



Театральное начало в живописи Джованни Баттиста Тьеполо

Елена Васильева

Театральное начало как синтезирующее качество художественного видения мастера XVIII века, проявляющее себя как инструмент исследования и обобщения, рассматривается в контексте изменения театрального подхода к исторической картине, найденного Веронезе, в ситуации «опероцентризма» и магистрального значения музыкального театра в системе искусств как творческий метод художника для создания живописного «зрелища» в крупной монументальной форме. Это явление анализируется на примерах крупных монументально-декоративных ансамблей 1740–50-х годов на уровне эволюции самой природы живописного образа и способа восприятия зрителем.

Ключевые слова: Тьеполо, венецианская живопись XVIII века, барокко «дневного света», поздняя фаза взаимодействия театра и живописи, традиция иллюзионистической живописи, творческий метод, театральный подход к исторической картине, театральная метафора, венецианская опера, музыкальный театр, синтетическое мышление, живописный монументально-декоративный ансамбль.

Крупнейший западноевропейский художник XVIII века, венецианец Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770), которому было суждено завершить итальянскую традицию монументальной живописи, уже при жизни удостоился высоких оценок современников: «воскресший Веронезе», «универсальный мастер», «знаток всех манер», «держатель пальмы первенства во фреске».

Богатейшее творческое наследие венецианского художника после почти столетнего забвения стало предметом научного интереса. В течение XX века усилиями ученых оно приобрело логику последовательного хронологического развития, а также стало почвой достаточно противоречивого, ускользающего от точных стилистических определений образа мастера.

Произведения Дж.Б. Тьеполо на исторические и мифологические темы отражают особую, позднюю фазу *взаимодействия живописи и театра*. Возможность такого взаимодействия путем уподобления живописного образа – сцене и сценического – картине возникла вместе с рождением в живописи итальянского Возрождения перспективно организованной станковой картины, которая, по замечанию И.Е. Дани-

ловой, воплощала «принцип стороннего взгляда, заключающий в себе театральное начало»¹.

Дальнейший процесс театрализации живописи связан с преодолением возникшего на исходе эпохи Возрождения конфликта идеального и реального, вызванного противоречием между новым реалистическим, «приближенным» взглядом на натуру и идущим от Ренессанса идеальным видением. Принцип игрового соединения мифа как сферы идеала и вновь открытой «неидеальной реальности», найденный реалистическим искусством в лице Караваджо на рубеже XVI–XVII веков, утверждал театр как новую форму типизации и претворения непосредственно воспринятой натуры в художественный образ. Театр на позициях лидера в системе искусств, сложившейся с началом Нового времени, оказывал на них и всю культуру в целом свое моделирующее воздействие не только на уровне тематики, но и на уровне изменения структуры художественного образа².

Дж.Б. Тьеполо в ситуации новой системы искусств XVIII века, вершиной которой стала музыка, и в частности музыкальный театр, открывает принципиально новый тип театральности и зрелищности для крупной монументальной формы. Театральное начало (в формах оперного музыкального театра) – есть средоточие синтетического мышления, самого художественного воображения Тьеполо и основа для импровизации на темы искусства Веронезе и многовековой традиции. Театральная метафора творческий метод мастера и способ претворения реальности, постоянно обновляющейся жизни в формы истории в крупном монументальном формате.

По мнению Ю.М. Лотмана, вопрос о театральности живописи нельзя сводить к поверхностной метафоре, поскольку он имеет глубокие корни как в синтетической природе самого театра, так и в явлении постоянного «обмена культурными кодами» между живописью и театром в процессе претворения реальности в художественный образ³.

С.М. Даниэль в ряде исследований, опираясь на теоретические разработки Ю.М. Лотмана по «иконической риторике», обращался к анализу проблемы «театрализации» живописи на примере крупнейших мастеров XVII века: Пуссена, Веласкеса, Рембрандта⁴. Идея синтеза, по мнению ученого, выступает краеугольным камнем фундамента, позволяющего установить принципиальную взаимосвязь искусств в их совместном тяготении к театру. В этом стремлении к расширению своих границ и экспансии в соседние области происходит продуктивный взаимообогащающий обмен ценностями между искусствами. Идея риторической взаимосвязанности и единственности всех искусств, а также огромное значение «остроумного замысла» («*conchetto*») занимает одно из центральных мест в эстетических доктринах эпохи (Дж.Б. Марино, Л. Бернини, Б. Грассиана, Э. Тезауро).

С.М. Даниэль подчеркнул, что ту сумму качеств, которую обычно обозначают «театральностью», определяет прежде всего синтетически-

действенный характер искусств. Поэтому для анализа «театрализации» живописи существенным является понимание того, как «ведет себя» картина, как проявляет она себя в действии, воздействии, взаимодействии; иными словами, речь идет о самой структуре представления (или репрезентации) живописного образа.

С.М. Даниэль также указал на значительное повышение роли зрителя в контексте риторической ситуации и языковой полифонии, когда текст образуется столкновением различных кодов и представляет собой единство нескольких подтекстов. Только искусство живописи не знает исполнительства и посредничества, на которые опираются музыка, поэзия (и, добавим, конечно, театр), когда между автором и слушателем предполагается посредник, исполнитель, для которого партитура или письменно зафиксированный текст являются и содержанием, и формулой действия. В живописи функции исполнителя, по мнению исследователя, берет на себя экспозиция или герой-медиатор внутри экспозиции, который принадлежит одновременно и миру изображения, и миру зрителя. Причем эквивалентами подобных героев на грани двух миров могут выступать изображения архитектурных проемов или скульптурных кулис. «Введение героя-медиатора в картину может быть понято как своего рода образец ее восприятия и стиль поведения в общении с произведением искусства. В той степени, в какой зритель воспримет данный стиль, он сможет реализовать свои исполнительские потенции, поскольку экспозиция и есть, по существу, место встречи внутреннего и внешнего действия, рубеж, на котором самостоятельная вещная форма произведения преобразуется в энергию воспринимающего чувства и мысли, и зритель становится исполнителем»⁵.

Основным положением, на которое опирается ученый, является то, что картина живет в представлении художника как единое синтетическое целое, как автономный ансамбль, поэтому художники часто пользуются конструированием объемных мини-моделей будущих картин, обыгрывая мизансцены и моделируя освещение. Он также подчеркнул, что дальнейшие исследования в области изобразительной риторики, изобразительных тропов и риторических фигур живописи отвечали бы коренным интересам теории изобразительного искусства, задачей которой является анализ самого принципа порождения таких фигур⁶.

В монографии Е.И. Ротенберга «Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы» раскрывается особая ситуация «разделения в XVII веке общего тематического арсенала эпохи на два основных комплекса: круг мифологических образов и круг произведений, свободных от тематического преображения на почве мифа и связанных с непосредственным воплощением мотивов реальной действительности»⁷. Ученый определяет значение мифа в искусстве как основной формы художественной типизации и отмечает, что XVII век – это начало конца всеобъемлющей роли мифа в художественной тематике, но

одновременно ярчайший взлет по разнообразию его интерпретаций у великих мастеров: Караваджо, Рубенса, Пуссена, Рембрандта, Веласкеса, Вермера.

В статье «Картина Яна Вермера Делфтского “Искусство живописи”» Е.И. Ротенберг указал на то, что вопрос об использовании принципа травестии (по сути своей игрового переодевания, актерства) в живописи XVII столетия и театрализации как способа метафорического преобразования природы обладает важнейшим значением для интерпретации произведений крупнейших представителей «линии объективного видения» XVII века: Веласкеса, Рембрандта, Вермера. По мнению ученого, в финальной, самой плодотворной фазе эволюции жанровой картины в 1650–60-е годы в творчестве главных представителей «линии объективного мимесиса» – речь идет о поздних полотнах Веласкеса («Менины», 1656; «Пряхи», ок. 1657, обе работы – Прадо, Мадрид) – складывается новая *постмифологическая* концепция картины на тематическом материале реальной действительности. «Именно в границах постмифологической концепции возникли замыслы особого, “суммирующего” характера, когда мотивы реальности, выступая в качестве исходной основы для широких творческих обобщений, предстают в многозначном смысле и образом соотносении с мифологическими и аллегорическими ассоциациями, – как мы видим это в веласкесовских Пряхах (Мадрид, Прадо) и в *Искусстве живописи* Вермера»⁸. Сопоставляя «Менины» и «Пряхи» Веласкеса с полотном Вермера на основании их программного и структурного родства, позволяющего вслед за Л. Джордано говорить о «теологии живописи» по отношению к полотну голландского мастера, Е.И. Ротенберг отметил у обоих мастеров целый комплекс содержательных и изобразительных мотивов, трактованных с элементами театрализации. «Показателями» такого рода приема, как в «Пряхах», так и в венском полотне, служит мотив отодвинутого занавеса, «вносящий в обе картины сценический эффект», а в «Менинах» этой цели служит другой прием – «необычность композиционной мизансцены с обеспечением ее повышенного контакта со зрителем за счет прямой обращенности к нему большинства персонажей»⁹.

Взаимосвязи и взаимодействию живописи и театра, зрительного и зрелищного искусств была посвящена статья В.Н. Гращенкова «Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр»¹⁰. Предваряя свой анализ обзором истории вопроса, ученый отметил ряд особенностей параллельного развития и творческого обмена между живописью и театром в художественной жизни Италии XIV–XV вв. По мнению исследователя, процесс секуляризации в театре шел быстрее, но живопись опережала театр в создании нового сценического пространства, построенного по принципу единства места действия¹¹.

В статье «Корреджо и проблема Высокого Возрождения» В.Н. Гращенков, определяя место и значение пармского мастера, выделил ряд

важнейших качеств его искусства, синтезировавшего стилистические принципы, идущие от Рафаэля, ломбардской и венецианской живописи, – «особого рода неугасающая чувствительность, самопроизвольная одушевленность образов Корреджо – проявление чисто художественной игры, в самом высоком и универсальном понимании этого слова, то есть так, как понимал игру Фридрих Шиллер, а вслед за ним Йохан Хейзинга», «стихийная эмоциональность, праздничный игровой пафос, роднящий его живопись с музыкой и театром» и «открытость его картинной композиции вовне с одновременным активным вовлечением зрителя в живописное пространство, (созданное воображением художника)», иными словами, «тенденция к слиянности реального мира и реальных чувств с идеальным миром художественной фантазии». Эти начала и качества, породившие конкретные «протобарочные» стилистические приемы, связывали «сенсуалистическое искусство» Корреджо с Высоким Возрождением, с барокко и рококо на протяжении трех столетий истории итальянской живописи¹².

