — иначе зачем бы ему понадобилось разрезать полотно пополам? Одна из этих частей в настоящее время хранится в Национальной галерее Шотландии, другая — в частной коллекции.

Напуганный ростом численности израильтян, фараон приказал убить всех их младенцев мужского пола. Мать Моисея „взяла корзинку из тростника и осмолила ее смолою; и, положивши в нее младенца, поставила в тростнике у берега реки“. Дочь фараона, придя к реке со своими прислужницами, чтобы умыться, обнаружила Моисея и узнала в нем еврейского мальчика. Тогда сестра Моисея, тайно наблюдавшая за происходящим, вышла и предложила найти для малыша кормилицу из евреек. Дочь фара-

она согласилась. Так Моисей вновь обрел мать. (Исх. 2: 1—10).

Сцена видения святого Климентия, представленная здесь, является очередным и неоспоримым доказательством того, что с течением лет Тьеполо все больше подпадает под очарование живописи Веронезе (к примеру, ассиметричная композиция картины была явно позаимствована у великого мастера венецианского Ренессанса). Работы Веронезе высоко ценились на рынке произведений искусства XVIII века, и Тьеполо приходилось копировать их и продавать — по очень высокой цене! Архиепископ Климентий Август вспоминал, что заплатил художнику за „Видение...“, предназначенное для главного алтаря частной капеллы в Германии, „все деньги, которые были при себе, хотя это всего лишь копия Веронезе“.

Взгляды святого и ангелов отсылают нас к Богу Отцу, который представлен в верхней части композиции в окружении Святого Духа (в облике голубки) и Иисуса Христа, держащего крест — символ его самопожертвования во имя искупления грехов человечества. Наполненное светом композиционное пространство подчеркивает факт божественного видения.

Пир Антония и Клеопатры — ок. 1742—1743

▼ Пир Антония и Клеопатры

ок. 1742—1743; 50,5х69 см
Музей Котьяк-Жей, Париж



Тьеполо иллюстрирует историю Антония и Клеопатры в серии фресок дворца Лабиа, а также в цикле известных картин. „Пир Клеопатры“ из музея Коньяк-Жей является масляным эскизом к монументальной работе, подаренной курфюрсту Саксонскому и королю Польши Августу III.

Гладкая, блестящая фактура живописи и колористическое богатство этого эскиза с лихвой перекрывают очевидные недостатки (к примеру, недостаточно точно проработанные лица второстепенных персонажей), которые, впрочем, вполне допустимы в эскизах. Действие разворачивается на фоне фантастической архитектуры, явно позаимствованной у Веронезе.



Тьеполо выбирает для живописного воплощения самый драматический момент, когда Клеопатра готовится доказать высокому гостю, римскому императору Марку Антонию, что богатство Египта, царицей которого она является, превосходит „все сокровища Рима“. (По легенде, она бросила в свой бокал бесценную жемчужину, которая распустилась в вине, и выпила этот диковинный напиток, очевидно, давая понять, что жемчуга в Египте так много, что его можно есть и пить...). Умная и образованная, Клеопатра быстро нашла замену своему любовнику Юлию Цезарю в лице Марка Антония (иногда его называют просто Антонием), который был поражен ее добродетелями не меньше, чем богатством Египта...

Подобно многим другим художникам — как предшественникам, так и современникам, Тьеполо не мог оставить без внимания трагическую историю Дафны и Аполлона, описанную Овидием в „Метаморфозах“.

В динамичной, тщательно выстроенной композиции художник необычайно удачно передает эмоциональное состояние обоих персонажей — горячее нетерпение Аполлона, стремящегося во что бы то ни стало овладеть прекрасной нимфой, и отчаяние Дафны, не желающей покориться обезумевшему от страсти богу. Всею виной Амур, над которым Аполлон имел неосторожность насмехаться: он выпустил из своего лука две стрелы — первая вселила в Аполлона чувство любви к Дафне, а вторая — принесла в сердце нимфы отвращение к богу. Дафна, ища спасения, умоляет своего отца, речного бога Пеней (Тьеполо изобразил его с традиционными атрибутами — веслом и амфорой — на переднем плане), превратить ее в лавровое дерево...

▲ Аполлон и Дафна

ок. 1743—1745
96x79 см
Лувр, Париж

Христос на Масличной горе

— ОКОЛО 1745—1747

С начала 40-х годов Тьеполо все чаще привлекает к совместной работе своих сыновей. Во всяком случае, что касается Джованни Доменико, то исследователи считают его самым активным помощником отца, участником абсолютно всех декоративных проектов, а также соавтором многих станковых циклов — в том числе, и цикла Страстей Господних, две картины из которого („Тайная вечеря“ и „Христос на Масличной горе“) представлены здесь.

Работая над „Тайной вечерей“, Тьеполо стремился воссоздать атмосферу божественной литургии. На таинство Евхаристии указывает возложенный на блюдо перед Христом пасхальный агнец. „В первый же день опресночный приступили ученики к Иисусу и сказали Ему: где велишь нам приготовить Тебе пасху? Он сказал: пойдите в город к такому-то и скажите ему: Учитель говорит: время Мое близко; у тебя совершу пасху с учениками Моими. Ученики сделали, как повелел им Иисус, и при-



▲ Поклонение волхвов

1753; 425x211 см
Старая Пинакотекка,
Мюнхен

◀ Тайная вечеря

ок. 1745—1750; 78x88 см
Лувр, Париж



готовили пасху (...) и когда они ели, (Он) сказал: истинно говорю вам, что один из вас предаст“ (Мф. 26: 17—19, 21).

