



ВЕРОНЕЗЕ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

81



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 81

*Паоло
Веронезе*

Москва
Директ-Медиа
2011



Воскрешение дочери Паура. Около 1546

XVI век — яркий период в истории итальянского искусства. Завершилась эпоха Возрождения, на смену ей пришли новые идеи и эстетические идеалы. Это время принято именовать кризисом. Однако говорить об упадке, деградации, по крайней мере в итальянском искусстве, было бы неправильно. Скорее речь может идти о смене целей, идей и до определенной степени стилистических приемов у художников. Безусловно, перелом не мог произойти просто так — ему предшествовала драматическая интеллектуальная борьба поколений.

Крупнейшим центром этого художественного развития стала Венеция. Здесь еще долго (до 1576) творил Тициан — последний титан Возрождения. В то же время молодые живописцы уже создали великие шедевры, обусловившие появление совершенно уникального художественного образа *La Serenissima*¹.

Веронезе — крупнейший представитель венецианской школы живописи XVI века, но очертить его творчество рамками какого-то определенного направления невозможно. Ведь очевидно, что прогрессивные идеи в живописи не могли появиться сами по себе — они вышли из старого искусства. А значит, произведения человека, творившего на стыке времен, непременно будут иметь нечто общее и с настоящим, и с прошлым. Вот поэтому у искусствоведов возникают вопросы: является ли творчество Веронезе, как и творчество его великого современника Тинторетто, завершением эпохи Возрождения или знаменует собой уже новое направление — маньеризм? И что, соб-

ственно, есть сам маньеризм — финальная точка развития всего искусства Возрождения или самостоятельное художественное направление? Или же это «прелюдия» к новому большому стилю — барокко? А может быть, даже начальный этап самого барокко? Такие неясности до сих пор вызывают острые дискуссии в кругах искусствоведов. Однако то, что творчество великих художников — Тициана, Тинторетто и Веронезе — является одной из вершин итальянского и мирового искусства и кульминацией в истории венецианской школы живописи, — в этом нет никакого сомнения.

Веронезе значит — веронец. Начало пути

В 1528² (день неизвестен) в Вероне, городе, с легкой руки Шекспира прославленном на весь мир, в квартале, где находится церковь Сан-Паоло, родился мальчик, получивший имя Паоло (в честь святого, особо чтимого в этом приходе). Его полное имя было Паоло Кальяри. Первый документ, подписанный «Кальяри», — контракт на выполнение алтарного образа «Пала ди Монтаньяна», датированный 1555. А Веронезе, то есть «веронец» по-итальянски, — это лишь прозвание художника, и, строго говоря, согласно нормам русского языка мы должны звать его «веронец».

В Вероне прошла юность художника, здесь он сформировался как живописец, начал самостоятельно работать. Его отец был, согласно переписи жителей города, «дробильщиком камней»³, быть может, средней руки скульптором. Но сам Паоло рано проявил тягу именно к живописи и в 1541 был отдан в обучение к местному художнику Антонио Бадице. Именно здесь Кальяри научился пользоваться холодными серебристыми и мягкими желтыми цветами, которые впоследствии будут доминировать в его картинах. К этому времени относится знакомство Паоло с веронским архитектором Микеле Санмикеле. Тот, по свидетельству Вазари, относился к мальчику необыкновенно тепло и трогательно — «как к сыночку».

«Прославленный Венецией, Паоло Кальяри был воспитан Вероной», — констатирует знаток итальянского искусства П. Муратов⁴. Одним из мастеров, который мог повлиять на юного Веронезе, называют веронца Доменико Брузазорчи. Так считает, в частности, крупный американский историк итальянского искусства Бернард Бернсон. Не называя Брузазорчи великим художником, он считает его все же великим «инвентором», то есть изобретателем (художественных приемов). Таким образом, Веронезе, по мнению ученого, оставалось лишь гениально осуществить то, что уже видел Брузазорчи. П. Муратов вслед за американским коллегой заключает: «Доменико Брузазорчи мы законнейшим образом можем рассматривать как истинного учителя Веронезе». Дж. Вазари,



Мистическое обручение святой Екатерины. До 1550

знаменитый биограф итальянских художников, одним из наставников Паоло называет также веронца Джованни Карото.

Сохранилось много работ Веронезе веронского – раннего – периода. И уже они позволяют говорить о ярко выраженных чертах маньеризма в творчестве живописца. Стиль этот характеризуется обостренной экспрессивностью, особенно в том, что касается передачи движения (сложные ракурсы фигур), динамикой композиции, резкими контрастами света и тени. У менее талантливых художников желание воплотить особенности новых задач живописи приводило к созданию произведений, в которых внешняя эффектность приходила в противоречие с внутренним содержанием картины. Порой такой диссонанс порождал даже ощущение некой карикатурности образа. Однако великие мастера – Веронезе и Тинторетто, каждый по-своему, – дали образцы замечательного единения новых форм с содержанием полотна.

Среди ранних работ Веронезе, уже явно демонстрирующих элементы маньеризма, можно назвать «Мистическое обручение святой Екатерины» (до 1550, частное собрание, Нью-Йорк) и «Положение во гроб» (около 1550, частное собрание, Франция), написанное для церкви Корпус Домини в Виченце.

Около 1551–1553 живописец создал один из своих немногочисленных портретов – «Портрет молодого че-

ловека в шубе из меха рыси» (Музей изобразительных искусств, Будапешт). В стиле произведения усматривают сходство, с одной стороны, с работами ломбардского живописца Моретто да Брешиа, с другой (в структуре

Положение во гроб. Около 1550





*Портрет молодого человека в шубе из меха рыси.
Около 1551–1553*

композиции) – с портретами кисти Тинторетто 1540-х. Кто был моделью для художника – не установлено. В собрании Пальфи, откуда полотно поступило в будапештский Музей изобразительных искусств, оно значилось как портрет мужчины из семьи Мочениго. Веронезе изобразил, по-видимому, того же самого молодого мужчину, которого запечатлел Тинторетто в облике библейского царя Давида на картине, хранящейся в одном английском частном собрании. Роскошная шуба из рысего меха со всей очевидностью свидетельствует об аристократизме этого дворянина. Архитектурные руины на заднем плане заставляют задуматься о работах нидерландского гравера и издателя гравюр Иеронима Кока (известного в Италии): его творения наполнены символическим значением. Руины на полотне Веронезе, как и у Кока, напоминают зрителю о былом величии Рима.

Венеция

В этом городе <...> царит глубокое безмолвие, нарушаемое лишь ударами весел. <...> Это обитель, которая во время морской бури превращается в темницу: тогда нельзя ни выйти из дому, ни попасть к себе в дом. <...> Здесь все загадочно: правление, обычаи, любовь. Конечно, сердце и разум обретут здесь немало отрады, если им удастся проникнуть во все эти тайны <...>

Жермена де Сталь. Корина, или Италия

Около 1553 Веронезе уже находился в Венеции, причем будучи известным художником. Дж. Вазари,



Пала Джустиниани. До 1553

рассказывая о ситуации в венецианской живописи, хотя и не посвящает отдельного жизнеописания Веронезе (дает сведения о нем в биографии Микеле Санмикела), отмечает: «Родом из Вероны и некий живописец Паулино, который ныне большой известностью пользуется в Венеции, где, имея не более тридцати лет от роду, выполнил много работ, заслуживающих одобрение»⁵.

Еще до окончательного своего переезда в Венецию художник по заказу города создал так называемый алтарный образ «Пала Джустиниани»: Святое Семейство с маленьким Иоанном, святым Антонием-аббатом и святой Екатериной Александрийской (до 1553, церковь Сан-Франческо делла Винья). Картина со всей очевидностью свидетельствует, что Веронезе к тому времени был уже сложившимся живописцем, совершенно готовым к любому соперничеству с венецианскими мастерами.