В.Н. Гращенков справедливо указал на то, что Корреджо был первым, кто решил применить к монументальной церковной росписи используемый в светской декоративной живописи головокружительный натуралистический перспективный иллюзионизм в изображении архитектуры и фигур, искусство, построенное на обмане зрения и позднее известное под именем «quadatura», которому отдадут дань и Тинторетто, и особенно Веронезе¹³. По мнению ученого, именно Венеция и другие художественные школы Северной Италии стали местом наиболее полнокровного и значительного развития позднеренессансной традиции, давшей жизнь новому художественному движению и новому стилю – барокко. «А когда, наконец, Рим – и вновь за счет пришедших мастеров – даст в середине XVIII века начало новому художественному движению – неоклассицизму, Венеция закончит свою великую творческую миссию искусством Тьеполо, Гварди и Каналетто, где стилистические формы патетического барокко и изысканно камерного рококо образуют неповторимый художественный синтез, историческое значение которого сродни только музыке того времени»¹⁴.

Важными теоретическими основами диссертационного исследования являются выделение Г.Д. Гачевым двух типов театра – «театра пространства», театра античного и средневекового, и современного «театра помещения», появившегося в эпоху Возрождения, а также указание А.Г. Раппапорта на то, что «театрализованные» барочные градостроительные ансамбли и «темный» театр Нового времени объединяет единая форма восприятия – форма *игрового переживания пространства*, которая требует совмещения «зрелища» – движущегося, изменяющегося объекта и «созерцания», направленного на его покоящуюся сущность¹⁵.

М.И. Свищерская в ряде исследований, посвященных становлению нового художественного видения¹⁶, подчеркнула, что искусство в начале

XVII века в лице Караваджо преобразовало люминистические открытия Леонардо и Джорджоне в новый вид перспективы на основе не геометрических архитектурных объективных категорий, а в формах оптических, субъективных категорий света и тени.

Отдельная статья М.И. Свидерской была посвящена развернутому анализу театрального начала в живописи Караваджо¹⁷. Найденные Караваджо «эффект вспышки света во тьме» и «единая оптическая среда восприятия» в союзе с мышлением «фрагментом реальности» стали средствами преобразования неидеальной природы и создания художественного образа – «*со-бытия, бытия в едином*», в рамках уже не пространственно-пластического, а именно театрального синтеза, максимально интенсифицируя диалог со зрителем.

На примере венецианского художника XVIII столетия можно продолжить изучение театрального начала в живописи¹⁸.

Художественная культура XVIII века в целом также часто характеризуется как театрализованная.

Живопись XVIII столетия выступила наследницей накопленного предшествующей эпохой арсенала зрелищных живописных приемов и в своей «одержимости театром» (А. Мальро) характеризуется разнообразными типами сценической выразительности. По наблюдениям А.Д. Чегодаева, театральность живописи XVIII века раскрывается в трех своих вариантах: в камерном, в творчестве А. Ватто, в монументальной форме у Дж.Б. Тьеполо и в ее сентиментальном, предромантическом преломлении у Т. Гейнсборо¹⁹.

В отечественной научной традиции тонкий художник и критик А.Н. Бенуа в начале XX в. дал творчеству Дж.Б. Тьеполо наиболее точную, на мой взгляд, оценку²⁰. Он подчеркнул, что натурные наблюдения и пейзажное (пленэрное) начало, основанное на «подлинном реализме вечно ясного и полного дневного освещения», соединяются в творчестве Тьеполо с невероятным и сказочным²¹. С позиции современника «тре-скучих оперных финалов» академической живописи конца XIX века он отметил, что «*оперность*» у Тьеполо не заслоняла жизнь, как у Дж.Б. Питтони²². В целом автор настоящей статьи в своем исследовании опирается на высказанные А.Н. Бенуа оценки и суждения о великом венецианском «Фебе» XVIII века.

При отсутствии полного монографического исследования, посвященного Дж.Б. Тьеполо в отечественной традиции, актуальным остается комплексный труд Б.Р. Виппера «Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв.»²³, содержащий анализ творческого пути и основополагающие характеристики венецианского мастера. Касаясь мнения о том, что монументальные композиции Тьеполо навеяны театральными представлениями, Б.Р. Виппер был склонен одновременно и к обратному выводу – о воздействии его живописи на сценическую практику²⁴.

Театральность живописи Дж.Б. Тьеполо отмечалась многими исследователями (А. Морасси, Р. Лонги, Г. Пассаван), но до сих пор ставилась предметом специального анализа всего лишь в трех статьях. Английский ученый Майкл Леви первым проанализировал особый сценический, близкий к оперной постановке, подход Тьеполо к классической истории в росписях виллы Вальмарана²⁵. Изучение выявленной им аналогии между оперой и живописью было продолжено В. Бэрхэмом и К. Кристиансенем. В. Бэрхэм в своей статье²⁶ сконцентрировался на сравнении фресок Тьеполо и оперы XVIII века в области костюма и обнаружил, что живописные герои Тьеполо отнюдь не являются зеркальным отражением сценической практики эпохи виртуозов-кастратов.

К. Кристиансен поставил перед собой задачу обобщить накопленные исследователями наблюдения по теме «Тьеполо, театр и понятие театральности»²⁷. Реконструируя современную художнику оперу по трактату Б. Марчелло «Модный театр» (1720) и сочинениям Ф. Альгаротти (1712–1764), он ищет связи художника с театром. При анализе жестов и поз героев Тьеполо поиски их источников в театральных гравюрах также оказываются не продуктивными. В заключение, опираясь на сочинения Ф. Альгаротти, автор констатирует опережающее оперную реформу 1770–1780 годов «правдоподобие» живописного мира Тьеполо.

Принципиально важным является замечание исследователя о том, что само изображение Тьеполо театрально.

Среди отечественных исследователей Ю.К. Золотов наиболее точно проанализировал «новую образность» Дж.Б. Тьеполо²⁸, лаконично представив существенные проблемы изучения творчества венецианского художника как мастера XVIII века, по отношению к которому значение творческой индивидуальности и индивидуального стиля отменяет поиски строгой принадлежности к объективным стилевым тенденциям. Новая образность Тьеполо, рассмотренная главным образом на примере росписей палатцо Лабия и виллы Вальмарана, раскрывается ученым как результат максимально интенсифицированного диалога со зрителем, «прямого вторжения изобразительного пространства в пространство зрителя».

Исследование театрального начала в живописи Дж.Б. Тьеполо представляется важным как для определения стречневых особенностей его творческого метода, так и для осмысления его искусства как заключительной фазы в эволюции иллюзионистической формы западноевропейской живописи, выработавшей за пять столетий значительный арсенал изобразительных средств для создания пространственно-пластической и оптической иллюзии на плоскости.

Дж.Б. Тьеполо интересен с точки зрения формирования в процессе становления его как художника разных типов «театральности»: от «ночной» – караваджистской концепции «луча света во тьме» в «темной комнате», к «дневной», разворачивающейся в пространстве пейзажа

и небесного простора, ориентированной на завоевание эффектов естественного света. При этом переход от «темной» к «светлой» дневной живописи происходил в творчестве Тьеполо на базе фресковой росписи, а не станковой картины, наиболее адекватной для формулы «живописи-зрелища» в оптической среде камеры-обскуры.

Уже начальный период становления Дж.Б. Тьеполо отмечен «разнообразием манер» и содержит в себе зерно будущего «универсализма» мастера. Первые заказные работы молодого живописца, ученика Грегорио Ладзарини – образы апостолов и «Жертвоприношение Исаака» (1716–1719, Венеция, Ospedaletto), а также «Мученичество св. Варфоломея» (1722, Венеция, Сан-Стаэ) – опыты создания крупнофигурных, с «приближенным» взглядом на атлетически сложенную натуру изображений в оптической среде «темной комнаты» с контрастной светотенью. Они решены в далекой от «прилежной манеры» учителя «страстной и дерзкой» манере «тенеброзо» (погребного света).

Запоздавшее почти на столетие освоение наследия караваджизма связано для венецианской школы XVIII века с творчеством Дж.Б. Пьяцетты, главы венецианских «тенебристов». В этой ситуации выявленная Е.И. Ротенбергом закономерность обращения к натуре в рамках реалистического мышления на раннем этапе творчества мастеров XVII века оказывается верной и для следующего, XVIII столетия²⁹.

Ранние работы Тьеполо отмечены, прежде всего, сценическим эффектом вспышки света во тьме, впервые возникшим в живописи Караваджо. Свет Караваджо, искусственный, «запертый» (Ф. Альгаротти) в «темной комнате», выхватывает из глухой пустоты картин Тьеполо пластические объемы и в союзе с инновационным для станковой картины мышлением на основе фрагмента действительности превращает их в сценическое, совершающееся у самого края рамы (и рампы) захватывающее зрелище.

При этом ранние композиции венецианца решены в драматургической форме моноспектакля или диалога, когда трагическое существо образа передается одним выразительным жестом, таким, как, например, указывающий в темноту повелевающий перст старца, словно хищная птица нависшего над распростершейся у его ног женщины («Изгнание Агари», 1719, собрание Расини, Милан)³⁰. (Ил. 1.)

Художник уже в этих своих работах демонстрирует мастерское владение контрастом света и тени и поразительную живописную технику, как бы в одно касание широкой кистью намечающей образ и стремительно создающей разом и «впечатление» жизненности и убедительности, и насыщающей форму бурной энергией. Этот неожиданно смелый для начинающего художника живописный прием «мягкого фокуса», широким мазком кисти передающего (в общих чертах) как будто схваченное на лету, живое впечатление «куска реальности» и трепета жизни, – собственное открытие юного Тьеполо, реализованное уже в самых первых



Ил. 1. Дж.Б. Тьеполо. Изгнание Агари. 1719. Частное собрание. Милан

заказах для Оспедалетто в 1716 году. Именно это свойство авторского мышления и почерка Тьеполо-живописца впоследствии позволит Ф. Альгаротти охарактеризовать художника как «вдохновенного мастера эскиза».

Использование красного болюса для грунтовки холста, с одной стороны, соответствовало найденному Караваджо в станковой картине «эффекту вспышки света во тьме» для создания выпуклого рельефа и «единой оптической среды восприятия» (по определению М.И. Сви-дерской), а с другой – позволило венецианцу проявить дар колориста, скупыми средствами добивающегося особого «свечения» красок, и обогатить караваджистский, «запертый» в темной комнате свет удивительным жемчужным мерцанием.

Обогащая скудную гамму «тенеброзо», Тьеполо уже на раннем этапе удалось соединить контрастную светотень неокараваджизма во главе с Пьяцеттой с техническими экспериментами «светлой» живописи, практикуемой рококо в работах Д. Пеллегрини, С. Риччи и Р. Каррьеры, оживив кьяроскуро «сияющей прелестью». Об этом в 1733 году свидетельствует А.М. Дзанетти, отмечая, что колорит Тьеполо основывается на ранее не совместимых началах: на «точном знании кьяроскуро и сияющей прелести» («esata conoscenza di chiaroscuro e di lucidissima vaghezza»). Синтетическое мышление мастера проявляло себя в решительности, с которой он обогащал скудную гамму манеры «тенеброзо» драгоценными переливами нежных светло-оливкового и красно-розового (семчужного, а la Salmon) тонов.