Драматическое напряжение сцены подчеркнуто строгой величественной архитектурой, но композиция в целом не производит впечатления тяжеловесной статичности: художник „оживляет“ живописное повествование едва уловимым движением шторы за спиной Христа, а также фигурой пса, уцепившегося за подол накидки одного из апостолов на переднем плане. Исследователи считают, что некоторая излишняя театральность этой работы указывает на окончательный поворот Тьеполо в сторону барочной эстетики.



Картина „Христос на Масличной горе“ в очередной раз демонстрирует композиционный гений Тьеполо. В этой ночной сцене художник группирует персонажей вокруг диагонали, определяемой телом Христа, и таким образом создает иллюзию движения вверх, что, по мнению исследователей, следует рассматривать как символ будущего Вознесения Господня (ведь известно, что в IV веке святая равноапостольная царица Елена построила базилику в честь Вознесения именно на Масличной горе, хотя на самом месте Вознесения к тому времени уже была церковь). С помощью тональных контрастов Тьеполо достигает исключительно выразительной моделировки тела Христа и

ангела, явившегося к Нему с небес и „укреплявшего Его в боении“. В нижней части картины Тьеполо изображает воинов, пришедших за Иисусом, и Его спящих учеников, — расположив их фигуры полукругом, мастер подчеркивает смысловую и композиционную значимость фигуры Сына Божия.

„Поклонение волхвов“ было написано немного позже, чем упомянутые выше картины, и предназначалось для церкви бенедиктинского монастыря в Баварии. Многие эксперты приписывают это произведение кисти Джованни Доменико Тьеполо, на начальном этапе творчества пребывавшего под влиянием „восточных“ мотивов Рембрандта.

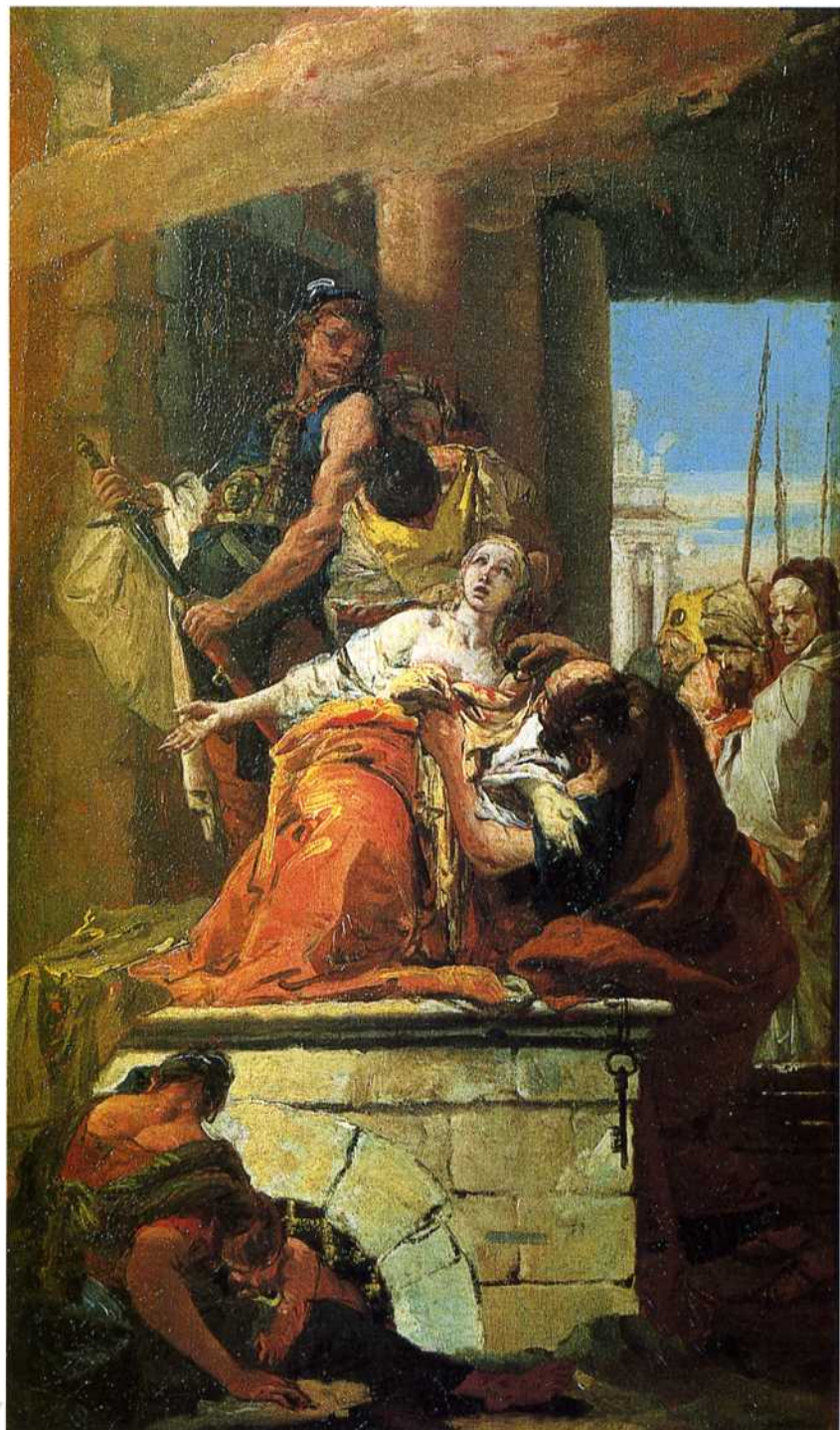
▲ Христос на Масличной горе

ок. 1745—1747
79,4х88,5 см
Куinsthalле, Гамбург

Последнее причастие святой Люции — 1748—1750

Культ святой Люции очень почитаем в Венеции — возможно, потому, что в одной из городских церквей, по преданию, хранятся ее мощи. Святая Люция родилась на Сицилии и посвятила свою жизнь служению Господу. Она была очень красивой девушкой, и один юноша чуть не по-