Портрет графа Джузеппе да Порто с сыном Адриано. 1551–1555

Стиль обосновавшегося в Венеции художника соединял в себе черты живописи Тициана Вечеллио, Альбрехта Дюрера, Франческо Пармиджанино и Джулио Романо, гравюры с работ которых он копировал. Артистический дебют Веронезе в La Serenissima состоялся в Палаццо дождей, когда молодой тогда еще мастер получил приглашение декорировать три зала Совета Десяти. Первым из них был Зал приемов. Требовалось написать по установленной программе картины для украшения его плафона. Несколько художников трудились над этим заказом под руководством Джамбаттиста Понкино. Главными работами Веронезе были «Юпитер, мечущий молнии в пороки» (1553–1555, вывезена Наполеоном и хранится в Лувре, в Париже), «Юность и Старость», «Триумф Добродетели над Пороком» и «Юнона, осыпающая дарами Венецию» (все – 1553–1555, Палаццо дождей, Венеция).

Общепризнано высочайшее живописное качество этих произведений молодого мастера. В них он уже демонстрирует сугубо индивидуальные свойства своей палитры: синевы неба расширяет физическое пространство залов, и кажется, что это реальный свет, льющийся сверху. Краски необычайно яркие и создают впечатление мерцания, когда смотришь на полотна снизу. При обилии деталей (в одеждах персонажей, украшениях) основное содержание каждой работы читается очень ясно. Здесь ощущается стремление автора к декоративности, которая станет отличительной чертой его будущих многофигурных картин.

Вскоре Веронезе получил новый большой заказ – украсить церковь Сан-Себастьяно, построенную в 1505–1548. Ее сравнительно скромный, на первый взгляд, фасад никак не намекает на то, что за ним могут скрываться грандиозные живописные творения, и потому для многих оказывается неожиданным увидеть здесь столь интересный интерьер. Веронезе написал для церкви ряд значительных работ (станковых), которые превратили этот памятник архитектуры в собрание ранних творений художника. Веронезе предстает в этих произведениях сложившимся профессионально мастером. Он трудился над живописным оформлением Сан-Себастьяно в течение десяти лет и так сроднился с церковью, что впоследствии пожелал быть погребенным в ней. Монахи обители Сан-Себастьяно и родные художника исполнили его просьбу⁶.

Важное место в убранстве храма отведено сюжетам, связанным со святым Себастьяном, но есть много картин и на другие темы.



Юнона, осыпающая дарами Венецию. 1553–1555



Коронование Девы Марии. 1555

На потолке сакристии расположена работа «Коронование Девы Марии» (1555, церковь Сан-Себастьяно, Венеция). Произведение обрамлено изо-

бражениями четырех евангелистов в разных позах и ракурсах, положения их тел очень сложные (одна из черт маньеризма). Евангелистов сопровождают их традиционные символы: Матфея – ангел, Марка – лев, Луку – вол, Иоанна – орел.



Евангелист Матфей. 1555

В алтарной части церкви – цикл «История Есфири» – один из лучших кисти молодого Веронезе.

Есфирь – главная героиня ветхозаветной Книги Есфири. Она «была красива станом и пригожа лицом» (Есф 2:7). Иудейская девушка стала женой персидского царя Артаксеркса и воспрепятствовала, совместно со своим воспитателем Мардохеем, намерению визиря Амана уничтожить иудеев, живших во владениях Артак-

серкса. Книга Есфири состоит из пяти частей, и «Возведение Есфири в сан царицы» – рассказ второй из них: «И полюбил царь Есфирь более всех жен, и она приобрела его благоволение и благорасположение более всех девиц; он возложил царский венец на голову ее и сделал ее царицею на место Астинь» (Есф 2:17).

«Коронавание Есфири» (1556, церковь Сан-Себастьяно, Венеция) – центральный сюжет цикла Веронезе. Композиционно картина выстроена строго диагонально, что отражает идею возвеличения Есфири. И чтобы ярче передать эту мысль, художник выбирает точку зрения как бы снизу. Вся сцена, таким образом, оказывается высоко поднятой, она раскрывается на фоне неба и приобретает вселенский масштаб. Здесь автор применил характерное для маньеризма перспективное сокращение фигур.

Обращают на себя внимание женщины: они облачены в роскошные одежды по венецианской моде середины XVI века.

Еще одна картина из того же цикла – «Триумф Мардохея» (1556, церковь Сан-Себастьяно, Венеция).

Триумф Мардохея. 1556



Коронавание Есфири. 1556





Аллегория музыки. 1556–1557

Она иллюстрирует победу Мардохея над заговорщиком Аманом, «вторым по царю». Впечатляет артистичность движений сильных и красивых человеческих фигур, великолепные ракурсы вздыбленных коней. Радуют глаз сила и легкость звонких цветовых сочетаний, например сопоставление белого и вороного коней. Мардохей изображен в центре, между двух коней, с атрибутами царской власти. Интересно, что сам Артаксеркс представлен очень скромно: он вместе с Есфирью наблюдает за происходящим с балкона своего дворца, и его фигура кажется совсем незначительной

в сравнении с огромной витой колонной⁷, не говоря уже о фигурах первого плана. На темном коне – Аман.

Уже в этом произведении можно отметить композиционный мотив, который со временем станет одной из характерных черт стиля Веронезе: многочисленные персонажи располагаются на разных уровнях, то есть художник как бы придумывает для них места на всевозможных галереях и балконах. В данном случае такой балкон на плоскости картины образует оригинальную вертикаль к горизонтально развернутой основной сцене. Кстати, строго горизонтальный разворот сцен в творениях Веронезе – это тоже характерная особенность его стиля. Она и в дальнейшем

будет обращать на себя внимание и отличать манеру художника от того, как трактует пространство — всегда вглубь — его великий современник и соперник Тинторетто. Еще современники живописца отмечали великолепные архитектурные задники в его первых венецианских работах. В дальнейшем этот элемент в полотнах веронца будет исполняться с подлинной виртуозностью (таковы «Брак в Кане» и «Пир в доме Левия», о которых речь пойдет ниже).

Новым заказом для Веронезе стало декорирование библиотеки Марциана в Венеции. Здание было спроектировано знаменитым архитектором Якопо Сансовино и предназначалось для размещения в нем завещанного кардиналом Бессарионом собрания иллюминированных древних манускриптов (около тысячи). Вазари называет это строение чудом⁸, но еще большим чудом оно стало после того, как в его оформлении приняли участие Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто, Батиста Франко, Джузеппе Сальвиати и ряд других художников.

Сцена, помещенная в круг, — «Аллегория музыки» (1556–1557, Национальная библиотека Марциана, Венеция) — одно из двадцати одного тондо, написанных для потолка библиотеки. (Все холсты укреплены на кессонном потолке (с большими ячейками), в каждой его ячейке располагается картина.) Это произведение принесло живописцу награду: золотую цепь, которую, по свидетельству Вазари, преподнес Веронезе сам Тициан. В работе две эмоциональных составляющих, одна из них — доминирующая: тот ясно ощутимый аполлонический дух, дух спокойствия, который передается женскими музицирующими фигурами (музами?); они играют на струнных инструментах. Вторая составляющая контрастна первой. Ее представляет скульптурная фигура Пана (якобы античная), извечного соперника Аполлона. Пан выглядит довольно зловеще; этот образ еще не раз встретится именно в таком — псевдоантичном воплощении — на картинах мастера и станет еще одной характерной особенностью его стиля⁹. Веронезе изображает сцену с некой низкой точки, тем самым ему удастся создать впечатление, что она происходит уже в небе, несмотря на массивные ступени, ведущие к вершине — пьедесталу для статуи Пана.

На протяжении 1560-х живописец был активно занят украшением загородных владений венецианских аристократов. Вилла Мазер — триумф сотрудничества художника с архитектором Андреа Палладио. Программа росписей была составлена, судя по всему, Даниелем Бербаро. Основной идеей было связать жизнь обитателей виллы с определенными понятиями и категориями — временем, историей, верой, милосердием, супружеской любовью, земледелием. Этим темам посвящены отдельные залы. Кроме того, центральную часть свода в каждом зале украшают мифологические и аллегорические композиции. Здесь мастерство Ве-



Автопортрет. Между 1558 и 1563

ронезе доведено до высшей точки. Основной, поражающий зрителя эффект его произведений на вилле — впечатление преодоления ограничений пространства апартаментов: автор создает полную иллюзию выхода за пределы стен, на природу. Эта иллюзорность заставляет думать о жанре «обманки» (*trompe l'oeil*), возникшем и ставшем популярным в живописи гораздо позже. Росписи виллы побуждали многих видеть в Веронезе предтечу... французских художников XIX века.