Отмеченные «глубоким гуманизмом» (А. Морасси) и «радикальной современностью» (Ф.Г. Мейснер), приближающей легендарное событие или миф к зрителю, ранние произведения Тьеполо в манере драматического «тенеброзо» – одни из самых ярких воплощений и интерпретаций караваджистского живописного модуса и принципа «единой среды восприятия» в искусстве XVIII века. Актуализация мифа, наделение его чертами непосредственной действительности и отражение в нем повторяющегося «бега времен» стали дальнейшими важными открытиями мастера, вступившего на самостоятельный жизненный и профессиональный путь.

Концепция «погребного света», опробованная юным Тьеполо как одна из новых манер для набивания руки, с завоеванием естественного света в открытом пространстве отошла на задний план в период собственно тьеполовской «классической светоносности» (А. Морасси), но, преобразованная венецианским драгоценным сиянием цвета, закрепились в арсенале средств «универсального мастера». Драматические «ноктюрны» вновь стали возникать в религиозной живописи Тьеполо с конца 1740-х годов – в «Молении о чаше» (ок. 1748–1750, Кунстхалле, Гамбург), «Последнем причастии св. Лючии» (ок. 1748–1750, церковь Св. Апостолов, Венеция).

Одновременно с освоением манеры «тенеброзо» юный мастер увлекается «декоративными фигурами» Веронезе, цитируя его распорядителя пира в своем полотне «Распятие» для церкви Бурано (1719) и черно-кожего мальчика-слугу в картине «Похищение Европы» (ок. 1722).

Первый монументальный ансамбль Тьеполо в архиепископском дворце в Удине (1726–1728) (по заказу Дионисо Дольфино) отмечает решительный поворот к традициям живописи Веронезе и исследованию выразительных возможностей естественного света под открытым небом. Этот ансамбль, принесший молодому художнику широкое признание, в плане использования живописных средств уже отмечен всеми характерными чертами почерка Тьеполо и в концентрированной форме воплощает новые для монументальной живописи завоевания: светоизлучающее пространство и серебристое сияние, нежно окутывающее формы и растворяющее четкие контуры и яркие краски, эффекты дневного освещения (световые отражения, блики и цветные тени), свидетельствующие о рождении барокко «дневного света» (Б.Р. Виппер) в XVIII веке³¹.

«Свободное, ликующее» (Б.Р. Виппер) пространство Тьеполо характеризуется излучением и отражением света, раздвигающего его границы вовне, в противоположность светопоглощающему пространству камеры-обскуры, запирающему искусственный свет в темной глубине. Именно открытое художником светоизлучающее, распахивающееся вовне пространство и сияющий свет явились средствами достижения синтеза искусств, соединения живописи Тьеполо с квадратурой Дж. Менгоцци-Колонна (1688–1772) и реальной архитектурой архи-



Ил. 2. Дж.Б. Тьеполо, Дж. Менгоцци-Колонна. Вид приемной галереи. 1726–1728. Архиепископский дворец, Удине

епископского дворца, где свет – или, по выражению С. Альперс и М. Баксандалла, «оркестровка света» – впервые выступает их «общим знаменателем».

Архиепископский дворец в Удине – первый пример сотрудничества молодого художника с квадратуристом Дж. Менгоцци-Колонна, ставшим впоследствии его постоянным соавтором. (Ил. 2.) Но какой поразительный путь проходит мышление этого соратника Тьеполо от маньеристической (с витыми колоннами) прихотливости и камерности в Удине к образцовым величественным архитектурным формам в палладианском духе в паллацо Лабаи!

Как отмечает К. Кристиансен, квадратура была явлением одновременно востребованным и в театре, и в монументальной живописи, одинаково принадлежавшим обоим видам искусства, т. е. выступала их прямым связующим звеном.

О скромном напарнике мастера известно совсем немного, по-видимому, он более предпочитал создавать архитектурные обрамления для живописных постановок Тьеполо, чем для настоящего театра. Известны две сценографические работы Менгоцци-Колонна: совместно с Дж. Крозато в 1750 году он оформлял перспективные декорации для оперы Скарлатти «Сирое» и оперы «Дидона» Терраделаса в театре Реджо в Турине³². Этот опыт относится к периоду, когда с конца



*Ил. 3. Дж.Б. Тьеполо. Триумф Манья Курья Дандата.
Ок. 1730 г. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург*

1740-х годов Тьеполо вновь возвращается к драматическим «ноктюрнам» своей юности для создания больших алтарных композиций, а затем на три года уезжает в Вюрцбург. Примечательно, что в контрактах венецианца Менгоцци-Колонна обходился без специальной оплаты, поскольку считался членом семьи Тьеполо, и только участие другого квадратуриста требовало отдельного утвержденного сторонами гонорара.

К концу 1720-х годов относится первый крупный заказ на историческую картину. Для венецианского палаццо Дольфино, принадлежавшего братьям архиепископа, Тьеполо создает цикл монументальных полотен на темы из римской истории, «Триумфы», вдохновленные Веронезе вслед за первым обращением к теме триумфа и к исторической картине в «Триумфе Аврелиана» (ок. 1722, галерея Сабауда, Турин). Одно из пяти полотен в собрании Эрмитажа в Санкт-Петербурге изобража-

ет триумф римского полководца III века до н. э. Мания Курия Дантата, одержавшего победу над Пирром. (Ил. 3.) В решении композиции именно зритель является точкой отсчета для развивающегося перед ним зрелища. Шествие со множеством колесниц, зигзагообразно тянущееся издали и едва различимое в верхнем углу холста, мощно надвигается на скованного пленника на самом краю «авансцены» и стремительно, лавиной, с гулом и шумом обрушивается на пораженного (по ту сторону рамы) зрителя, оказывающегося на пути слонов с триумфатором в толпе расступающихся восторженных очевидцев. Сжатое тесными рамками вытянутого вверх холста изобразительное пространство вырывается на свободу и вторгается в сферу зрителя, воспринимающего композицию из положения предстоящего, снизу вверх, *di sotto in su*, захватывая его, словно пленника созерцаемого триумфа. Зародившееся в «Триумфах» *пространство-событие* получит свое совершенное воплощение в соединении с иллюзорной архитектурой, созданной квадратуристом Менгоцци-Колонна, в ансамблях росписей в палаццо Лабиа (1746–1747) и виллы Вальмарана (1757).

Вместе с обращением к творчеству Веронезе, темы которого служат для художника источником свободной импровизации, он открывает новый подход к истории и новый вид театральности и зрелищности для многофигурной композиции в монументальной форме. Начало 1740-х ознаменовалось для Тьеполо новым периодом осмысления традиции и наследия Веронезе. Сложение манеры *alla Paolesca* в исторической картине высокого стиля в период 1743–1746 годов тесно связано с участием «мудрого советника» художника, графа Ф. Альгаротти (1712–1764).

«Декоративная манера» и театральный подход к исторической картине достался художнику как наследие венецианской школы, прежде всего от Веронезе, который «для украшения, как принято» («*per ornamento, così si fa*») и «из чисто эстетических соображений» («*puri valori estetici*») «украшал» события Священной истории «декоративными фигурами».

Биограф Веронезе К. Ридольфи первым сравнил «Пирь», а именно, «Пир в доме Симона Фарисея» (1570–1572, Версаль, Национальный музей) Веронезе с «грандиозным театром» («*teatro maestoso*»), поскольку трапеза помещалась на поверхности великолепного подиума галереи с парными колоннами, за которыми открывался вид на перспективную архитектурную декорацию, населенную многочисленными персонажами – зрителями и соучастниками явившейся их взору библейской сцены: «трапеза находилась на сцене грандиозного театра, со всех сторон окруженного множеством колонн, и в центре парили два ангелочка с надписью...» («*La mensa [di Simon leproso con Christo] e situate nel seno di maestoso teatro nel cui circuito girano molte colonne, e volano nel mezzo due Angioletti con breve in mano scritto...*»)³³.

Ф. Альгаротти, ученик архитектора К. Лодоли, уточнил, что архитектура в картинах Веронезе палладианская, и именно ведомый таким

гением, как Палладио, венецианский художник выработал свой тонкий и величественный вкус, с помощью которого он, используя великолепные архитектурные постройки, сумел «облагородить» свои картины, называемые некоторыми за присутствие «декоративных фигур» «прекрасными маскарадами». Венецианский просветитель в своем «Опыте о музыке» (1755) призывал современных сценографов штудировать архитектурные образцы в картинах Веронезе, «используя которые, он, так сказать, театрально представил исторические события (или сам подход к истории сделал театральным)»³⁴. Именно Альгаротти этот метод был определен как «театральный подход к истории», т. е. к исторической картине, а Веронезе, который наряду с другими великими венецианцами обвинялся в погрешностях в декоре и костюмах, был назван «Гомером в архитектуре»³⁵.

А.Л. Расторгуев справедливо отметил, что не конструктивный, а театральный характер архитектурных построек Веронезе объясняется тем, что учение о линейной перспективе в XVI веке сохраняло свое значение только для монументально-декоративной живописи и использовалось главным образом театральными перспективистами в театральной практике. Поэтому «фронтальные построения Веронезе с их явно сценическими правилами организации пространственной среды должны были узнаваться как театральные первыми зрителями его картин». Перспектива была знакома Веронезе и близка его собственному зрению только в форме театрального пространства, поэтому для него она «некая условность», средство создания собственного величественного мира³⁶.

Единственным сохранившимся примером театра, известного Веронезе и его современникам, является театр Olimpico Палладио в Виченце с великолепными архитектурными и перспективными декорациями, представляющими городскую площадь, замыкающуюся уходящие вдаль лучи улиц (для постановки трагедии Софокла «Царь Эдип»). Не случайно стройные великолепные колонны, кружась и разбегаясь, охватывают по кругу амфитеатр зрительного зала, образуя единое архитектурное пространство, цельность которого подчеркивает и открывающееся над головами зрителей предзакатное с розовыми всполохами и бегущими облаками небо в овале плафона. Веронезе, конечно, творчески преобразовал известное ему театральное пространство в своем «Пире в доме Симона Фарисея». Он изменил прежде всего точку зрения, приподняв сцену над уровнем глаз зрителей, и выбрал ракурс «снизу вверх», поместив действие на подиуме над зрителями, но в целом сохранил и даже оптически улучшил найденные архитектором схему зрительского восприятия и решение для архитектурной декорации, как будто выгнув ее по отношению к переднему плану.