▼ Мученичество святой Агаты
ок. 1734; 48,9х30 см
Галерея Курто, Лондон



гиб от любви к ней: он был настолько очарован красотой ее глаз, что не находил себе места ни днем, ни ночью. Люция, увидев, как он мучается, вырвала глаза из глазниц. Говорят, потрясенный милосердием и жертвенностью возлюбленной, юноша принял христианство... В 304 году, во время правления императора Диоклетиана, „прославившегося“ жестокими репрессиями против христиан, Люция была приговорена к казни, но перед смертью попросила последнего причастия. Тьеполо представляет момент, когда священник протягивает ей кусочек остии. Дальнейшую участь Люции художник предсказал, изобразив на шее святой ярко-красные пятна... На мраморной плитке пола (влияние Веронезе!) мы видим острый стилет со следами крови, смятую салфетку и на ней — блюдо с выколотыми глазами. Все это — традиционные атрибуты святой Люции, хотя некоторые критики считают их, кроме того, символами характерных атрибутов живописцев: под стилетом следует понимать кисть, скатерть означает холст, а блюдо — палигру.

Святая Агата также родилась на Сицилии и была христианкой. Когда Квинтарий, сицилийский правитель, предложил ей руку и сердце, она ответила, что навеки принадлежит лишь своему Небесному Жениху. Отвергнутый правитель пришел в ярость и подверг Агату самым изощренным пыткам: он изрезал ей грудь огромными ножницами и приказал заживо бросить в ко-

стер. Лишь чудесное вмешательство Господа спасло христианку: ее раны были заживлены святым Петром, а от костра спасло внезапное землетрясение. Тьеполо представляет момент, когда Агата взывает к Господу с мольбой о помощи...

Едва ли наберется десяток портретов кисти Тьеполо: мастер посвятил себя историческому жанру, но все же делал иногда исключения — особенно когда картины ему заказывали лично европейские монархи. „Женщину с попугаем“ наследник российского престола Петр III заказал для своей супруги — будущей императрицы Екатерины II. Обнаженная грудь модели, цветы в волосах и попугай (традиционный символ разврата) — все указывает на то, что художнику позировала венецианская куртизанка. Странный подарок, но если учесть, кому он предназначался, то в каком-то смысле даже пророческий...

Женщина
с попугаем

1760—1761; 70х52 см
Музей Этмолсан, Оксфорд

Последнее
причастие святой
Люции

1748—1750; 222х101 см
Церковь Санти Апостолы,
Венеция

“ Этот
черешневый
розовый настолько
характерен для
венецианцев, что его
называют розовым
Тьеполо ”

Марсель Пруст (1871—1922)



Аллегория супружества — 1758

В 1750 году венецианский банкир Джованни Баттиста Реццонико приобрел роскошный дворец на набережной Большого Канала и сразу же обратился к Тьеполо с просьбой декорировать апартаменты, в которых он собирался поселиться со своей молодой женой. Естественно, тема росписи плафона парадного зала напрашивалась сама собой: еще до начала работы Тьеполо знал, что это будет аллегория брака.

Художник изображает супругов Реццонико путешествующими по небесам в колеснице Аполлона, запряженной тройкой породистых скакунов, фигуры которых исполнены с особой точностью. Тьеполо явно хотел доставить заказчику удовольствие: известно, что Реццонико питал особую страсть к лошадям и владел одной из самых больших конюшен в Венеции. Главные герои окружены аллегорическими