Между 1558 и 1563 мастер создал свой «Автопортрет» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Хотя даны две даты, указывающие на период работы над ним, по облику художника вполне можно определить, что ему тридцать пять лет. Портрет как жанр живописи интересен, прежде всего, тем, что зрители, «читая» его, получают возможность понять личность того, кто на нем изображен. Но кажется, что в данном случае автор не хочет раскрывать свой внутренний мир. Притом что высвечено только лицо и все внимание приковано к нему, останавливает несколько ироничный или настороженный взгляд Веронезе. Настроение картины характерно для портретной живописи венецианской школы.

Принято считать, что мастер запечатлел себя также на картине «Брак в Кане» (об этом — ниже).



Белла Нани. 1560-е



Портрет Даниеле Барбаро. 1561–1565



Пиршественные сцены для монастырских трапезных

Веронезе написал целый ряд картин на сюжеты, связанные с пиршеством. Одна из них — «Брак в Кане» (1562–1563, Лувр, Париж). Христос на брачном пиру в галилейском поселении Кана совершил чудо: когда закончилось вино, Он по просьбе Матери превратил в вино воду. Это событие упомянуто только в Евангелии от Иоанна (Ин.; 2:1–12). Среди гостей были и несколько

учеников. Рассказ редко использовался в ранней монастырской живописи, что, вероятно, отражает отрицательное отношение монахов к браку, но начиная с XV века история о чуде в Кане Галилейской, как и Тайная вечеря, становится обычной для монастырских трапезных.

Картина Веронезе, быть может, одна из самых известных живописных интерпретаций евангельского рассказа. Она была заказана художнику в 1562 общиной бенедиктинского монастыря Сан-Джорджо Маджоре; мастер трудился над ней пятнадцать месяцев. В



Брак в Кане. 1562–1563

трапезной монастыря работа висела 235 лет, пока Наполеон, захватив Италию, не переправил ее в Париж, где теперь она хранится в Лувре. Очень большое по размерам полотно (666х990; одно из самых больших в собрании Лувра¹⁰) для транспортировки на корабле было разрезано пополам и уже в Париже вновь сшито. В посленаполеоновскую эпоху переговоры о реституции не привели к возвращению шедевра на родину; в

конце концов в Венецию была отправлена довольно слабая копия, выполненная французским художником Шарлем Ле Бруном (Галерея Академии, Венеция)¹¹.

«Пир в Кане», как и другие такие же многофигурные композиции (например, «Пир в доме Левия»), предназначался для украшения стены и вместе с остальными вполне справедливо характеризуется как образец декоративного искусства. Веронезе на своей картине изобразил около ста тридцати человек, ряд которых идентифицирован. Среди них король Франции Франциск I, его жена Элеонора Австрийская и шут Трибуле¹², королева Англии Мария I, император Священной Римской империи Карл V, султан Османской империи Сулейман I Великолепный и великий визирь Махмед-паша Соколович, маркиза Виттория Колонна, дипломат Венецианской республики Маркантонио Барбаро и его брат Даниеле Барбаро – переводчик, комментатор Витрувия, достигший сана кардинала, маркиза Джулия Гонзага, архиепископ Кентерберийский Поуле.

Эта картина имеет не только художественное значение, но в определенном роде представляет собой интереснейший документ истории. Веронезе, безусловно, рассчитывал на то, что современники, рассматривая его творение, будут осознавать, какие нити – политические, эстетические, литературные, художественные и музыкальные – связывают персонажей полотна. Интересно, что уже после завершения работы над ним мастер был вынужден удовлетворить просьбу монастырского начальства – изобразить недавно вступившего в должность настоятеля монастыря Андреа Пампура (прозванного Андреа да Азоло; за столом – восьмой справа на втором плане, так как первый план уже был написан). И быть может, значение произведения как иллюстрации евангельской истории отступало на задний план, как, между прочим, и сама фигура Христа, удаленная от зрителя, хотя и остающаяся центром обширной сцены.

Чарлз Бёрни, знаменитый музыкальный писатель XVIII века, много путешествовавший по Европе с целью сбора материалов для своей «Всеобщей истории музыки», обращал особое внимание на музыкальные инструменты в картинах старых мастеров. В одном из своих «Музыкальных путешествий» (дневник путешествия в 1770 по Франции и Италии) он, в частности, писал: «Хотя я посетил эти церкви [Святого Марка и Святого Петра в Венеции] ради музыки, я не мог отвести глаз от картин и скульптуры. Только здесь я начал понимать, что эти два зрительных объекта не так далеки от моей основной цели написания Истории радостей слуха, как я это раньше себе представлял; ибо я часто встречал у старых мастеров изображения музыкальных инструментов, или свойственных их времени, или, по крайней мере, таких, какими они представляли себе инструменты той эпохи, когда происходило изображенное на картине действие; так, я видел на знаменитой картине «Брак в Кане» Паоло Веронезе в ризнице церкви Сан-Джорджо



Пир в доме Симона-фарисея. Около 1565

Маджоре концерт с разнообразными инструментами»¹³. Бёрни, к сожалению, ничего не говорит о том, кто дает концерт. Однако Марко Боскини в своем труде «Сокровища венецианской живописи» (1674; то есть более чем сто лет спустя после написания картины) сообщает, что музыкантами выступают здесь... художники. Это Тициан (с басовой виолой, похожей на виолончель), Бассано (играет на корнете), Тинторетто и сам Веронезе (оба на виолах да браччо; Веронезе – в белых одеждах). Фигура церемониймейстера (мужчина с бородой, стоящий позади Тициана) – это, возможно, писатель Пьетро Аретино, которым Веронезе восхищался. Среди участников пира можно «опознать» брата автора – Бенедетто, а также Андреа Палладио, великого итальянского архитектора Позднего Возрождения. Так Веронезе с поразительной прозорливостью запечатлел самых значительных (и это подтвердило время!) представителей венецианской школы живописи. Причем именно в той иерархии, то есть во главе с гениальным Тицианом, в которой мир и сейчас воспринимает этих мастеров.

В Венеции Веронезе написал для трапезной монастыря черных монахов Сан-Назаро своего родного города картину «Пир в доме Симона-фарисея» (около 1565, Художественная галерея, Турин). Она, как поясня-

ет Вазари, «со многими фигурами, списанными с натуры, и на редкость выполненной перспективной. А под столом там две собаки, написанные так прекрасно, что кажутся настоящими и живыми, а подальше отличнейшим образом написаны калеки»¹⁴. Примечательно, что писать собак останется для Веронезе настоящей потребностью, и в дальнейшем многие его произведения будут заключать в себе изображения этого животного.

С 1567 по 1573 живописец трудился над заказом доминиканского монастыря Сан-Джованни э Паоло. Взамен уничтоженного пожаром в 1571 произведения Тициана он написал «Пир в доме Левия» (Галерея Академии, Венеция) – последнюю из своих грандиозных «трапез», созданных для венецианских монастырей.

Картина поначалу называлась «Тайная вечеря». Ярko выраженный гедонизм, столь чуждый этому религиозному сюжету, – трактовка, по сути кажущаяся чисто языческой в своем выражении любви к жизни, – вызвал нарекания инквизиции. 18 июля 1573 Веронезе оказался на допросе по обвинению в ереси. Вот фрагмент протокола этого допроса:

«В(опрос): Кто-нибудь вам заказывал написать германцев, шутов и тому подобное в этой картине? О(твет): Нет. Но я получил заказ украсить картину так, как мне представлялось наилучшим образом. Она очень большая, и я полагал, что в ней должно быть



Пир в доме Симона-фарисея. Фрагмент



Пир в доме Левия. Фрагмент



Пир в доме Левия. 1567–1573



Купание Сусанны. Вторая треть XVI века

много фигур. В.: <...> Вы считаете уместным изображать на Тайной вечере Господа шутов, пьяниц, карликов и подобные вульгарности? О: Нет, Ваше преосвященство. В.: Тогда почему вы так сделали? О.: Потому что полагал, что эти люди находятся вне комнаты, в которой происходила Тайная вечеря¹⁵.