Надо отметить, что театр Olimpico (1580–1585), построенный уже после смерти А. Палладио, был итогом нескольких десятилетий изучения им как «новым Витрувием» античных образцов. До реализации

театра в Виченце, архитектор уже в начале 1560-х годов создавал сценические пространства, близкие театральному, в кафедральном соборе в Виченце и палаццо Дольфин в Венеции³⁷. Кстати, в самой Венеции в 1580 году появляется первое, построенное по заказу семейства Трон, здание одного из самых известных в будущем венецианских оперных театров – Сан-Кассьяно. Вслед за новым, восстановленным после пожара в 1629 году, и открытым для самой широкой публики в 1637 году его зданием, оперные театры, принадлежащие знатнейшим венецианским семействам, таким, как Гримани, Вендрамини или Джустиниани, начнут расти в Венеции «как грибы»³⁸. Правда, они представляли собой другой, хорошо нам известный новоевропейский тип театра с ярусами лож по периметру зрительного зала.

О формировании нового театрального подхода к исторической картине «высокого стиля» у Тьеполо свидетельствует появление в его живописи вдохновлявшей Веронезе палладианской архитектуры в начале 1740-х годов: «Александр и Кампаспа в мастерской Апеллеса» (1743, Музей изящных искусств, Монреаль), копии с полотен Веронезе и их вариации, например фрески виллы Корделлина в Монтеккьо-Маджоре.

Театральный подход Веронезе был ориентирован на запечатление «золотого века» Венецианской республики. Он ярко проявлял себя во внешней, постановочной части живописного действия: костюмах, реквизите, декорациях, и в сущности своей заключал подлинное, достоверное свидетельство праздничного, жизнеутверждающего духа достигшего вершин своего величия Венецианского государства.

В XVIII столетии величие и мощь Венеции уже были призраками прошлого, сохраняясь во внутренне опустошенных, репрезентативных формах ежегодных государственных ритуалов, ставших аттракционом для туристов. В этой ситуации основой для театрального подхода становится не столько центральная метафора барочного мировосприятия «мир-театр», сколько само метафорическое мышление как основа художественно-поэтического познания мира, сформулированного туринским учителем риторики Эмануэле Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля, или О науке остроумия» (1654). Самостоятельной и едва ли не самой достоверной формой познания лицедействующего мира оказывается область художественно-поэтического выражения, в которой остроумие проявляет себя как стоящая над интеллектом способность фантазии представить мир в виде некой целостной, субъективной иллюзии или видения³⁹. Э. Тезауро, опирающийся на «Риторику» и «Поэтику» Аристотеля, главным таким средством называет метафору. По определению Аристотеля, «переносное слово, или метафора, есть перенесение необычного имени или с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии»⁴⁰. К четырем видам метафор Аристотеля туринец добавляет еще столько же, особенно выделяя среди них «метафору заблуждения или иллюзии». Энергия заблуждения или иллюзии

была воспринята барочным теоретиком как главная «земная стихийная энергия» (Л.Н. Толстой), движущая мироздание. Метафора как кратчайший путь от заблуждения к истине становится основой барочного мировосприятия и воспринимается как единственная, соответствующая парадоксальности самого мироздания форма познания.

В дымке метафорического («*metaforeggiare*») исчезает граница между вымыслом и реальностью и рождается настоящая художественная иллюзия реальности. Это новое, по отношению к текстам Аристотеля, положение Э. Тезауро стало основополагающим для всей барочной, риторической в своей основе, культуры и получило свое завершение в творчестве венецианского мастера XVIII века.

Между тем в системе искусств лидерство перешло от театра к музыке, а именно к музыкальному театру, средоточию художественного восприятия эпохи. Уже живопись начала XVII столетия в лице Караваджо («Лютнист», ГЭ) открывает музыку как более оправданную, чем античный миф, «форму эстетизации обыденной жизни»⁴¹.

Новое осознанное подражание театру становится у Тьеполо, импровизирующего на тему венецианского «золотого века», всеобъемлющим творческим методом создания целостной поэтической иллюзии. Таким театром для Тьеполо стала опера – воплощение художественного синтеза «большого стиля» и один из оплотов барочного искусства в XVIII столетии.

Италия XVIII века по-настоящему «опероцентрична», поскольку только в области музыкального театра, магистрального для этого столетия искусства, она сохраняет свои ведущие позиции. По выражению Дидро, «призрак оперы задушил у итальянцев Мельпомену». Процесс растворения трагедии в опере В. Беньямин объяснял тем, что музыке изначально близка аллегорическая драма⁴². Ж. Делёз называл оперу воплощением барочной попытки восстановить классическое мироздание, обрушившееся под ударами диссонансов в переходную эпоху от Возрождения к Новому времени. Именно музыка, по мнению Ж. Делёза, является вершиной барочного единства искусств, а тяготеющий к ней театр оказывается оперой и увлекает за собой все искусства по направлению к этому высшему единству. При этом музыка несет в себе черты конфликтной природы нового художественного образа, «ибо она представляет собой сразу и интеллектуальную любовь, которой свойственны сверхчувственные порядок и мера, и происходящее от телесных вибраций чувственное удовольствие»⁴³.

Наконец, опера – единственное искусство XVIII века, в котором миф мог существовать в адекватной крупной драматургической форме⁴⁴. Опера *seria*, как искусство крупной формы и «большого стиля», в XVIII столетии берет на свои плечи трагические противоречия эпохи. Она сосредотачивала в себе поставленные под сомнение XVIII веком художественные ценности: метафорическое мышление, синтез искусств и миф.

Венеция была одним из главных центров оперного музыкального театра на протяжении XVII–XVIII вв. Именно здесь появившаяся в конце XVI столетия в аристократических кругах Флоренции «драма на музыке» преобразовалась под влиянием общественного и государственного строя республики в публичное зрелище для широкой публики и всех слоев населения. В течение XVII столетия Венеция с ее шестнадцатью оперными театрами, принадлежащими венецианским аристократам, назовем крупнейшие из них – Сан-Кассьяно, Сан-Джованни э Паоло, Сан-Джованни Крестозомо, Сан-Моизе, Сант-Анджело, Сан-Самуэле – стала центром формирования оперы как сценического зрелища и одновременно коммерческого предприятия. Венецианская опера с ее репертуаром, украшенным именами Монтеверди, Паллавичино, Легренци, Кавалли в XVII столетии и более известными современному зрителю властителями сцены века XVIII, в союзе с великолепными декорациями и машинерией, действительно, стала образцом для всей Европы и даже предметом экспорта. Значение Венеции как центра музыкальной культуры международного масштаба укрепилось в первой половине XVIII века и сохранялось вплоть до последней трети столетия и падения республики. Театрализация жизни в Венеции, более чем на полгода погруженной в карнавал и сопровождавшей многочисленными праздниками все театрализованные государственные церемонии, была неразрывно связана с самим сценическим характером архитектурной застройки города, с обликом великолепных дворцов, подобно театральным декорациям, плотно теснящихся вдоль каналов и умножающих декоративное великолепие своими отражениями в воде. Музыка, без преувеличения, звучала в Венеции повсюду. Она была обязательна для богослужений, и всякий, даже самый скромный, церковный приход стремился отлиться, пригласив на праздничную службу самых лучших музыкантов. Главным центром духовной музыки была капелла базилики Св. Марка, престиж и великолепие которой не мог превзойти ни один другой приход. Кроме начинавшегося в октябре и продолжавшегося в течение пяти месяцев театрального сезона, в городе с более чем шестнадцатью оперными театрами, переполненными каждый вечер, в Венеции звучали восхищавшие всю Европу концерты сладкоголосых воспитанниц четырех венецианских сиротских приютов – оспедали – деи Мендиканти, Ла Пьета, где долгое время работал А. Вивальди, деи Инкурабили, и приюта Сан-Джованни э Паоло, более известного как Оспедалетто. И все-таки, по замечанию аббата Конти, в Венеции XVIII столетия говорили только об одном – какие оперы готовятся к постановке. Надо отметить, что некоторые театры, открытые в XVII в. как драматические, в следующем столетии были преобразованы в оперные, как театр Св. Самуила. Венецианские театры также имели свою специализацию: так, в театрах Сан-Кассьяно и Сан-Джованни Крестозомо сосредотачивались на опере *seria*, а Сан-Моизе и Сан-Самуэле – на опере *buffa*⁴⁵.

Оперная поэтика и венецианское искусство Чинквеченто, прежде всего сцены-празднества Паоло Веронезе, определили не только тематику живописи Тьеполо (историческая и мифологическая картины), но и источники «индивидуального стиля мастера» (Ю.К. Золотов).

Ю.М. Лотман, анализируя выбор «посредствующего кода» между реальностью и художественным вымыслом, отмечает: «Чем существеннее в системе культуры прямая роль данного понятия, тем активнее его метафорическое значение, которое может вести себя исключительно агрессивно, порой становясь образом всего сущего»⁴⁶.

М. Леви первым отметил, что у оперы и исторической живописи XVIII столетия были одни и те же источники сюжетов – классическая римская и греческая история, а среди поэтов – Вергилий, Гомер из древних, а из новых – Ариосто и Тассо. Об этом свидетельствует и Ф. Альгартти, который рекомендует указанных авторов и художнику «большого стиля», и либреттисту. При этом художник XVIII века обращается к монументальной форме и «большому стилю», вдохновляясь волшебным миром своего предшественника, «божественного» Паоло Веронезе.

Ориентация на «золотой век» царицы Адриатики была собственным устремлением оперы, современной Тьеполо. Примером тому может служить творчество Антонио Вивальди (1678–1741), который, по замечанию П.В. Луцкера и И.П. Сусидко, «модернизировал» позднебарочную оперу 1690-х годов и активно культивировал волшебную оперу, «по мотивам» венецианской барочной трагикомедии более чем полувековой давности – эпохи, когда Венеция выступала законодательницей оперных вкусов во всей Италии и при крупнейших дворах Европы. Тем самым, поддерживая венецианскую склонность к волшебной сказочности⁴⁷.

Венецианская опера, и прежде всего опера *seria*, и венецианская живопись XVI века повлияли на формирование индивидуального стиля Тьеполо – стиля «большой манеры», соответствовавшего многофигурным живописным постановкам с постоянным актерским составом: влюбленные – героиня, прекрасная венецианка – *Prima donna*, и герой – *Primo uomo*, их конфиденты, старики и слуги. Не случайно Р. Лонги отмечает, что сюжеты произведений Тьеполо можно пересказать как либретто, где главная интрига заложена составом действующих лиц⁴⁸. Один и тот же актерский состав задействован во всех крупных монументально-декоративных ансамблях Тьеполо с середины 1740-х годов: в росписях зала виллы Корделлина в Монтеккьо-Маджоре (1743–1745) на вдохновленные Веронезе вариации на темы «Великодушия Сципиона» и «Великодушия Александра Македонского», а затем в росписях венецианского палаццо Лабиа (1746–1747) на новые темы из истории Антония и Клеопатры, в архиепископском дворце в Вюрцбурге (1751–1753), где актуализировались исторические события эпохи Фридриха Барбароссы – его бракосочетание с Беатрисой Бургундской и пожалование архиепископа княжеством Франконией, и, наконец, в обращении к сюжетам эпических

поэм классиков Гомера и Вергилия и «современников» – Ариосто и Тассо в росписях виллы Вальмарана (1757).