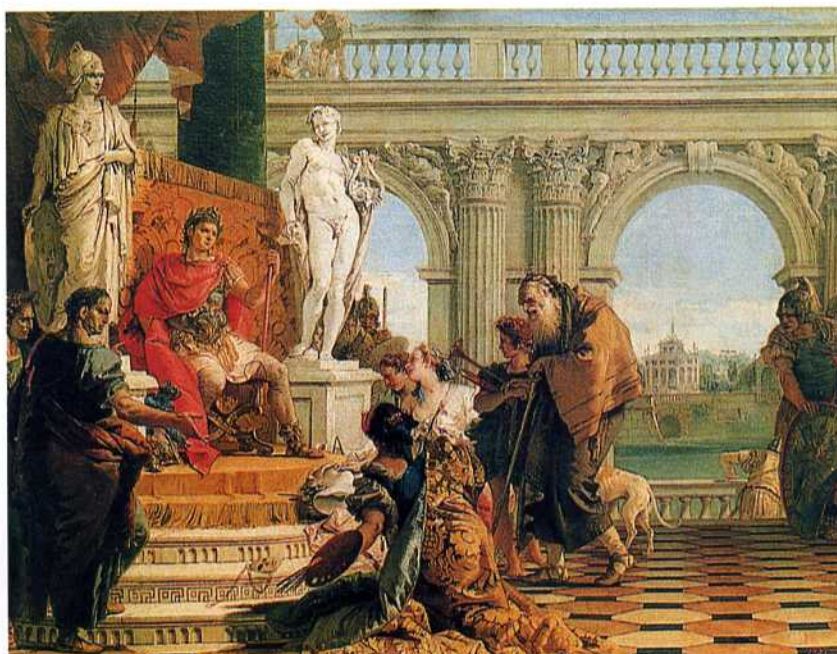
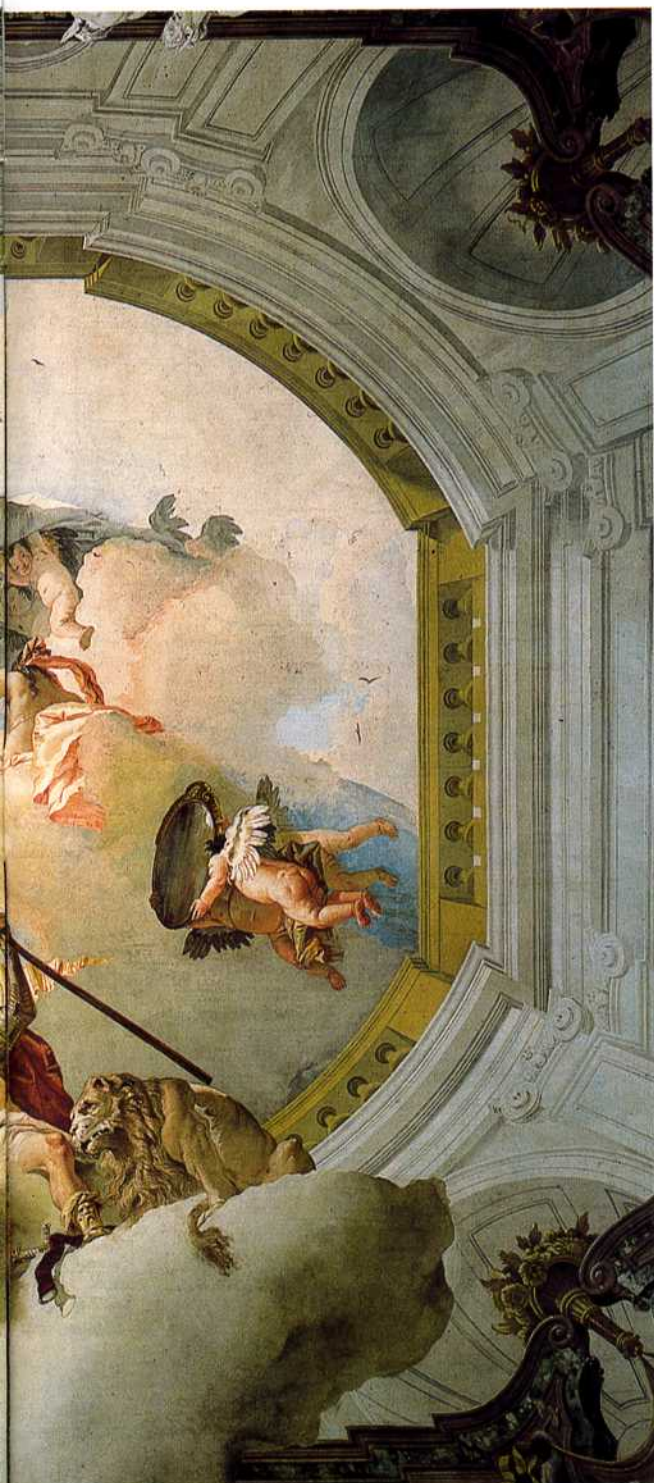


▼ Аллегория супружества

1758; фреска
Палаццо Реццонио, Венеция

Меценат и Искусства ▶

1743—1744; 69,5x89 см
Эрмитаж, Санкт-Петербург



фигурами — разумеется, не обошлось и без льва — символа Нансветлейшей республики. Площадь фрески — свыше шестидесяти квадратных метров, при этом ее архитектурное обрамление — иллюзорно, поскольку является живописным. В „Аллегории супружества“ Тьеполо чуть ли не впервые за всю карьеру обстоятельно подошел к передаче световоздушной среды: композиция наполнена воздухом и потому кажется невесомой, что особенно важно для живописи потолка. К примеру, изображая вздыбленного коня, художник позаботился о том, чтобы „открыть“ под ним пространство и тем самым создать впечатление его полета, а не приземления на головы зрителей. Исследователи отмечают, что особая, нетипичная для Тьеполо голубизна неба указывает на использование художником пигмента, открытого великим мастером венецианских ведут Каналетто (1697—1768).