Ответы Веронезе доказывают его убежденность в свободе творческой воли художника, но, не желая обострять отношения с инквизицией, он изменил название картины, и она стала именоваться «Пир в доме

Левия» (и тот, и другой сюжет были уместны в монастырской трапезной, для которой полотно и создавалось). Теперь присутствие таких небиблейских персонажей, разодетых порой *alla tedesca* (нем. – «в немецком стиле, на немецкий манер»), уже не казалось столь одиозным. На ум приходят слова Стендаля: «Очаровательные венецианцы были очень набожны. Но история их нравов убедительно свидетельствует о том, что они не придавали религии Христа того сурового и унылого отпечатка, который мы наблюдаем в ней за последнее время»¹⁶.

История, под которую Веронезе в конце концов

принял решение переделать уже написанную «Тайную вечерю» (уникальный случай в истории живописи, нельзя недооценивать остроумие и находчивость художника¹⁷), изложена у Матфея, Марка и Луки. Однажды в Капернауме Иисус ужинал в доме Левия, сборщика пошлин. За Ним последовали мытари и грешники и сели с Ним за стол. Увидев это, книжники и фарисеи спросили учеников Христа, почему Он согласился сесть рядом с такими низкими людьми. Услышав этот вопрос, Иисус ответил: «...не здоровые имеют нужду во враче, но больные; Я пришел призвать не праведников, а грешников к покаянию» (Лк.; 6: 31–32). Вероятно, именно версия Луки вдохновила Веронезе, поскольку в ней упоминается о том, что Левий устроил для Иисуса «в доме своем большое угощение;

и там было множество мытарей и других» (Лк.; 6:29).

Пышная банкетная сцена обрамлена огромной тройной аркой портика. На фоне, переливающимся зеленоватыми цветами, в центре композиции – фигура Христа. По обе стороны от Него изображена красочная толпа пирующих. Предполагается, что фигура в профиль на переднем плане в зеленом костюме с несколько театральным жестом – это автопортрет художника. Веронезе, и на сей раз остающийся верным себе, создает сложную – и по составу, и по действиям – многофигурную композицию, одну из тех, которые позволили характеризовать творчество живописца как «декоративное».

Купание Вирсавии. Вторая треть XVI века





Христос в Эммаусе. Вторая треть XVI века



Благовещение. Фрагмент. Около 1560

Христос и сотник из Капернаума. Вторая треть XVI века





Проповедь Иоанна Крестителя. Около 1562



Платон. 1560-е

Портреты

Веронезе создал немного портретов. Помимо уже упоминавшихся следует отметить «Портрет Даниеле Барбаро» (1562–1570, Палаццо Питти, Флоренция). Даниеле Барбаро, выдающаяся личность, предстает на нем в богатых одеждах венецианского патриция¹⁸. Совсем иной его облик на более позднем – амстердамском – портрете кисти Веронезе.

Даниеле Барбаро был сыном Франческо ди Даниеле Барбаро и Елены Пизани, дочери банкира Альвизе Пизани. В Падуанском университете он изучал философию, математику, оптику (изобрел камеру-обскуру). La Serenissima он служил в качестве посла при дворе Елизаветы I в Лондоне (его младший брат, Маркантонио, исполнял аналогичные обязанности в Париже). Даниеле весьма продвинулся в церковной карьере – он был избран кардиналом, правда, тайно, дабы не осложнять его дипломатическую миссию в протестантской Англии. С 1550 он являлся патриар-



Аристотель. 1560-е

хом Аквилен. После смерти отца братья Барбаро унаследовали все его состояние, что позволило им заказать строительство виллы.

Это сооружение – одно из поразительных творений итальянского искусства. Формально вилла Мазер принадлежала Маркантонио Барбаро, но все идейное руководство проектом ее создания осуществлял Даниеле. Знакомство Веронезе с ним состоялось еще во время декорирования Палаццо дожей (Барбаро принадлежала иконографическая программа росписей), но дружба укрепилась в 1560-е, когда художник был привлечен к работам по расписыванию виллы. Выстроенная гениальным зодчим Андреа Палладио у подножия Азоланских холмов, дача была окружена великолепным парком, украшенным скульптурой Алессандро Витториа. Веронезе принадлежат росписи купола и сводов центрального зала – зала Олимпа и прилегающих к нему помещений (плафоны и стены сплошь покрыты фресками). Автором программы росписей был Даниеле Барбаро, знаток древних



Портрет Даниеле Барбаро. 1562–1570



Мученичество святого Георгия. 1564



Мадонна семьи Куччина. 1570

авторов, комментатор Витрувия. Вилла стала триумфом сотрудничества трех выдающихся мастеров: архитектора (Палладио), живописца (Веронезе) и скульптора (Витториа).

В 1570 написана картина «Мадонна семьи Куччина» (Картинная галерея, Дрезден), представляющая собой обычное для венецианской школы в целом и Веронезе в частности соединение религиозного сюжета со светским многофигурным портретом. В левой части изображена Мадонна с Младенцем. Рядом с Нею – Иоанн Креститель (с его традиционным «атрибутом» – агнцем; в левой руке Иоанн держит стяг с надписью «Ecce Agnus Dei» – «Вот Агнец Божий», Ин.; 1:36), ангел и святой Иероним (по традиции с книгой, символизирующей сделанный им перевод Библии). Иконография этой группы не выходит за рамки привычной для того времени.

Правую часть полотна занимает изображение семьи Куччина – заказчиков. К Мадонне обращается мать семейства – Дзуана. За ней стоят ее супруг и один из братьев Куччина. Другой из братьев, по-видимому тот, в память о котором написана картина, представлен в центре. Помимо традиционного группового портрета семейства здесь изображены еще три женские фигуры – аллегории трех так называемых «теологических добродетелей»: Веры (в белом), Надежды (в зеленом) и Любви (Милосердия; златовласая женская фигура в вишневом платье)¹⁹. Используя аллегорические фигуры, Веронезе опирается на старую традицию: он пишет их значительно большими по размеру, чем остальных персонажей. Обыкновение создавать преднамеренную диспропорцию имело глубокие корни: старые мастера придавали больший масштаб важным с религиозной точки зрения фигурам. Вера держит в руке потир (чашу Святого Причастия). Любовь вкладывает руку

члена семьи Куччина в руку Веры, как бы говоря, что любовь приводит к вере. Аллегорические фигуры этих добродетелей не раз появляются в картинах Веронезе. Так, в «Мученичестве святого Георгия» (1564, церковь Сан-Джорджо ин Браида, Верона) они изображены в такой же иконографии, то есть в том же значении, облики, цветовой гамме, подчиненной принятой в христианском искусстве символике цветов, с теми же атрибутами.

Фоном в работе служит фасад палаццо Куччина, (дворец сохранился до наших дней). Вся композиция в целом торжественна и пышна. Очарователен мальчик, нежно и чуть устало прильнувший к колонне из цветного мрамора. Но в выражении лица самого

Поклонение волхвов. 1573





Портрет венецианки. 1560-е



Измена. Фрагмент. Около 1565

Куччина мастер передает чувство некоей горечи и скрытой тревоги.