Особенности поэтики и практики оперы оказываются удивительно созвучными особенностям живописного языка Тьеполо. Рано сформировавшийся монументалист, Тьеполо безошибочно угадывает в опере близкий монументальной форме размах и образец большого репрезентативного стиля. Ретроспективный взгляд Тьеполо переносит любые исторические события в эпоху «золотого века» Венеции и смотрит на разделенные столетиями исторические факты или предания сквозь призму созданного Веронезе мифа о Венеции.

Театральный подход к истории, найденный Веронезе, у Тьеполо опирается на особый «оперный историзм». «Оперный историзм» мифологичен. Всякое событие, подобно мифу, он относит к «началу времен». Это всегда история первообраза и первособытия⁴⁹. Смена эпох и даже цивилизаций (Античности, Средних веков или Нового времени) – это только фон для неизменных и всегда узнаваемых характеров и вечных нравственных проблем человека.

В росписях на сюжеты из разных исторических эпох, будь то «Великодушие Сципиона» (1743–1744, вилла Корделлина в Монтеккьо-Маджоре, близ Виченцы) или «Обручение Фридриха Барбароссы с Беатрисой Бургундской» (1751–1752, Вюрцбург), узнаваемые герои в роскошных костюмах alla Paolesca задействованы в тех же мизансценах, изменяются лишь имена и детали реквизита. Это выявляет также восходящее к оперной поэтике отношение художника к истории как повторяющейся вариации «сквозных» тем: справедливости, доблести, мужества и верности...

Справедливый и мудрый правитель, выступающий в истории человечества под разными именами – Соломон, Сципион, Александр Великий, Август или Фридрих Барбаросса, – один собирательный образ, повторяющийся в картинах Тьеполо с разными названиями.

Ослепленный любовью, ревностью или гневом, клянущийся в верности и ведомый долгом – это главный герой, *Primo uomo*: Ахилл, Ринальдо, или Эней, покидающие возлюбленных Армиду и Дидону. Героини волею судеб обречены на «арию скорби» (*lamento*) и участь покинутой, которой не властны противостоять даже могущественные царицы, как, например, Софонисба, принимающая яд, или сжигающая себя Дидона. Но главная ария героини – это «*aria brava*», звучащая в живописных постановках Тьеполо, как ее триумф, воплощением которого стал образ Клеопатры, египетской царицы в образе веронезовской белокурой венецианки с царственной осанкой и ниткой жемчуга на шее. Этот образ стал отзвуком удаленного в пространстве и времени, далекого триумфа «Светлейшей» Венеции, в лучах ее великолепия.

XVIII век неслучайно вошел в историю как век царствующих женщин, которые отнюдь не беспочвенно могли отождествлять себя с Клео-



Ил. 4. Дж.Б. Тьеполо, Дж. Менгоцци-Колонна. Встреча Антония и Клеопатры. 1746–1747. Палаццо Лабия. Венеция

патрой, Семирамидой или царицей Савской. К. Гольдони с долей горечи писал, что слабый пол празднует свой триумф, а мужской превратился в рабов.

Тьеполо как художник, работающий внутри многовековой традиции, намечает известный и узнаваемый сюжет «пунктиром», опираясь на список действующих лиц и свои авторские ремарки. «Оперный историзм», лежащий в основе картины большого стиля Тьеполо, получает в монументальной живописи свое адекватное сценическое воплощение.

Наряду с постоянным актерским составом живописные постановки Тьеполо осуществлялись с использованием определенного набора постоянных, традиционных для оперы, сценических декораций. Так же, как и в венецианской опере, излюбленной декорацией для встречи одного из героев были великолепно украшенные порт или гавань, для примера достаточно указать на живописные сцены «Встречи Антония и Клеопатры» в росписи палаццо Лабия (Ил. 4.) или «Встречу

Генриха III в порту Бренты» в росписи несохранившегося в целостности монументально-декоративного ансамбля виллы Контарини в Мире (ок. 1745, Музей Жакмар-Андрэ, Париж). Для действия в царских покоех театральные декораторы создавали «великолепную залу во дворце с тронном», которую Тьеполо помещал на открытой галерее с величественными палладианскими аркадами, за которыми взору открывались великолепные виды, как, например, в сцене «Великодушия Сципиона» (вилла Корделлина в Монтекио-Маджоре) или в сцене «Представления Дидоне Купидона в образе Аскания» в комнате «Энеиды» виллы Вальмарана. «Сад с фонтаном» – одна из излюбленных декораций для лирических сцен в операх Вивальди и даже Глюка, используется Тьеполо для воплощения темы Ринальдо и Армиды. Декорацию «Полевой военный лагерь с палатками» Тьеполо использовал для сцены «Великодушия Александра» (вилла Корделлина, Монтеккьо-Маджоре) и в сцене сопровождения пленницы Брисеиды к Агамемнону в комнате «Иллиады» виллы Вальмарана. Наконец, местом действия центральной росписи атриума этой виллы «Жертвоприношение Ифигении» является галерея с жертвенником в храме Дианы, вознесенным над гаванью. Еще одним типом театральной декорации, любимой Тьеполо, был, пожалуй, Олимп с храмом Аполлона, который художник использовал для росписей свода. Появившись на заре творческого пути мастера, он нашел свое яркое воплощение в росписи свода лестницы архиепископского дворца в Вюрцбурге «Аполлон с аллегориями континентов» (1753).

Примечательно, что в великолепных постановках Тьеполо роскошь *alla Paolesca* дополняется следованием системе закрепленных как в живописной традиции, так и в оперном театре за определенными амплуа костюмов, прежде всего это касается мужского костюма (который у художника, в отличие от сценической практики эпохи виртуозов-кастратов, был строже и скромнее, чем женский). Герои из греческой и римской истории, например Александр Македонский, Сципион или Антоний предстают в кирасе, короткой тунике, шлеме с плюмажем и плаще, как и знаменитые певцы в ролях греческого или римского военачальника. В карикатурах на героев оперного театра, выполненных А.М. Дзанетти или Марко Риччи, рисовальщики, конечно, стремились подчеркнуть корпулентность Сенезино или Карестини, тем не менее не отступая от правды в изображении костюма⁵⁰. (Ил. 5.) Единственным отличием от оперного костюма героев Тьеполо можно назвать отсутствие париков, которые было принято носить как на сцене, так и в жизни. Голову императора и у Тьеполо и на подмостках венчал лавровый венок. Так художник изображал всех императоров, от триумфаторов, как, например, Аврелиан в раннем полотне «Триумф Аврелиана» (ок. 1722, Галерея Сабауда, Турин), до Августа в небольшой картине зрелого периода «Меценат представляет искусства Августу» (1743–1746, ГЭ). Восточные правители носили тюрбаны, увенчанные диадемой, и длинные, подбитые



Ил. 5. А.-М. Дзанетти. Сенезино в классической роли. Ок. 1720 г. Галерея искусств. Онтарио

мехом халаты, как мудрец Соломон в росписи красного зала Архиепископского дворца в Удине (1726–1728). По испанской моде, с высоким воротником, как Николо Трикарико в испанской роли, одет усатый герольд в сцене «Пожалования архиепископа Геральда герцогством Франконией» в росписи Императорского зала Вюрцбургской резиденции. Наконец, для героев из загадочного Китая были предусмотрены длинно-полье одеяния, конусообразные шапочки с кисточками и косичками и обувь с загибающимися вверх носами, как у Антонио Гаспарини в китайской роли на сцене, так и в росписях на тему китайских нравов в Форестерии на вилле Вальмарана, выполненных Доменико Тьеполо (1757).

При отмеченной типизации и «пунктирном» изложении известного сюжета почти каждый герой художника наделен своей яркой индивидуальной чертой. В росписи зала трибунала в Архиепископском дворце в Удине (1726–1728) не по годам мудрый Соломон в юношеском порыве, следуя движению матери, отводящей занесенный над живым младенцем меч, поднимается с трона, указывая на обманщицу. А Фридриха Барбароссу в росписях в Вюрцбурге, при соблюденной иконографии императора на троне, Тьеполо, пожалуй, единственный во всей истории искусства, наделяет по-настоящему медно-рыжей шевелюрой и бородой.

Также индивидуальны герои либретто П. Метастазियो при всей внешней типизации и следовании утвержденной традицией системе амплуа.

Драматические характеристики и аффекты героев Тьеполо также весьма рельефны, но при этом индивидуальны. Ахилл в комнате «Иллиады» в палатине виллы Вальмарана, охваченный гневом, в героической арии «di sdegno» за вихры удерживается (в последнюю минуту возникшей в воздухе как *deus ex machina*) Минервой, а в следующей сцене в позе «Мыслителя» Родена погружен в тихую скорбь, не замечая утешающей его матери. Армиду и Дидону по сюжету объединяет ария скорби, но волшебница скорбит, простирая руки к победившему ее чары герою,

а царица Карфагена, нарушив обет верности памяти мужа, на костре взывает к небесам.

Косвенным свидетельством связи Тьеполо с музыкой и оперой может служить интересный биографический факт. В ноябре 1719 года художник заключил «тайный брак» с Чечилией Гварди, сестрой живописцев Джан-Антонио и Франческо. Невеста была воспитанницей одного из четырех венецианских Ospedale, где музыке обучались девочки-сироты. И хотя Чечилия не была сиротой, ее матери при участии покровительствовавшего семейству графа Джованелли в 1717 году удалось добиться приема дочери в Ospedaletto (Санта-Мария Деи Дерелитти)⁵¹. В 1716–1719 годах юный Тьеполо работал над заказами этого почтенного учреждения и похитил невесту, одну из сладкоголосых хористок, так называемых «путте», обладавшую замечательным сопрано, по характеристике А. Поллароло. Такой же хористкой некогда была ее старшая современница, знаменитая Фаустина Бордони, начало карьеры которой по ряду причин по-прежнему окутано тайной. Как это не покажется странным для весьма практичных венецианцев, но воспитанницам приютов, профессионально обучавшимся музыке, было запрещено выступать на оперной сцене, соблюдение этого условия супруг, бравший в жены воспитанницу, подтверждал в письменной форме. Венецианские театры, как правило, «вербовали» кадры за пределами республики. Вероятно, с этим запретом была связана история с похищением Чечилии. Тем не менее, пока о продолжении карьеры бывшей хористки после замужества ничего не известно, скорее всего, она полностью посвятила себя семье, что, конечно, не исключает остававшейся ей возможности для домашнего музицирования или участия в частных академиях во дворцах венецианской знати, очень развитых в Венеции.