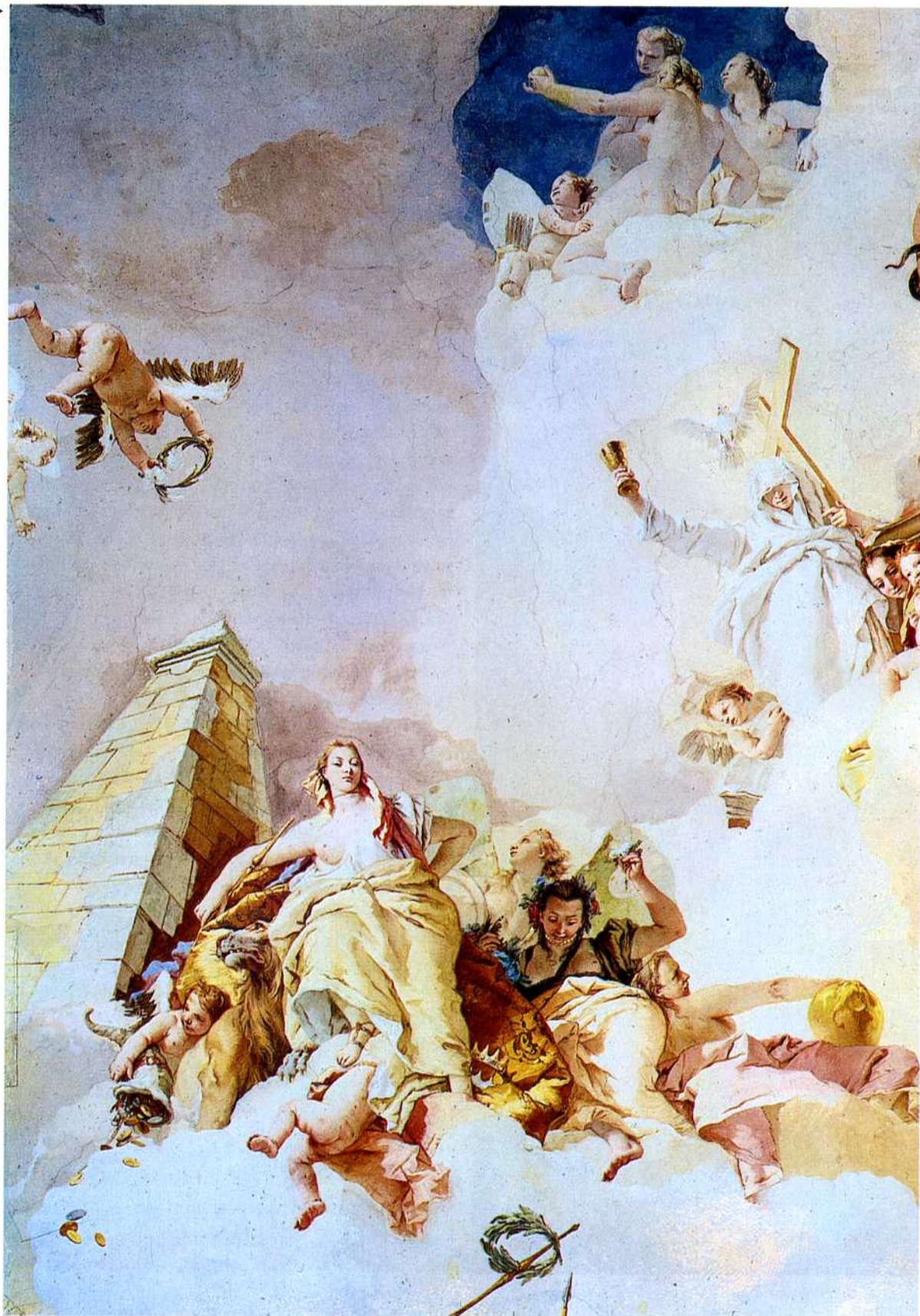
„Утонченная архитектура, необычные одежды, мастерская тоновая раскладка, свобода и легкость кисти — все здесь напоминает руку незабвенного Паоло (Веронезе)“, — писал Альгаротти в 1744 году о картине Тьеполо „Меценат и Искусства“, написанной мастером специально для него. Альгаротти посчитал возможным преподнести это полотно в дар одному из министров Августа III, чтобы взамен получить высокую должность в Администрации искусств Саксонского курфюршества. На картине представлен Меценат в момент представления Августу III Живописи (держит в руке палитру), Скульптуры (рука на сердце), Архитектуры (с циркулем), Музыки (в образе молодого парня с трубой), а также Поэзии, которую олицетворяет слепой Гомер.