Следует признать, что в области портрета достижения художника куда скромнее, чем в монументальных многофигурных композициях, с которыми его имя ассоциируется в первую очередь. Притом что ему удавалось блестяще передавать внешнее сходство и даже достигать некоторой идеализации образа (граничащей порой с приукрашиванием модели), Веронезе не стремился к глубокому раскрытию характера изображаемой личности, а без этого нет большого искусства портрета. В портретном жанре Веронезе, безусловно, не может состязаться с Тицианом. Однако живописное мастерство ничуть не изменяет веронцу: он великолепно передает множество деталей, аксессуары, благородную аристократическую непринужденность поз своих персонажей. Модели Веронезе — это всегда значительные личности. Одна из таких работ — «Портрет Алессандро Витториа» (около 1575, Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

Алессандро Витториа — крупнейший венецианский скульптор XVI века. Он родился в Тренто, учился у Якопо Сансовино. Вазари пишет о нем кратко, но восторженно и, кстати, как и в случае с Веронезе, не в отдельной биографии (поскольку «Витториа еще молод»), а в жизнеописании его маститого учителя. В Венецию скульптор переехал в 1543 и подарил городу множество своих творений. Он интенсивно работал для Дворца дождей — как до пожара (1577), так и после. Здесь так же, как и при оформлении упоминавшейся виллы Мазер, Витториа трудился вместе с Веронезе. Их отношения были тесными, они часто встречались, и неудивительно, что живописец решил запечатлеть на холсте своего знаменитого современника. Портрет, по-видимому, очень точно передает черты лица модели, поскольку живописное изображение очень похоже на скульптурный автопортрет Витториа (до 1595). Веронезе изобразил друга со статуэткой — моделью его самой известной скульптуры — Святого Себастьяна, сделанной в 1561–1563 для церкви Сан-Франческо делла Винья. Таким образом художник увековечил и скульптора, и его творение.



Марс и Венера. Фрагмент. 1570-е



Марс и Венера. Около 1570



Воскресение Господне. 1570–1575



Портрет Алессандро Витториа. Около 1575



Мистическое обручение святой Екатерины. Около 1575



Творение на злобу дня

Веронезе принадлежит серия работ, прославляющих Священную лигу и победу над турками в битве при Лепанто 7 октября 1571. Предполагается, что по-

Битва при Лепанто. 1572

лотно «Битва при Лепанто» (1572, Галерея Академии, Венеция) было написано по обету, данному Пьетро Джусинианом, герцогом Мурано, принимавшим



Видение святой Елены. 1575–1578



участие в сражении. В то время работа являлась чрезвычайно актуальной: Священная лига была образована совсем недавно – 25 мая 1571 – как коалиция христианских государств против турок-османов для противостояния Турции в ее попытке установления контроля над восточной частью Средиземного моря.

Небольшая картина первоначально висела слева от алтаря дель Розарио церкви Сан-Пьетро Мартире в Мурано. В верхней части композиции святые вместе с представителями Лиги и аллегорической фигурой Венеции обращаются с молитвой к Мадонне. Святые идентифицируются по их традиционным атрибутам: Петр (ближайший к Пресвятой Деве, с двумя ключами – от врат Рая и Ада), Иаков Старший (Кампостельский, в образе странника²⁰), Марк (покровитель Венеции, его традиционный символ – лев, поэтому лев является и символом самой Венеции). Женская фигура, облаченная в белое (ее лица не видно), – святая Юстина²¹: в день ее памяти произошла битва. Еще одна женщина – с простертой к Мадонне рукой, с мечом и в короне – аллегорическая фигура Вене-

Венера и Адонис. 1580

ции²². Обращения к Божией Матери сопровождаются ангельским пением и музыкой – это свидетельство той большой роли (широко известной), которую музыка играла в жизни венецианского общества в XVI веке²³. Вклад Девы Марии в победу Венеции символизируют раскаленные стрелы: пронзая завесу облаков, они поражают неприятельский флот.

Античные сюжеты

В 1580-е Веронезе создал ряд картин, посвященных любовным историям из античной мифологии. Можно назвать целую серию работ, главной героиней которых является Венера, богиня любви, представленная в сценах и с Марсом, и с Адонисом.

Адонис был юношей-охотником необыкновенной красоты; его имя стало нарицательным. Венера воспылала к нему любовью в результате случайной царапины, полученной ею от стрелы Купидона.



Похищение Европы. 1580

К мифу о Венере и Адонисе Веронезе обращался не раз. Его картины на эту тему находятся в Аутсбурге, Сигэте, Стокгольме и Вене. Мадридское полотно «Венера и Адонис» (1580, Музей Прадо, Мадрид) было задумано как парное к произведению «Кефал и Прокрида» (Музей изящных искусств, Страсбург): оба основаны на рассказе Овидия из X книги его «Метаморфоз». И обе истории повествуют о трагической гибели одного из влюбленных. Верный своему маньеристическому стилю, Веронезе придал позам персонажей, особенно Адониса, весьма прихотливый ракурс.

Обычно художники изображают тот момент, когда юноша с копьем в руке и сворой охотничьих собак нетерпеливо уходит на охоту, в то время как Венера безуспешно пытается удержать его. Однако Веронезе решил показать предшествующие события: любовники еще пребывают в состоянии полного блаженства, богиня овеивает опахалом Адониса, который дремлет, положив голову на ее колени. За ними наблюдает Купидон, обнимающий собаку, — он пытается умирить

охотничий пыл животного. Это последний миг счастья влюбленных перед смертью Адониса, который, отправившись на охоту, столкнется с вепрем и отправится в царство Аида.

В этой картине Веронезе предстает удивительным колористом. Легкость и интимность атмосферы, зелень и переливы красок неба переданы с изумительной тонкостью благодаря виртуозной игре цветом и гармоничности живописных тонов. Веронезе чутко заметил состояния природы, охарактеризовать которые вполне можно словами Бальзака: «Неуловимые и поразительные в своих оттенках, что не подыскать даже сравнения, как цветочным ароматам, перистым облакам, солнечным лучам, скользящим теням — всему, что в природе может мгновенно блеснуть и померкнуть, ожить и сейчас же умереть, оставив, однако, в сердце глубоко запавшее чувство»²⁴. Именно это излучает полотно.

В основе работы «Похищение Европы» (1580, Пинакотека Капитолина, Рим) тоже лежит рассказ Овидия («Метаморфозы», 2:836–875). Европа была дочерью Агенора, царя Тира. В нее влюбился Юпитер и,

превратив себя в белого быка, явился на берег моря, где девушка играла со своими подругами. Обманутая добрым нравом Быка, она увидела гирляндами цветов его рога и сама взобралась ему на спину. Юпитер устремился прочь, унося возлюбленную в море; он переправил ее на остров Крит, где, вернув себе обычный облик, овладел ею.

Творение Веронезе представляет собой резкий контраст по отношению к каноничным изображениям этого и других сюжетов, основанных на так называемом «Морализованном Овидии» («Метаморфозах», приспособленных к нормам христианской морали и истолковывавших классические мифы в категориях христианства). Вся сцена трактована в эротическом ключе (амуры преподносят Европе венки для Быка, то есть Юпитера). Веронезе применил, можно сказать, кинематографический прием, разбив сюжет на «кадры»: картина заключает в себе последовательно разворачивающиеся эпизоды истории. Главная сцена слева: девушки наряжают Европу, поправляют ее одежды и украшают ее. Она восседает на Быке, рога которого действительно увенчаны гирляндами. На правой половине полотна Европа изображена уже едущей на Быке к морю, и, наконец, на самом дальнем плане, они плывут в море.

Поздние творения

Веронезе создал несколько живописных версий истории о нахождении Моисея. Одна хранится в Художественно-Историческом музее Вены, а вторая, написанная около 1582, – в мадридском Музее Прадо.

Вероятно, трактовка этого сюжета была навеяна полотном другого веронского мастера – Бонифацио де Питати (тоже, кстати, прозванного «Веронезе»). Оба Веронезе использовали библейскую историю, чтобы написать праздничную сцену на открытом воздухе, в которой роскошно одетые дамы и кавалеры расположились на фоне чудесного пейзажа. У Паоло в ней доминирует декоративный эффект, что позволяет сравнить ее с богато разработанным гобеленом. Действие в полотне сконцентрировано на сути рассказа (у Бонифацио основной эпизод хотя и помещен в центре, несколько «размыт» и теряется среди прочих). Некоторые детали – мост и вид города на заднем плане – «читаются» как увлекательная реминисценция Вероны. Судя по всему, художника в момент написания работы увлекли воспоминания юности. Тончайшие нюансы колорита, переходы от света к тени передают все тонкости оттенков атмосферы и богатых одежд персонажей, их изысканных украшений. Веронезе предстает в этом небольшом по размерам произведении (50х30) в непривычном для нас амплуа миниатюриста.