По замечанию М. Леви, по характеру своего дарования у Тьеполо были все данные, чтобы быть композитором. Неслучайно итальянский исследователь Дж.К. Арган отмечает тесную связь Дж.Б. Тьеполо с творчеством П. Веронезе, которое, как и творчество его последователя в XVIII веке, близко музыке, «науке контрапункта и гармонии»⁵². Virtuозное исполнение подчиняло, по замечанию исследователя, тематику живописи, которая становилась поводом для «вибрации красок и живописных эффектов». Чувственный язык живописи, гедонистическое преклонение венецианцев перед цветом оказывались созвучными магистральному для эпохи поклонению искусству музыки, как воплощению конфликтной природы нового художественного образа. В технике исполнения Тьеполо – верный сын эпохи «дробящего свет виртуозного мазка», каждый из которых «живет, сверкает и поет» (А. Бенуа), как у Ф. Гварди. Оптически-выверенная «суждением глаза» художника вибрация цвета и света, создающая подвижность и динамику живописной поверхности, выступает «конфидентом» музыкального, «происходящего от телесных вибраций чувственного удовольствия».

Эквивалентом музыкальной гармонии и контрапункта у художника XVIII века выступает «единственная во всей истории живописи серебристая палитра Тьеполо и особый свет» (А. Бенуа). Гамма Тьеполо вся построена на сияющем свете и полутонах серого. Сочетания трудно определимых словами радужных переливающихся оттенков серебристо-серого, белого с аккордными ударами крупных пятен охры от светло-желтой до каштановой, ало-розового, дымчатого кармина, возгорающихся от небольших вкраплений оливкового или изумрудного, складываются в удивительные по нюансировке звучания «симфонии» в серо-голубой тональности родного города, его неба и воздуха.

В палитре Тьеполо с авторскими мелизмами тонких градаций серебристо-серого от жемчужного до голубинового, сиреневого и лилового по контрасту возникают звучные по своей эмоциональной напряженности аккорды сине-голубого и лимонно-желтого или звучащего под сурдинку ало-розового и мшисто-зеленого. Эти аккорды вспыхивают в дуэте и вновь растворяются в главной арии серебристо-серой тональности Венеции в ее радужных переливах, образующих *gondo* – венец всего. Модуляции колористической гаммы, построенной на сияющем свете и тонких оттенках серого, всегда оказываются «вариациями на тему» удивительного венецианского сочетания света и воздуха с цветом.

По замечанию А. Бенуа, Тьеполо «дивный музыкант – достойный соотечественник Лотти, Марчелло, Таргини». Благодаря исконно-венецианскому чувственному характеру красочности, ее эмоциональности и гедонизму, возникает настоящая «*sinestesia*», соощущение изображения и звука в восприятии живописи, приглашающей зрителя в другое, акустическое измерение «гармонии и контрапункта» и становящейся, по определению Ф. Альгаротти «*музыкой для глаз*»⁵³. Подобно современной художнику музыке, которая, по замечанию Вернон Ли, была все и должна была быть нова, в то время как слова могли быть сколь угодно стары⁵⁴, к живописному произведению в ситуации существования многовековой традиции предъявлялись такие же требования новизны, достигаемой новым оригинальным исполнением. Музыку и оперу с живописью объединял именно импровизационный характер исполнения. В эпоху «виртуозного мастерства» именно оригинальное исполнение, импровизация и вариация на старую тему были главной целью и средоточием творческих устремлений художника, композитора, певца. Отсюда не доступная будущим поколениям плодовитость итальянских композиторов и живописцев XVIII столетия, и в частности Тьеполо. Каждое новое исполнение было виртуозной вариацией, и импровизацией, и интерпретацией уже известного. Темы и сюжеты, утвержденные в живописной традиции, каждый раз исполнялись Тьеполо по-новому и снова и снова обретали оригинальное и индивидуальное колористическое решение и звучание.

Именно музыкальностью всего живописного строя можно объяснить отмеченное М. Леви и другими восторженными почитателями жи-

вописных ансамблей Тьеполо чувство зрителя и соучастника великолепного оперного спектакля.

Вероятно, «тайный брак» с музыкой был предопределен как «matrimonio segreto» с Чечилией Гварди, ставшей его музой. Вряд ли у художника Тьеполо были соперники и среди композиторов, поскольку он в своих живописных постановках срежиссировал триумф героини, создал образ прекрасной венецианки и образ «Venezia triumphans» («Триумфирующей Венеции»), подобно написанной композитором А. Вивальди известной оратории «Триумфирующая Юдифь» (1716), незадолго до заката Венецианской республики.

Под влиянием и при посредничестве Ф. Альгаротти и его просветительских установок к исторической картине большого стиля предъявлялись особые требования. «Просветительский историцизм» Альгаротти был в основном направлен на поиски соответствующих «орнаментальному, декоративному» подходу к исторической картине, характерному для венецианской школы, интересных сюжетов – «историй» с местом действия в далеких экзотических странах, таких как Египет, сказочной роскоши которого не противоречила бы любимая венецианцами «украшенная манера».

При сохранении роскошных драгоценных костюмов и околичностей, разработанных Веронезе, на место действия должны были указывать такие узнаваемые, соответствующие «духу истории» и «географическим и климатическим условиям» детали, как скульптуры Исиды и Зевса Сераписа, пирамиды, колоссы Мемнона и сфинксы. Птолемеевский Египет и Древний Восток – пожалуй, единственное место действия, одобренное просветителем Альгаротти для «декоративизма» венецианцев и Веронезе в трактовке исторической картины.

Примером «живописной эрудиции» Тьеполо стал новый «грандиозный жанр» (Ф. Альгаротти), вдохновленный «пирами» Веронезе и трактуемый по-новому историческую тему «Пир Клеопатры», в соответствии с местом действия, охарактеризованном с восточной роскошью в манере Paolesca. (Ил. 6.) Собственным открытием художника стал целый ансамбль, созданный им на темы из истории Антония и Клеопатры, средоточием которого являлись два события: прославленный античными историками роскошный пир египетской царицы, пожертвовавшей своей жемчужиной, чтобы поразить римлянина, и встреча влюбленных в порту, которая была настоящей «инвенцией» Тьеполо и стала парной к сцене банкета.

На начальном этапе Тьеполо следовал указаниям Альгаротти, но в целом остался верным себе «совершенным игнорантом археологии» (А. Бенуа), в своем «высоком стиле» опираясь на роскошь Веронезе и корректируя его «неточности» «благородным величием».

Белокурая венецианка Веронезе превратилась у Тьеполо в Примадонну, гордую, с медальерным профилем красавицу с царственной осан-



Ил. 6. Дж.Б. Тьеполо, Дж. Менгоцци-Колонна. Пир Клеопатры. Роспись восточной стены салона. 1746–1747. Палаццо Лабиа. Венеция

кой, «снежную королеву», по выражению М. Леви, сменяющую роли от Рахили к Клеопатре и Армиде. Триумф героини Тьеполо с наибольшей полнотой выражает, конечно, образ египетской царицы Клеопатры.

Герой Тьеполо – римский воин – верный рыцарь Дамы – никогда не терял мужественности, несмотря на растворенную в воздухе галантной эпохи изнеженность, и не приближался к образу «бального диктатора».

Неизменными, естественными в своих жестах и поведении остались «декоративные фигуры», из-за присутствия которых в сценах из Священной истории Веронезе был призван на суд инквизиции. «Parti caricati» («характерные роли») карликов-буфонов, ландскнехтов, арапчат и пажей не коснулся строгий регламент «благородства и величия», предписанный главным героям. Новым изобретением среди «декоративных фигур» Тьеполо стал образ старца в восточном тюрбане alla Turca или alla Schiavone, навеянный «головами восточных старцев» Рембрандта и его итальянского интерпретатора Б. Кастильоне.

В своем подражании Веронезе Тьеполо прежде всего стремился к воссозданию общего впечатления ликующего и полнокровного искусства мастера – очевидца и создателя «золотого века» Венеции, отнюдь не ограничиваясь заимствованием отдельных мотивов или деталей. В этом он предвосхищал основное положение Альгаротти в его «Опыте о живописи» (1756) о необходимости подражания целому и основам сти-

ля. Именно поэтому художник выступал не копиистом, а продолжателем («aemulo») и интерпретатором творчества своего предшественника.

Основой для подобного «подражания» стало синтетическое мышление Тьеполо, которое выступило мостом, объединяющим двух мастеров, и проявляло себя в воплощении синтеза искусств.

Как «универсальный мастер во всех высоких жанрах», Тьеполо, по мнению Альгаротти, умел соединить роскошь Веронезе с «благородным достоинством» Пуссена, тем самым корректируя «неточности в костюмах», свойственные Веронезе. Мудрый советник художника подчеркивал: «Обладая богатейшей фантазией, он умеет объединить роскошь Веронезе (Paolesco) с манерами Кастильоне, Сальватора Розы и других причудливых (bizzarti) художников, с удивительной непринужденностью и легкостью виртуозной кисти»⁵⁵.

Синтетическое мышление и «универсализм» мастера примиряли театральные декоративный подход венецианцев с требованиями эпохи Просвещения. Театральное начало у продолжателя Веронезе выступило той основой и зерном синтетического мышления, объединяющим в единое целое историю с настоящим по принципу естественной жизни прошлого в настоящем, их продолжения друг в друге, когда они, подобно участвующим в создании монументально-декоративного ансамбля разным искусствам, звучат, по выражению Ф. Альгаротти, «аккордом целого».

Противоречивость ситуации «искусства, рассказывающего про искусство» или искусства в квадрате, искусства в высшей степени условности, как отражения ставшей актуальной в XVIII веке проблемы подражания искусству предшественников, разрешалась у Тьеполо в не менее увлеченном и живом «подражании природе», спасающем от условности, одухотворяющем ее естественным светом и «энергией жизни» натуральных наблюдений.

Открытие и изучение естественного, солнечного света (plain aet) во фресковой живописи – это и есть, по определению А. Морасси, его собственная дефиниция барокко. Сияющая изменчивость, растворяющая формы, выражает исконное стремление венецианцев к светоносности образа и выступает разрешением конфликта старого и нового, реальности и идеала, прошлого и настоящего.

Свою новую «зрелую» фазу у мастера XVIII века получил не только отмеченный Ф. Альгаротти, вслед за биографом веронца, театральные подходы Веронезе к историческим событиям. Изменение природы образа и, по определению Ю.К. Золотова, «новая образность» Тьеполо указывают на проникновение театрального начала в искусство живописи на уровне структуры образа и способа его восприятия.

Теоретическое указание Д. Фрея по отношению к проблеме взаимодействия искусств о том, что «смежные сферы между различными искусствами проявляют себя тогда, когда колебания в способе восприятия вызваны либо изменением сущностной структуры произведения, либо

его пространственным размещением»⁵⁶, оказывается верным по отношению к изменениям в структуре живописного образа, приближающим его статическую природу к пространственно-временной.