**“ Тьеполо снимает с вас тяжесть
и позволяет уноситься ввысь, создавая иллюзию
прогулки по небесам ”**

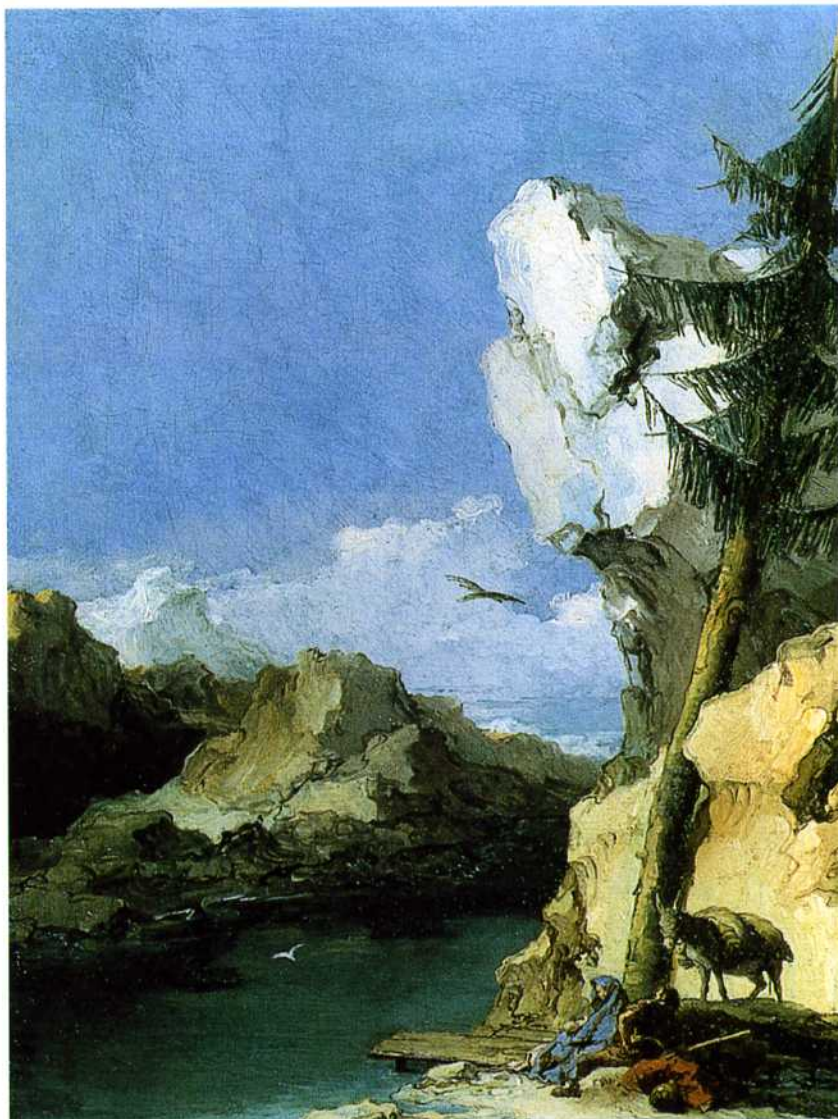
Ален Бюизин, 1996

Триумф Испании — 1762—1766

Триумф
Испании
(фрагмент)
1762—1766; фреска
Палаццо Реале,
Тронный зал, Мадрид



Тьеполо использует облака, чтобы придать легкость и невесомость изначально монументальным, тяжеловесным композициям, как правило, изобилующим фигурами и архитектурными элементами. Кроме того, облака могут переносить или скрывать фигуры персонажей, присутствующих на небе по смыслу живописного повествования. „Наилучшим произведением Тьеполо является эта варварская сцена триумфа, более всего напоминающая официальный кортеж, сопровождающий царственную особу. Гений художника от души развлекается, изображая кортежи облаков. Тьеполо — истинный мастер иллюзии роскоши“, — так высказалась по поводу „Триумфа Испании“ писательница Мэри Маккарти (1912—1989). Джованни Баттиста Тьеполо в последний раз „развлекается“ подобным образом, расписывая плафон Тронного зала королевского дворца в Мадриде. Он пишет „Триумф Испании“, делая „свидетелями“ апофеоза испанской монархии Геракла, Аполлона и других мифологических персонажей. Эта сцена композиционно повторяет роспись потолка парадной лестницы Вюрцбургского дворца, где у иллюзорного карниза так же были размещены группы исторических и аллегорических персонажей. Несмотря на светлый колорит, динамику и, конечно, знаменитые облака, композиция все же производит впечатление перегруженной и излишне помпезной: недаром современники Тьеполо утверждали, что фреска „угнетает своей монументальностью и рождает у присутствующих в Тронном зале ощущение почти физического дискомфорта“. Сегодняшние исследователи видят в этом предзнаменование заката великой традиции „большого стиля“... В период работы в королевском дворце Тьеполо создает также несколько масляных картин религиозной тематики. „Непорочное зачатие“, в котором он гармонично сочетает голубизну накидки Девы Марии и охристый фон, в который раз демонстрирует колористический гений Тьеполо, его врожденное, типично венецианское, чувство цвета... В „Отдыхе по пути в Египет“ мы открываем для себя совершенно нового Тьеполо. Святое семейство отдыхает на фоне обширного пейзажа. Столь монументальная картина природы впервые встречается в творчестве мастера и потому вызывает у зрителя сложное чувство откровения и сожаления: оказываясь, мы совсем не знали этого художника, который в своем последнем произведении изложил основные принципы... романтизма XIX века.



▲ Отдых по пути в Египет

1767—1770
55,5x41,5 см
Государственная галерея,
Штутгарт

◀ Непорочное зачатие

ок. 1767; 279x152 см
Прадо, Мадрид



“ (...) Динамичность композиции и смелость перспективных решений, неизбывная живописная фантазия Тьеполо как нельзя более соответствовали не только барочной архитектуре венецианских церквей, но и строгому классицизму испанских дворцов ”

Адам Бочняк, искусствовед

Король венецианского рококо

О расцвете итальянского искусства в XVIII веке можно говорить, пожалуй, только применительно к Венеции. И хотя Наисветлейшая уже не была в этот период столь мощной державой, как раньше, но атмосферы вечного праздника, вполне соответствовавшей эстетике рококо, бывшая „Королева морей“ не утратила.

▼ Якопо Амигони:
Отпятие
Елены в Трою

Частная коллекция

В конце жизни Амигони
творит под влиянием
Себастьяно Риччи и
Тьеполо



Город славился своими празднествами, регатами, а главное, маскарадами, длившимися почти круглый год, за исключением поста. Эта театрализация жизни, проникновение театра в реальную жизнь и как бы смешение театра и подлинной жизни наложили отпечаток и на все изобразительное искусство Венеции XVIII века. Спрос на декоративные росписи дворцов венецианской знати, а также на алтарные картины для церквей вызвал необычайный подъем монументально-декоративной живописи в Венеции XVIII века, продолжающей традиции барочного искусства предыдущего столетия. Именно Тьеполо, по мнению историков искусства, становится главным представителем рококо в венецианском искусстве.