В 1576–1582 мастер выполнял полотно «Оплаки-

вание Христа» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) для церкви Санти-Джованни э Паоло в Венеции. С Христом изображены Дева Мария и Ангел²⁵. Его композиция примечательна тем, что сцена строго ограничена формой и размером холста, что не позволило художнику трактовать сюжет в характерном для него монументальном стиле, и сама драма передана лишь экспрессивными выражениями лиц. Выдающиеся художественные качества картины были оценены современниками: уже в год ее создания появилась гравюренная версия, исполненная Агостино Карраччи. Кроме того, существует несколько, правда довольно слабых, ее копий более позднего времени, исполненных братом живописца Бенедетто Кальери и художниками его мастерской. Но в адрес работы высказывались и критические замечания. Так, в комментариях к ней в каталоге Эрмитажа утверждается, что кому-то она может показаться скучной. Сказавшееся в ней искание иллюзорности и необоснованная театральность поз и жестов персонажей передают лишь слабые стороны церковного стиля в эпоху барокко. Так, при всей скорбности содержания картины автор изображает склоненного над Христом ангела в такой позе, которая заставляет говорить о его почти придворной грации, что не очень уместно в произведении на такую тему. «Теснота» же отпущенного под композицию места, вероятно, была тягостной для Веронезе, чувствовавшего себя свободно, расписывая широкие дворцовые и церковные стены.

В 1577 в Венеции произошло трагическое для живописи событие: в Палаццо дождей случился пожар. Это главное здание города было, прежде всего, резиденцией дождей Республики. Во дворце заседали Большой совет и сенат, работал Верховный суд, вершила свои дела тайная полиция. Надстроенный сверху балкон служил своего рода праздничной трибуной, с которой дож являлся перед народом. Гости города, причаливавшие к самому дворцу со стороны Пьяццетты, оказывались, таким образом, у ног правителя Республики.

Из-за пожара огромное количество творений искусства погибло (перечисленные здесь полотна Веронезе сохранились). Возникла необходимость в реставрационных работах, и мастер вновь был приглашен во Дворец – на этот раз декорировать зал Большого Совета. Масштаб и величие его задумок впечатляют!

Зал Большого Совета – сердце Палаццо дождей. Его огромное пространство использовалось для собраний Большого Совета, главного органа правления Венецианской республики. На таких заседаниях присутствовали все патриции в возрасте от двадцати пяти лет. Полностью выгоревшее помещение быстро восстановили и заново оформили. Тридцать пять полотен должны были аллегорически прославлять Венецию и иллюстрировать ее военную историю.



Нахождение Моисея. Около 1582



Оплакивание Христа. 1576–1582



Распятие. 1580-е



Святой Иероним. Около 1580



Триумф Венеции. 1579–1582



Веронезе заказали картину на тему «Триумф Венеции» (1579–1582, Палаццо дождей, Венеция). Возносясь над облаками, облаченная по-царски восседает на троне аллегорическая фигура Венеции. Этот тип аллегории царственной Венеции можно встретить и у других венецианских художников XVI века, в частности у Тинторетто. Вокруг трона стоят две монументальные башни городского Арсенала; витающий над Венецией ангел возлагает на ее голову корону. Другой ангел свидетельствует о славе Республики (в его руке длинная труба – символ доброй славы, в отличие от короткой трубы, символизирующей славу дурную). У ее ног расположились аллегорические фигуры Мира, Изобилия, Славы, Счастья, Чести, Безопасности и Свободы. Величественная триумфальная арка, поддерживаемая массивными витыми колоннами, венчает большой балкон со всей массой людей, заполнивших его.

Изображение такого количества персонажей было оговорено условиями официального заказа. У основания сложной архитектурной конструкции множество ликующих граждан, они с восторгом созерцают зрелище, демонстрирующее величие, силу и энергию их родины. Всадники на мощных конях в самой гуще толпы олицетворяют военную силу Республики. Перспективные сокращения, использованные для передачи глубины пространства (характерная особенность маньеристического стиля²⁶), а также драматические световые эффекты служат Веронезе для того, чтобы придать политической аллегории динамизм и яркий зрительный образ.

Это едва ли не самое знаменитое панно Палаццо дождей на протяжении нескольких веков своего существования вызывало неоднозначную реакцию. Так, многие, признавая эффектность, шумность и наряд-

Семейство Дария перед Александром. 1585

ность картины, считали ее пустой. «Перед ней ясен диапазон между тем, что художник делал от души, и тем, что он делал по необходимости, ради заработка, для прославления Светлейшей»²⁷. И нужно признать определенную справедливость этих слов.

Однажды Веронезе был весьма гостеприимно принят в доме Франческо Пизани и в знак благодарности выполнил для его виллы картину «Семейство Дария перед Александром» (1585, Национальная галерея, Лондон). История эта была широко известна. О ней трогательно повествует Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника»: «Однажды в окрестностях Венеции застала его [Веронезе] буря с дождем, и он принужден был требовать убежища в загородном доме Прокуратора Пизани, который принял его так ласково и дружелюбно, что живописец не мог выехать от него несколько дней. В то время написал он тихонько Дариеву фамилию (картину, на которой изображено двадцать фигур во весь рост) и спрятал ее под кровать; а прощаясь с хозяином, сказал ему, что он оставил там нечто в знак своей благодарности за его угощения»²⁸.

Полотно изображает эпизод из рассказа Плутарха, служивший темой для многих художников. Действие происходит после битвы при Иссе, в которой Дарий остался жив. Сбежав, он бросил свою семью на милость победителя – Александра: «Александр уже собрался обедать, когда ему сообщили, что взятые в плен мать, жена и две незамужние дочери Дария, увидев его колесницу и лук, зарыдали и стали бить себя в грудь, полагая, что царь погиб. Долгое время Александр молчал: несчастья семьи Дария волновали



Христос в Гефсиманском саду. 1583–1584

его больше, чем собственная судьба. Наконец он отправил Леоннату, поручив ему сообщить женщинам, что Дарий жив, а им нечего бояться Александра, ибо войну за верховное владычество он ведет только с Дарием, им же будет предоставлено все то, чем они пользовались прежде, когда еще правил Дарий. Слова эти показались женщинам милостивыми и благожелательными, но еще более человеческими были поступки Александра»²⁹.

Картина Веронезе представляет собой нечто вроде театральной мизансцены, и, следовательно, значение имеют позы и жесты персонажей. Но сразу же возникает вопрос: кто здесь Александр? Казалось бы, ответ ясен — тот, к кому обращается коленопреклоненная Сисигамба, мать Дария. Так во всяком случае обычно кажется большинству зрителей. Но соответствует ли это действительности? Небольшой процитированный выше фрагмент дает лишь общую картину событий. И можно только поражаться эрудиции Веронезе, который привлек для разработки «сценария» не одно только повествование Плутарха. Интересная подроб-

ность имеется у другого античного автора — Диодора Сицилийского в его «Исторической библиотеке»: «Царь на рассвете вместе с самым любимым другом своим, Гефестионом, пришел к женщинам. Оба они были одеты одинаково, но Гефестион был выше и красивее, и Сисигамба, приняв его за царя, пала перед ним ниц. Присутствовавшие стали качать головой и руками показывать на Александра. Сисигамба, устыдившись своей ошибки, простерлась сызнова перед Александром. Но царь, подняв ее, сказал: «Неволнуйся, мать! Он тоже Александр». Назвав старую женщину именем матери, самым ласковым на земле словом, он дал понять несчастным, как дружественно будет он с ними обращаться впредь. Подтвердив, что она станет для него второй матерью, он на деле доказал правдивость своих слов»³⁰.

Художник запечатлел именно тот момент, когда Сисигамба ошибочно обращается к Гефестиону, приняв его за Александра Македонского. В таком случае понятны жесты кавалера в красном: правой рукой он, очевидно, прерывает речь женщины, а левой указывает на Александра, который облачен, как главнокомандующий, в воинские доспехи.



Вознесение Девы Марии. 1585–1587

Интересно, что костюмы всех персонажей выглядят анахронизмом. Здесь нет и намека на персидские одежды членов семьи Дария, наоборот – на женщинах роскошные наряды венецианских патрицианок времен Веронезе (восточный колорит отражают лишь тюрбаны на персонажах заднего плана). Что же касается воинов, то их одеяния – это сочетание коротких платьев, которые носили в античности, с облачением средневековых рыцарей.