Главный герой фресковых циклов Тьеполо, по замечанию Б. Р. Виппера, – «свободное, ликующее пространство», которое он оживляет, используя приемы будущего искусства анимации. Оказываясь живой стихией, *пространство-событие* Тьеполо – главный предмет для экспериментирования с постоянно изменяющимся в восприятии образом. Оно создано вибрирующим дневным светом и многочисленными нарастающими вглубь слоями. Динамику ему придает подвижность и дыхание разделенного на слои неба. Художник оживляет его движением облаков и персонажей. Природа этого движения мультипликационного свойства, которое создается скоростью движения, вплоть до мелькания кадров и ракурсов со всех точек зрения, и несет в себе *момент становления* как свою основу. Художник находит приемы «оживления» изображения разделением одного движения между несколькими персонажами, как, например, в плафонах, где целая группа путти в облаках представлена по принципу *«pars pro toto»* («часть вместо целого») – отдельными частями одного персонажа, в расчете на персистенцию зрения, при помощи которой зрительное восприятие синтезирует дискретные фрагменты в единый цельный образ. Явление персистенции (от лат. *persistere* – «оставаться») или инерции зрения было научно описано и объяснено И. Ньютоном при анализе спектрального состава солнечного света. Именно на инертности зрительных впечатлений основан принцип кинематографического движения. Ф. Альгаротти как популяризатор ньютонианства, вероятно, не раз мог указать на это художнику, если бы он сам не сделал этого открытия раньше диссертации своего просвещенного советника.

Свидетельством особенностей восприятия уже XVIII века стало новое замечание Ф. Альгаротти о том, что картины Веронезе, всегда украшенные прекрасными и значительными зданиями, не достаточно только рассматривать, хочется попасть внутрь, там прогуляться и обследовать все отдаленные уголки⁵⁷. Этот взгляд указывает на новый способ восприятия, завоевывающего для созерцающего зрительского глаза активность и присутствие «там», в изображенном пространстве, иначе говоря, театральный в своей основе «эффект присутствия».

Живопись, открывшая благодаря прямой центральной перспективе возможность прямого контакта зрителя с изображением, на протяжении нескольких столетий усиливала этот диалог, продлевая свои границы за счет восприятия, направленного на соучастие «стороннего» наблюдателя в созерцаемом зрелище. Но если герой Караваджо, максимально приближенный к зрителю, только своим пребыванием на грани двух пространств – изобразительного и перцептивного, еще тушуясь, оказывается в поле его зрения, как актер, выходящий из пустоты на авансцену, то живописный театр фресковых ансамблей Тьеполо захватывает



Ил. 7. Дж.Б. Тьеполо. Жертвоприношение Ифигении. Декорация атриума палатчины. 1757. Вилла Вальмарана. Виченца

зрителя целиком, окружая со всех сторон, активно втягивая в себя, сначала одновременно используя средство прямого контакта со зрителем (как Иаков, с предупредительным жестом и немой просьбой смотрящий в зрительный зал с фрески «Рахиль, прячущая идолов» в Архиепископском дворце в Удине) и включения персонажа, имеющего свое трехмерное продолжение из стукко и тем самым существующего на грани двух миров (как, например, Люцифер, «скульптурной» рукой хватающийся за обрамление росписи лестничного свода Архиепископского дворца в Удине, или сидящие на самом краю росписи свода на тему «Аполлон доставляет в колеснице Беатрису Бургундскую гению империи» Императорского зала в Вюрцбурге старец Майн со своей Няядой, ноги которых и угол пышной драпировки «свисают» в реальное пространство), и наконец, заканчивая активным соприсутствием даже как бы с участием театральной машинерии, непосредственно в едином, созданном только средствами живописи, общем и для художественной иллюзии, и для зрителя (как в сцене «Жертвоприношении Ифигении» виллы Вальмарана). (Ил. 7.) Стирание границ между изобразительным пространством и пространством зрителя служит актуализации изображенного события, наделяя его энергией настоящего, «здесь и сейчас» совершающегося.

Итальянские исследователи М. Джемин и Ф. Педрокко на примере плафона виллы Пизани в Стра («Апофеоз семьи Пизани») сделали важное, объясняющее сближение восприятия живописи с восприятием

театрального зрелища, наблюдение: «В отличие от типичных образов барочного неба, которое знает ориентацию только вверх, в высоту, и поэтому называется “sfondati” («глубинная воронка»), Тьеполо оперирует более современными средствами, выражающими новое понимание внутреннего пространства как пространства, в котором живопись и зритель существуют сообща, одновременно как в едином и для зрителей и для зрелища театральном зале»⁵⁸.

Открытое Тьеполо *театральное пространство-событие, бытие в едином* живописными средствами растворяло границы между художественным вымыслом и реальностью в лице зрителя, наделяя его функциями посредника, объединявшего их своим соучастием.

Реальность и метафора образуют единый цельный универсум Тьеполо, в котором аллегория и художественный вымысел обретают жизненную силу благодаря реалистическим наблюдениям, а действительность преобразуется художественной условностью и открывается в своей сути. Этот единый универсум всегда ориентирован на реальное пространство и человеческое земное измерение, в котором художник наполняет отвлеченные аллегории и символы живым трепетом жизни, опуская их на землю в форме этнографических свидетельств и природных явлений (как в росписи парадной лестницы в Вюрцбурге). (Ил. 8.) Программная ориентация живописного события на восприятие зрителя в конкретном реальном пространстве, преобразованном охватывающим его зрелищем, и живой контакт с ним указывают на то, что на пределе рационализма и скепсиса Просвещения Тьеполо вновь открывает особый вид *антропоцентризма* эпохи Высокого Возрождения⁵⁹.

Благодаря оживляющему естественному солнечному свету (пленэру) и актуализирующему мир прекрасного пейзажным зарисовкам и натурным, принадлежащим настоящему, наблюдениям – погонщики верблюдов и дети в сцене «Рахиль перед Лаваном» в Удине, матросы на мачтах во фресках палаццо Лабаи – в оперной условности «вспыхивает жизнь» (М.И. Свицерская), и опера оказывается правдой, а настоящее открывает свою связь с традицией и непрерывающуюся нить времен.

Метафора, согласно Тезауро, как конус или пирамида позволяет одновременно претворять реальное в образное и обратно, обнаружить в условном реальное. По замечанию Ю.М. Лотмана, *осознанный разрыв с реальной действительностью служит для очередного к ней приближения*. Театральная метафора у Тьеполо является творческим методом создания целостной поэтической иллюзии в форме лирического театра, teatro lirico средствами живописи. Рожденный театральной метафорой поэтический мир прекрасного, «полный чувственной силы и одухотворенный энергией мира реального» (Б.Р. Виппер), подчеркивает принадлежность Тьеполо к великой венецианской традиции, всегда стремившейся к *amorosa visione* – поэтической иллюзии. И открывает в художнике последнего венецианского эпического поэта, создателя об-



Ил. 8. Дж.Б. Тьеполо. Аполлон с аллегориями континентов. Роспись свода парадной лестницы. 1753. Архиепископская резиденция. Вюрцбург

разного синтеза искусства и жизни, жизни и истории, прошлого и настоящего в крупной монументальной форме.

Театральное начало в живописи Дж.Б. Тьеполо проявляется как в изменении структуры образа, стремящегося к незаконченности и незавершенности своей формы, так и в изменении способа восприятия от сугубо созерцательного к театральному, наделенному энергией соучастия, по отношению к возникающему «здесь и сейчас» событию в едином и для зрителя, и для художественной иллюзии пространстве.

Образ-событие, найденный Караваджо для станковой картины в системе не пространственно-пластического, а театрального синтеза, преобразуется у Тьеполо в пределах крупной монументальной формы и техники фрески в *пространство-событие*. Оно является результатом синтеза разных искусств (архитектуры, пластики и живописи) и их совместного звучания «аккордом целого» (Ф. Альгаротти) в монументально-декоративном ансамбле.

В творчестве венецианца караваджистское мышление «фрагментом реальности» по принципу кинематографической покадровой *фиксации* (кадро-съемки), при котором движение в этом остановленном, но тем самым являющимся частью целого «pars pro toto» кадре присутствует имманентно как потенция движения целого во времени, получило свою синтетическую стадию. У монументалиста, знакомого с живописью Тинторетто и его пониманием симультанного развития многих действий во времени⁶⁰, это выразилось в бесконечном разнообразии ракурсов и точек зрения, создающих элемент постоянного изменения изображения, остановленность и завершенность которого каждую секунду оказывается потерянной. У работающего с крупной формой Тьеполо подобное фрагментирование или раскадровка является уже не результатом начального анализа, поэлементного фрагментирования целого, как у Караваджо, а результатом синтеза, воссоздания целого из частей и осуществляется не фиксацией выделенного кадра, по принципу «вычитания» времени, а, напротив, – «присоединением» времени. Благодаря одновременному развитию разных действий и движений, прошлое продлевается в настоящем и будущем, охватывает не только действия героев, но и окружающую среду.

Присоединение к изобразительному (живописному) пространству времени события и времени восприятия, а также энергии соучастия рождает новые для живописи возможности: способность к пространственно-временному восприятию и формирует *пространственно-временную (именно на уровне восприятия) стадию изобразительного искусства*.

Освоив «театральность» караваджистской манеры «тенеброзо», Тьеполо создал новое живописное зрелище в открытом пространстве с естественным солнечным светом.

По замечанию А. Бенуа, «искусство Тьеполо – это предел иллюзионистической живописи, дальше этого предела искусство не пошло, если не считать таких безвкусных, антихудожественных явлений XIX века, как диорамы и косморамы». Отметим, что средоточием жанровой композиции Доменико Тьеполо «Новый мир» было именно восприятие нового публичного зрелища в окошке косморамы. Этот мотив появился в творчестве сына художника в росписи форестерии виллы Вальмарана (1757), а затем повторялся в гравюре и в росписи семейной виллы Тьеполо в Цианиго (1791).

Следует отметить, что эти, по определению Э. Панофского, «периферийные» зрелища, а в оценке А. Бенуа «антихудожественные явления», стали колыбелью нового, на ином технологическом уровне развития, зрелищного искусства иллюзии на плоскости – кинематографа и занимают заслуженное место в предыстории кино как его протоформы⁶¹.

«Понимание зрелищ» и театральный подход к исторической картине у мастера XVIII в. в форме всеобъемлющей театральной метафоры, преобразованный, прежде всего, программной ориентацией на зрителя

и его соучаствующее восприятие, стали средоточием его творческого метода. На протяжении разных периодов своего творчества художник пользуется различными типами театральности: от моноспектакля и театра драматического жеста и светотеневых эффектов раннего периода в манере «тенеброзо» к многофигурным, с большим количеством статистов произведениям зрелой фазы до лаконичных гуманистических алтарных образов позднего этапа.