РОКОКО — ЕВРОПЕЙСКИЙ СТИЛЬ

Рококо представлял собой не столько самостоятельное художественное явление, сколько фазу, определенный этап общеевропейского стиля барокко. Интересно, что сам термин возник во Франции уже на закате искусства рококо, в конце XVIII века, и наверняка был придуман неоклассицистами как презрительная кличка для всего манерного и вычурного искусства



▼ **Пьяцетта:
Вознесение
Богородицы**

ок. 1735; 517х245 см
Лувр, Париж

Контрастная светотень, которую Пьяцетта унаследовал у Караваджо, вдохновляла Тьеполо на начальном этапе карьеры, в период «темной живописи»



▶ **Пеллегрини:
Диана и
Эндимнион**

303х188 см
Лувр, Париж

Подобно Риччи и Амигони, в начале XVIII века Пеллегрини популяризирует венецианскую живопись эпохи рококо за пределами Италии



▲ **Себастьяно
Риччи: Франция
в образе
Минервы**

ок. 1717; 113х85 см
Лувр, Париж

В 1716 году венецианец Себастьяно Риччи уезжает в Париж по приглашению Французской академии, членом которой он станет в следующем году

этого столетия. Изогнутая, капризная линия, напоминающая очертания раковины (gocaille — франц.: осколки камней, раковины) явилась его главным стилистическим признаком. Искусство рококо — это мир вымысла и интимных переживаний, декоративной театральности, изысканности, изощренной утонченности, где нет места героизму и пафосу — они сменяются любовными играми, фантазиями, прелестными безделушками. В своих колористических исканиях «рокайльные» живописцы шли от Рубенса, Веронезе и венецианцев, но предпочитали не их насыщенные, сочные цвета, а бледные полутона: красный у них становится розовым, синий — голубым, появляются лимонно-желтые, блекло-голубые, розовые, сиреневые цвета, даже вымышленные — вроде «цвета бедра испуганной нимфы». Одним из основоположников стиля «рококо» был француз Антуан Ватто (1684—1721), который в своих произведениях дал наиболее совершенное воплощение принципам этого стиля. Франсуа Буше (1703—1770) с успехом развил начинания своего соотечественника. В Германии, Австрии и Центральной Европе 1730—1770 годов рококо постепенно становится главным направлением в искусстве, неспроста его иногда называют «люби-

мым стилем германских герцогов». В Венеции, до появления Тьеполо, в стилистике рококо работали такие мастера, как Себастьяно Риччи (1659—1734), Джованни Антонио Пеллегрини (1675—1741), Якопо Амигони (ок. 1685—1752) и Розальба Каррера (1675—1757). Себастьяно Риччи в своем творчестве объединяет элементы рококо с эстетическими принципами венецианского Ренессанса. Преодолевая приемы резкой светотеневой моделировки фигур, воспринятой от мастеров Венеции академического направления XVII века (так называемых тепеброси), Риччи обращается в поисках индивидуальной манеры к живописи Веронезе, становясь провозвестником «неоверонезовского» стиля. В его живописи доминирует ощущение чувственного праздничного великолепия жизни и наслаждения ее радостями. Стоит заметить, что современник Риччи, тоже венецианец — Джованни Баттиста Пьяцетта (1683—1754), совершенно по-другому трактует традицию Ренессанса. Его никак нельзя назвать художником рококо — в своих художественных исканиях он пошел по иному пути, нежели Риччи, унаследовал глубокую драматическую светотень и реалистическую трактовку образов от Караваджо... Риччи дебютировал в Венеции, но

его профессиональное становление происходило за рубежом: поговаривали, будто художник хотел отравить беременную от него девушку, чтобы не жениться на ней, и только чье-то высокое покровительство позволило ему избежать тюрьмы. Но при этом он вынужден был бежать из Венеции и скитаться по Европе... Подобно Риччи, Джованни Антонио Пеллегрини создает свои лучшие работы за пределами Венеции — в Австрии, Англии, Франции и Голландии. Работает также в Риме и Неаполе, находя вдохновение в шедеврах как Ренессанса, так и барокко. Стиль Пеллегрини часто называют „очаровательным“, и с этим трудно не согласиться. Многие его произведения станут образцами для венецианских художников нового поколения — от Джованни Антонио Гварди до Тьеполо. После двадцатилетнего отсутствия Пеллегрини все-таки вернулся на родину и успел оказать огромное влияние на формирование манеры Якопо Амигони, который впоследствии также сделает блистательную европейскую карьеру.

Единственной представительницей прекрасного пола в живописи венецианского рококо является Розальба Каррера. Ее карьера началась с портретной миниатюры, которая в то время была очень популярна: многие влюбленные хранили на груди медальоны с портретами своих пассий кисти Карреры. Позже художница обретет европейскую славу благодаря портретам, исполненным в технике пастели. Она станет академиком сразу двух академий живописи — в Риме и Болонье. Вместе со своим другом, тем самым Пеллегрини, она принимает учас-

Коррадо Джакинто: Святой Иаков, изгоняющий мавров из Клавие

ок. 1754—1767
77x123 см

Музей Королевской академии искусств, Мадрид

Типичный представитель европейского барокко, уроженец Неаполя, Коррадо Джакинто в 1753—1762 годах состоял при дворе испанского короля в должности первого живописца



ТЬЕПОЛЕТТО, СЫН СВОЕГО ОТЦА

„Тьеполетто“ (маленький Тьеполо, или Тьеполо-младший) — вот как называют венецианцы Джованни Доменико (Джандоменико), сына Джамбаттисты. Тьеполетто впервые проявил свой талант живописца в совместной с отцом работе по оформлению архиепископского дворца в Вюрибурге. Вернувшись в Италию, он начинает работать как независимый мастер и достигает больших успехов как в монументально-декоративной, так и станковой живописи. Луврская картина „Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне“ является доказательством ориги-

нальности стиля Тьеполетто, а также его мастерства в изображении современных тем (в данном случае, традиционного венецианского карнавала), которые он трактовал с определенной долей иронии, подчеркивая характерное в лицах, жестах, нарядах и ситуациях.