Еще одна особенность картины требует пояснения: Веронезе проявил скрупулезность в изображении обезьяны, поместив ее на видном месте³¹ (даже голова лошади – легендарного коня Александра Буцефала – отодвинута глубоко в правый верхний угол). Историков заинтересовала причина такой точности. Высказывалось предположение, что автор изобразил здесь конкретное животное, вполне вероятно принадлежавшее Пизани, – это мог быть дипломатический дар, полученный им с Востока, и он мог символизировать богатство семейства. Другая версия: со времен Средневековья обезьяна из-за своей способности подражать считалась символом искусства живописи и скульптуры. Мы не знаем в точности, намеревался

ли Веронезе передать некое послание через образ обезьяны, но почетное место, которое она занимает на полотне, делает эту гипотезу вероятной. На картине изображена также собака. Лошади и собаки всегда считались животными, особенно преданными человеку. В живописных произведениях собака часто символизировала супружескую верность³².

Некоторые детали композиции можно отметить как типичные для больших многофигурных полотен художника, в частности в высшей степени интересное использование такого архитектурного мотива, как балкон, заполненный людьми. Он дает возможность разместить персонажей на разных уровнях, придает сцене, напоминающей театральное представление, торжественный характер. Верный себе Веронезе изображает драматическое событие как праздничное действие – яркая атмосфера, роскошные костюмы, любопытствующая публика.

Это полотно оказало большое влияние на

Пантелеймон, исцеляющий мальчика. 1587–1588





Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами. Около 1587–1589

последующие поколения художников. Одно из явных доказательств — картина на тот же сюжет кисти Гаспара Дизиани (около 1740, частное собрание), написанная полтора столетия спустя, но имеющая ясно читаемые «цитаты» из работы веронца.

В последнее десятилетие жизни Веронезе создал большой религиозный цикл, состоящий из десяти холстов одинакового размера. Он известен как серия герцога Букингемского, по имени английского аристократа, приобретшего его в начале XVII века.

К сожалению, он не может восприниматься как целое: картины этого цикла в настоящее время хранятся в трех музеях³³.

Веронезе является ярчайшим представителем итальянского искусства XVI века. Художник, как это явствует из его изображения самого себя и своих коллег на картине «Брак в Кане», вполне осознавал то место, которое занимал в венецианской школе. Это было совершенно очевидно и его современникам. Неслучайно Веронезе поместил себя рядом с Тин-

торетто. В сопоставлении их творчества может ярче раскрыться значение каждого. «Если бы кому-нибудь пришло в голову написать параллельные биографии Тинторетто и Веронезе, то следовало бы подчеркнуть, прежде всего, такую противоположность в творчестве обоих мастеров, как понимание истории как драмы у Тинторетто, драмы, доведенной до ее жертвенного конца, и природы как фантастического видения, омраченного или озаренного происходящими событиями, и, напротив, понимание природы как идеального места для жизни у Веронезе»³⁴.

Веронезе воплощает в своем творчестве торжественно-праздничную сторону жизни, его картины, как правило, всегда многолюдны; Тинторетто населяет своими героями пространства и помещения сумрачные, часто по-ночному освещенные, таинственные. Веронезе разворачивает действие своих картин фронтально; Тинторетто — вглубь пространства. Полотна

Веронезе пронизаны светом, они яркие, герои изображены в пестрых одеждах; Тинторетто, наоборот, предпочитает сумрачные тона. Оба мастера представляют собой два полюса венецианской живописи XVI века и одновременно две кульминационные ее точки. Общей для обоих живописцев является лишь художественная концепция маньеризма.

После смерти Веронезе его сыновья Карлетто и Габриеле вместе с братом отца Бенедетто образовали товарищество и писали в своей мастерской произведения с подписью «наследники Паоло» (*Heredes Paoli*). Но, перенимая манеру мастера, они не унаследовали его гения, и множество разбросанных по всему свету картин, написанных ими, но часто подписанных именем великого художника, весьма низки по качеству. Бесспорные же шедевры Веронезе неувядаемы и вот уже почти пятьсот лет доставляют огромное удовольствие зрителям.

Примечания:

- 1 Итал. — Светлейшая. Так именовалась Венеция и Венецианская республика в целом.
- 2 Некоторые авторитетные издания (*The Oxford Companion to Art*) дают «Около 1528».
- 3 Дж. Вазари называет его «каменщик, или, как говорят в этих местах, каменных дел мастер». — Дж. Вазари. Жизнеописание Микеле Санмикеле. В кн.: Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV. — М., 2001. С. 396.
- 4 Муратов П. Образы Италии. — М., 1994. С. 520.
- 5 Вазари Дж. Указ. соч. С. 396. Здесь же Вазари перечисляет ряд работ, выполненных Веронезе уже для Венеции к моменту выхода в свет его труда.
- 6 «Скромная надгробная плита его в полу Сан-Себастьяно составляет такой необходимый контраст рядом с блеском его живописи в сакристии». Цит. по: Муратов П. Указ. соч. С. 548.
- 7 Такие колонны станут излюбленным архитектурным мотивом Веронезе и будут встречаться во многих его картинах, став одной из характерных черт стиля художника.
- 8 Вазари Дж. Описание творений Якопо Сансовино. — Вазари Дж. Указ. соч. Т. 5. С. 399.
- 9 Подобного рода детали, порой второстепенные и часто малоприметные на первый взгляд, повторяемые в разных картинах, как раз и создают тот стилистический контекст, который позволяет атрибутировать данному мастеру те или иные произведения, когда необходимо их идентифицировать.
- 10 Картина висит очень эффектно: зритель, оказавшись перед нею, ощущает себя как бы в гуще пиришества, то есть полотна и зритель до некоторой степени оказываются соразмерными.
- 11 Судьба картины в наше время оказалась довольно сложной: в 1992 в течение нескольких дней с ней произошли два инцидента. Сначала ее залило водой, вытекшей из кондиционера, а после этого работа, весящая полторы тонны, упала, так как крепления не выдержали ее тяжести. В результате пострадали фрагменты полотна с изображением архитектурных деталей.
- 12 Знаменитый персонаж драмы В. Гюго «Король забавляется» и, следовательно, оперы Дж. Верди «Риголетто», где он — из политических соображений — был выведен под именем Риголетто.
- 13 Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1770 г. по Франции и Италии. — Л., 1961. С. 82.
- 14 Вазари Дж. Указ. соч. С. 397.
- 15 Holt E. G. A Documentary History of Art. — New York, 1958. Vol. II. P. 69.
- 16 Стендаль. История живописи в Италии. — Л., С. 396.
- 17 Тем не менее приходится удивляться некоторым несообразностям: так, в центре, в пролете центральной арки (изображенной на картине — само произведение станковое), Веронезе первоначально — в версии «Тайная вечеря» — изобразил Марино Магдалину. Что побудило художника включить ее в число присутствующих на последней трапезе Спасителя? Но и в перенесенной версии (нынешней) ее присутствие на сугубо мужском пиришестве (здесь в отличие от «Брака в Кане» нет ни одного другого женского персонажа) было неуместно. В результате фигура Марины Магдалины (по требованию инквизиции) была удалена; на ее месте мастер написал собаку — его излюбленный прием.
- 18 Более молодым Даниеле Барбаро в 1545 написал Тициан (работа хранится в Музее Прадо, в Мадриде).
- 19 Помимо «теологических добродетелей» выделяются четыре «главные добродетели»: Справедливость, Благоразумие, Храбрость и Умеренность.
- 20 То есть пилигрима. Он носит широкополую пилигримскую шляпу и плащ. На его посохе висит дорожная сума. Особый атрибут святого — раковина, прикрепленная к его шляпе (иногда к плащу или к суме). В литературе встречается утверждение, что на самом деле это святой Рох, однако такое заявление решительно противоречит описанным атрибутам Иакова.
- 21 Христианство знает двух святых Юстин (Иустин) — Антиохийскую и Падуанскую. С Венецией связана Падуанская, и если Юстина появляется в «венецианском контексте», то это всегда именно она. В качестве святой покровительницы Венеции она может сопровождать Марка на полотнах, изображающих Деву Марино, что и видно на этой картине Веронезе.
- 22 Начиная с XV века Венеция изображается венценосной, подобно королеве. В «Триумфах Венеции», как, например, у Тинторетто, она восседает на троне и держит меч. С обеих сторон от нее — львы. Ее может сопровождать — поскольку это приморский город — Нептун и иные морские божества.
- 23 В главном соборе Венеции Сан-Марко служили выдающиеся музыканты: с 1527 А. Вилларт, позже — А. Падовано, К. Мруло, Дж. Габриели.
- 24 Бальзак О. Собр. Соч. Т. 7. — М., 1953. С. 24.
- 25 Термин «оплакивание» используется для описания сцены, непосредственно следующей за снятием тела Господа с креста, — в окружении оплакивающих Христос опускается на землю или в саркофаг в виде алтаря. Как правило, присутствуют те же персонажи, что и в предшествующей сцене — снятии с креста. Обычно это повествовательный по своему характеру сюжет. Он отличается от «Pietà» (итал. — жалость) — сцены, являющей собой чаще всего скорбь одной Марины у тела Христа. У Веронезе в данном случае произошло смешение двух этих тем: для «оплакивания» недостает других персонажей (Иоанна, Марины Магдалины), для «Pietà» — присутствует не запланированный традиционной иконографией ангел (недавнее исследование картины в рентгеновских лучах обнаружило, что первоначально планировалось присутствие второго ангела слева от Марины). В такой индивидуальной трактовке можно усмотреть тот дух свободной творческой воли, который уже некогда привел Веронезе на допрос инквизиции.
- 26 Следует иметь в виду, что декор зала Большого Совета создавался несколькими художниками, и, конечно, остро стояла проблема его художест-