Тьеполо создает свой самостоятельный мир как режиссер и одновременно дирижер, его постановки – это настоящие ансамбли, опережающие время, поскольку в современной художнику оперной практике такой фигуры, как режиссер, не существовало. Близким этой роли было призвание импресарио, организатора и коммерческого управляющего. Именно поэтому тогдашние оперные постановки, во время которых зрители успевали и поеть, и пообщаться, не обладали цельностью и не были последовательной сменой «картин» («tableau») характерного именно для оперы обозначения актов-делений единого действия.

Картичность оперы и ее цельность возникли в музыкальном театре позже, а оперный спектакль как единое целое, когда одно действие сменяло другое, был предвосхищен театральным воображением Тьеполо и созданным им живописным миром. Живописный мир Тьеполо и его постановки – плоды единой режиссерской воли, результаты восхищавшего А. Бенуа «режиссерского дарования» и «понимания зрелищ». В живописи художник создал ту оперу и вершину синтеза искусств, о которой, как о храме искусств, мечтал Альгаротти, ее восхищенный почитатель и скорбящий о жалком состоянии, в которое превратили «античную музыкальную драму» импресарио, директора театров и слишком много думающие только о высоте султана, украшавшего головной убор, виртуозы-певцы. Зрелище оперного спектакля было предвосхищено в живописи Тьеполо, подобно тому, как Караваджо в своих картинах на основе реалистического мышления предчувствовал кинематограф.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины Кватроченто. М., 1975. С. 47.
- 2 См.: Свицерская М.И. Караваджо: первый современный художник. Проблемный очерк. СПб., 2001. С. 218–230; Она же. Искусство Италии XVII века: основные направления и ведущие мастера. М., 1999. С. 10–14.
- 3 Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Театральное пространство. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1978». М., 1979. С. 238–252; Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 2000. С. 608–617.

- 4 Даниэль С.М. Пуссен и театр // Театральное пространство. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1978». М., 1979. С. 215–228; Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики // Советское искусствознание. 1983. Вып. 1. С. 53–74; Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986; Термин и метафора в интерпретации живописного произведения // Советское искусствознание. Вып. 20. М., 1986.
- 5 Даниэль С.М. Западноевропейская живопись XVII века: проблемы изобразительной риторики // Советское искусствознание. 1983. Вып. 1. С. 53–74.
- 6 Там же.
- 7 Ротенберг Е.И. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М., 1989. С. 11.
- 8 Ротенберг Е.И. Картина Яна Вермера Делфтского «Искусство живописи» // Из истории классического искусства Запада / Сб. ст. по материалам конференции к 80-летию Е.И. Ротенберга. М., 2003. С. 100.
- 9 Там же. С. 119.
- 10 Гращенков В.Н. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание. Вып. 21. М., 1986. С. 254–276. Цит. по: Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005. С. 253–277.
- 11 Там же. С. 269.
- 12 Гращенков В.Н. Корреджо и проблема Высокого Возрождения // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 131–153. Цит. по: Гращенков В.Н. История и историки искусства... С. 332–360.
- 13 Там же. С. 356.
- 14 Там же. С. 358.
- 15 Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). М., 1968; Раппапорт А.Г. Пространство театра и пространство города в Европе XVI–XVII веков // Театральное пространство. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1978». М., 1979. С. 202–213.
- 16 См.: Свидерская М.И. Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI–XVII веков и творчество молодого Караваджо // XVII век в мировом литературном развитии. Сб. ст. под ред. Ю.Б. Виппера. М., 1969. С. 390–424; Искусство Италии XVII века: основные направления и ведущие мастера. М., 1999; Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры // Исствознание. Вып. 1. М., 2000; Караваджо: первый современный художник. Проблемный очерк. СПб., 2001; Первый современный художник // Караваджо. Картины из собраний Италии и Ватикана. Каталог выставки. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2011. С. 16–27.
- 17 Свидерская М.И. Театральное начало в живописи Караваджо // Мир искусств. Статьи. Беседы. Публикации. М., 1991.
- 18 Моя дипломная работа была посвящена театральности западноевропейской живописи XVIII века на примерах А. Ватто, У. Хогарта, Дж. Рейнольдса и

- Т.Гейнсборо. См.: Васильева Е.В. Тема театра и «театральность» во французской и английской живописи XVIII века. М.: РГГУ, 2002.
- 19 Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 7–18.
 - 20 Бенуа А. Юсуповская галерея // Мир искусства. 1900. № 13–24. С. 145–149; Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Вып. 14, 15. СПб., 1912–1914.
 - 21 Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Вып.15. СПб., 1912–1914. С. 354.
 - 22 Там же. С. 366.
 - 23 Виппер Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. М., 1966.
 - 24 Там же. С. 226.
 - 25 Levey M. Tiepolo's treatment of classical story at villa Valmarana. A Study in Eighteenth-century Iconography and Aesthetics // Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 1957. № 3–4. P. 298–317.
 - 26 Barcham W.L. Costume in the Frescoes of Tiepolo and Eighteenth-Century Italian Opera // Opera & Vivaldi, ed. Michael Collins and Elise Kirk. Austin: University of Texas Press, 1984. P. 149–169.
 - 27 Christiansen K. Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality // Art Bulletin, 1999. Vol. 81 December. P. 665–692.
 - 28 Золотов Ю.К. Фрески палатцо Лабиа и новая образность Тьеполо // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997. С. 221–230.
 - 29 Е.И. Ротенбергу принадлежит определение «внестилевой» линии искусства и глубокий анализ творчества Караваджо и его последователей среди ведущих европейских мастеров XVII века. См.: Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века (Памятники мирового искусства). М., 1971; Он же. Западноевропейская живопись XVII века. Тематические принципы. М., 1989.
 - 30 Атрибуция А. Морасси в последнее время подвергается сомнению. В новейшем каталоге, посвященном раннему творчеству Тьеполо, сюжет этой картины обозначен как «Рея Сильвия, изгоняемая Амулием». См.: Il Giovane Tiepolo. La scoperta della luce. Catalogo della mostra a cura di G. Pavanello e V. Gransinigh. Udine, 2011. P. 172. Cat. 23.
 - 31 Виппер Б.Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. М., 1966.
 - 32 См.: Christiansen K. Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality // Art Bulletin, 1999, Vol. 81. December. P. 668. III. 3.; Корндорф А.С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М., 2011. С. 155, 595.
 - 33 Ridolfi C. Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Padova, 1837. Vol. II. P. 29.
 - 34 Algarotti F. Saggio sopra l'opera in musica (1755). Цит. по: Algarotti F. Versuche über die Architektur, Mahlerey und musikalische Oper. Aus dem Ital. übersetzt von Rudolf Erich Raspe. Kassel, 1769. S. 282.
 - 35 Algarotti F. Saggio sopra la pittura // Algarotti F. Opere. Т. II. Livorno: Coltellini, 1764. P. 167.

- 36 Расторгуев А.Л. Пространственные структуры в живописи Веронезе: опыт интерпретации // Советское искусствознание. 1982. № 2. М., 1984. С. 228, 229.
- 37 Avagnina E. Teatro Olimpico. Venezia, 2011. P. 16.
- 38 Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко / Пер. с фр. Е. Рабинович. СПб., 2009. С. 158–187.
- 39 Il Cannocchiale Aristotelico... Torino 1670. Цит. по: Buck A. Emanuele Tesauro und Theorie des Literaturbarock (Einleitung), in: E. Tesauro, Il Cannocchiale Aristotelico... Faksimille-Neudruck der fünften Ausgabe von Turin 1670. Bad Homburg, Berlin, Zürich: Verlag Dr. Max Gehlen, 1968. S. XVII.
- 40 Аристотель. Поэтика. Риторика / Пер. с др.-греч. В. Аппельерота, Н.А. Платоновой. СПб., 2007. С. 54. [Поэтика. 21, б 6, б 9].
- 41 См.: Свищерская М.И. Изобразительное искусство Италии // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века: Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма-Театр. Искусство XVII века. М., 1988. С. 102.
- 42 Benjamin W. Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Gesammelte Schriften unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhaeuser. Frankfurt am M., 1990. Bd. I. 1. S. 385–387.
- 43 Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. М., 1998. С. 223, 224.
- 44 См.: Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. II. М., 1964; Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो. М., 2004.
- 45 Барбье П. Указ. соч. С. 177.
- 46 Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 646.
- 47 Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो. М., 2004. С. 24–33.
- 48 О сценически-пространственном компоненте в его оперном преломлении в живописи Тинторетто, Веронезе и Тьеполо см.: Лонги Р. Пятьсот лет существования венецианской живописи // От Чимабуэ до Моранди. Пер. Г. П. Смирнова. М., 1984. С. 213–251.
- 49 О мифологичности культуры Возрождения, определяющей особую мифологичность итальянской культуры, всегда стремящейся к отсчету «ab ovo», от «начала времен», см.: Данилова И.Е. Указ. соч. С. 24.
- 50 An Album of Eighteenth Century Venetian operatic Caricatures formerly in the Collection of Count Algarotti. Ed. by E. Croft-Murray. Ex. cat. Art Gallery of Ontario, 1980.
- 51 Arch. IRE, arch. l'Ospedale dei Derelitti, Musica Der G 1, no. 48, f 80r, 29 giugno 1717. Цит. по: Барбье П. Указ. соч. С. 104, 105.
- 52 Арган Дж.К. История итальянского искусства. Т. II. М., 1990. С. 197.
- 53 Algarotti F. Saggio sopra la pittura // Algarotti F. Opere. Livorno: Coltellini, 1764. Т. II. P. 145.
- 54 Ли В. Музыкальная жизнь в XVIII веке // Италия. Избранные страницы. Т. II. М., 1915. С. 370–372.
- 55 Saggio sopra l'Accademia di Francia che en' in Roma (1763) // Opere del Conte

- Algarotti Cavaliere dell'ordine del Merito e Ciambelano di S. M. il Re di Prussia. T. II. Livorno: Coltellini, 1764. P. 39.
- 56 Frey, Dagobert: *Kunstwissenschaftliche Grundlagen: Prolegomena zu einer Kunstphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. S. 99. Младший современник Г. Вёльфлина, которого в Берлине слушал Н.И. Романов, был научным руководителем и учителем Г. Тинтельнота, автора единственного в своем роде, посвященного сравнению двух искусств, труда «Барочный театр и барочное искусство. История развития праздничной и театральной декорации по отношению к барочному искусству» (Berlin, 1939).
- 57 Algarotti F. Op. cit. P. 233, 234.
- 58 Gemin M., Pedrocco F. *Giambattista Tiepolo: Leben und Werk*. [Aus dem Italienischen (1993) von Ulrike Bauer –Eberhardt]. München: Hirmer, 1995. S. 189.
- 59 Ibid. S. 154.
- 60 Виппер Б.Р. Проблема времени в изобразительном искусстве // Сборник к 50-летию ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1962. С. 134–155.
- 61 Panofsky E. *Style and Medium in the Motion Pictures (1934)* // *Film: An Antologie*. Ed. by D. Talbot. Berkeley, Los Angeles, 1966. P. 15–32.