▼ Джандоменико Тьеполо (Тьеполетто): Менуэт в исполнении Коломбины и Панталоне

80x112 см; Лувр, Париж



▲ Розальба Каррера: Портрет молодой женщины с обезьянкой

не датировано; 55x42 см; пастель; Лувр, Париж

Розальба Каррера часто обращается к пастели — эта техника, по ее мнению, лучше всего подходит для жанра портрета, поскольку все контуры смягчаются легким sfumato

“ Его воображение подпитывала драматическая атмосфера последних венецианских праздников XVIII века ”

Ален Бюизин, французский писатель, 1996



▲ Джованни
Баттиста
Питтони:
Триумф
Сципиона

не датировано
55,5х96 см
Лувр, Париж

Питтони, который был
многим обязан своему
учителю Риччи, считается
одним из лучших
художников
венетского рококо

тис в росписи плафона Королевского банка в Париже. Во французской столице Каррера познакомится и подружится с Ватто, который высоко ценил ее миниатюры. В „кружок“ Розальбы Каррера входили также и Себастьяно Риччи с племянником Марко Риччи (1676—1730), а также известный гравёр Антонио Мария Дзанетти (1680—1767), который, в свою очередь, был очень дружен с Тьеполо...

БЛЕСК И УПАДОК ВЕНЕЦИИ

К концу XVIII века Венеция пытается доказать миру, что слухи об ее упадке „слишком преувеличены“, усиленно пуская пыль в глаза обогащающимся на континентальных войнах европейцам сво-

ими роскошными празднествами и пышными карнавалами. В родном городе Антонио Вивальди (1678—1741) каждую неделю проходят концерты камерной музыки и премьеры оперных постановок. „Поют на

площадях, на улицах, на каналах. Поют купцы, продавая товар, поют работники, выходя из мрачных цехов на солнечный свет, поют гондольеры, ожидая состоятельных клиентов... Сущностью венецианского характера является радость, сущностью языка — шутка, сущностью души — песня“, — так писал о родном городе венецианский драматург Карло Гольдони (1707—1793).

А между тем в 1790 году внешний долг Венеции составлял уже около 100 миллионов дукатов... В 1796 году Наисветлейшая республика выходит на авансцену театра военных действий между австрийцами и французами, а в следующем году от престола отрывается ее последний дож. Венецианская республика теряет свою независимость и переходит под австрийскую корону...

ТЬЕПОЛО В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр — Музей Коньяк-Жей

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо — Палаццо Реале

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Художественная галерея
ГАМБУРГ • Кунстхалле
МЮНХЕН • Старая Пинакотекка
ШТУТГАРТ • Государственная галерея
ВЮРЦБУРГ • Дворец архиепископа

ИРЛАНДИЯ

ДУБЛИН • Национальная галерея

РОССИЯ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Эрмитаж

США

БОСТОН • Музей изящных искусств
ВАШИНГТОН • Национальная галерея — Музей
Метрополитен

ШВЕЦИЯ

СТОКГОЛЬМ • Галерея искусств Университета
— Национальный музей

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЭДИНБУРГ • Национальная галерея Шотландии
ЛОНДОН • Национальная галерея — Галерея
Курто
ОКСФОРД • Музей Эшмолеан

ИТАЛИЯ

ФЛОРЕНЦИЯ • Кабинет рисунка и эстампа
ВЕНЕЦИЯ • Палаццо Реционико — Церковь
Сантиссими Апостолы — Галерея Академии —
Палаццо Санди — Церковь Сантиссима
Мария делла Фавы — Церковь Сан Марко
ВИЧЕНЦА • Музей Чивико

ТЬЕПОЛО (1696–1770)

Типичнейшим мастером Венеции, выразившим своеобразный дух этого города, крупнейшим итальянским живописцем XVIII века был Джованни Баттиста (или, как называют его на родине, Джамбаттиста) Тьеполо. Декоративные циклы, алтарные образы, станковые произведения — изображе-

ния на христианские и мифологические сюжеты, пиры, триумфы, коронации, празднества с легкостью выходят из-под кисти этого художника, и право сделать ему заказ оспаривают церкви, монастыри и венецианские аристократы. У него был огромный декоративный дар и высокая колористическая

культура, присущая, в принципе, всем венецианским художникам, а в частности, — Веронезе, наследником которого в искусстве считал себя Тьеполо. Он оставил после себя огромное количество работ: четыреста полотен, двадцать декоративных ансамблей и две тысячи шестьсот рисунков — все эти шедевры свидетельствуют о поистине неутомимом гении „последнего великого венецианца“.



◀ Явление Мадонны с Младенцем святому Симону Стоку

ок. 1746–1749; 65х41 см
Лувр, Париж