венного единства. Для достижения этого единства одним мастерам, в частности Тинторетто, пришлось несколько умерить свою страсть к подобным эффектам, тогда как другим – и в их числе Веронезе – усилить этот прием в своем творчестве.

27 Аппатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. С.134.

28 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л., 1984. С. 53.

29 Плутарх. Александр, 21.

30 Диодор Сицилийский. Историческая библиотека, 17:37.

31 Невольно вспоминается картина Питера Брейгеля Старшего «Две обезьяны» (1562, Государственные музеи Берлина).

32 Ярчайший пример – «Портрет четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, Национальная галерея, Лондон).

33 Семь картин – в Художественно-историческом музее (Вена), одна – в Национальной галерее (Вашингтон), две – в Народной галерее (Прага).

34 Арган Дж. К. История итальянского искусства. – М.: Радуга, 1990. С. 101.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Воскрешение дочери Иаира.** Около 1546. Холст, масло. Аувр, Париж
- стр. 4 – **Мистическое обручение святой Екатерины.** До 1550. Холст, масло. Частное собрание, Нью-Йорк
- Положение во гроб.** Около 1550. Холст, масло. Частное собрание, Франция
- стр. 5 – **Портрет молодого человека в шубе из меха рыси.** Около 1551–1553. Холст, масло. Музей изобразительных искусств, Будапешт
- Папа Джустиниани.** До 1553. Холст, масло. Церковь Сан-Франческо делла Винья
- стр. 6 – **Портрет графа Джузеппе да Порто с сыном Адриано.** 1551–1555. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция
- стр. 7 – **Юнона, осыпая дарами Венецию.** 1553–1555. Холст, масло. Палаццо дождей, Венеция
- стр. 8 – **Коронование Девы Марии.** 1555. Холст, масло. Церковь Сан-Себастьяно, Венеция
- стр. 9 – **Евангелист Матфей.** 1555. Холст, масло. Сан-Себастьяно, Венеция
- Коронование Есфири.** 1556. Холст, масло. Церковь Сан-Себастьяно, Венеция
- Триумф Мардохея.** 1556. Холст, масло. Церковь Сан-Себастьяно, Венеция
- стр. 10 – **Аллегория музыки.** 1556–1557. Холст, масло. Национальная библиотека Марциана, Венеция
- стр. 11 – **Автопортрет.** Между 1558 и 1563. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 12 – **Белла Нани.** 1560-е. Холст, масло. Аувр, Париж
- стр. 13 – **Портрет Даниеле Барбаро.** 1561–1565. Холст, масло. Государственный музей, Амстердам
- стр. 14–15 – **Брак в Кане.** 1562–1563. Холст, масло. Аувр, Париж
- стр. 16 – **Пир в доме Симона-фарисея.** Около 1565. Холст, масло. Художественная галерея, Турин
- стр. 17 – **Пир в доме Симона-фарисея.** Фрагмент
- Пир в доме Левия.** Фрагмент
- Пир в доме Левия.** 1567–1573. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
- стр. 18 – **Купание Сусанны.** Вторая треть XVI века. Холст, масло. Аувр, Париж
- стр. 19 – **Купание Вирсавии.** Вторая треть XVI века. Холст, масло. Музей изящных искусств, Лион
- стр. 20 – **Христос в Эммаусе.** Вторая треть XVI века. Холст, масло. Аувр, Париж
- Благовещение.** Фрагмент. Около 1560. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид
- Христос и сотник из Капернаума.** Вторая треть XVI века. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 21 – **Проповедь Иоанна Крестителя.** Около 1562. Холст, масло. Галерея Боргезе, Рим
- стр. 22 – **Платон.** 1560-е. Холст, масло. Национальная библиотека Марциана, Венеция
- Аристотель.** 1560-е. Холст, масло. Национальная библиотека Марциана, Венеция
- стр. 23 – **Портрет Даниеле Барбаро.** 1562–1570. Холст, масло. Палаццо Питти, Флоренция
- стр. 24 – **Мученичество святого Георгия.** 1564. Холст, масло. Церковь Сан-Агостиньо ин Браида, Верона
- стр. 25 – **Мадонна семьи Куччина.** 1570. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден
- Поклонение волхвов.** 1573. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 26 – **Портрет венецианки.** 1560-е. Холст, масло. Старая Пинакотекка, Мюнхен
- стр. 27 – **Измена.** Фрагмент. Около 1565. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 28 – **Марс и Венера.** Фрагмент. 1570-е. Холст, масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург
- стр. 29 – **Марс и Венера.** Около 1570. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 30 – **Воскресение Господне.** 1570–1575. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден
- стр. 31 – **Портрет Алессандро Витториа.** Около 1575. Холст, масло. Музей Метрополитен, Нью-Йорк
- стр. 32 – **Мистическое обручение святой Екатерины.** Около 1575. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
- стр. 33 – **Битва при Лепанто.** 1572. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
- стр. 34 – **Видение святой Елены.** 1575–1578. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 35 – **Венера и Адонис.** 1580. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 36 – **Похищение Европы.** 1580. Холст, масло. Пинакотекка Капитолина, Рим
- стр. 38 – **Нахождение Моисея.** Около 1582. Холст, масло. Музей Прадо, Мадрид
- стр. 39 – **Оплакивание Христа.** 1576–1582. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 40 – **Распятие.** 1580-е. Холст, масло. Церковь Сан-Ладзаро-деи-Мендиканти, Венеция
- стр. 41 – **Святой Иероним.** Около 1580. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
- стр. 42 – **Триумф Венеции.** 1579–1582. Холст, масло. Палаццо дождей, Венеция
- стр. 43 – **Семейство Дария перед Александром.** 1585. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон
- стр. 44 – **Христос в Гефсиманском саду.** 1583–1584. Холст, масло. Пинакотекка Брера, Милан
- стр. 45 – **Вознесение Девы Марии.** 1585–1587. Холст, масло. Галерея Академии, Венеция
- Пантелеймон, исцеляющий мальчика.** 1587–1588. Холст, масло. Церковь Сан-Панталон, Венеция
- стр. 46 – **Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами.** Около 1587–1589. Холст, масло. Городской музей, Берлин

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

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагьян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *А. Майкапар*
Корректор: *А. Плещачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

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

ТОМ 81 «Паоло Веронезе»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Паоло Веронезе. «Поклонение волхвов»**

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 12. 04. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№