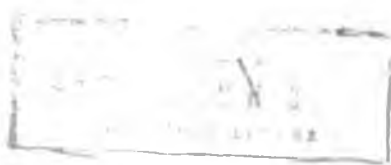


М. И. ЩЕРБАЧЕВА

**КАРТИНЫ ТЬЕПОЛО
ИЗ ДВОРЦА ДОЛЬФИНО
В ЭРМИТАЖЕ**



С именем Тьеполо неразрывно связано представление об открытых просветах в безграничное небесное пространство, населенное миром легких живых созданий, где в клубящихся облаках, озаренных потоками света, совершаются пышные церемонии, затмевающие роскошь и величие земных торжеств. Там, точно в родной стихии, несутся ввысь и устремляются вниз, меняя на лету свои положения, самые разнообразные существа, то ли боги и герои древнего мира, то ли христианские святые и ангелы. Там в виде аллегорических фигур олицетворяются творческие способности человека, его идеалы и добродетели, там увековечиваются перенесенные в надземный мир идеализованные современные события.

Образов этих так много, так богато использована тематика античного и христианского прошлого, что становится непонятным, каким образом творческая фантазия одного художника могла обнять такое огромное количество явлений, каким образом в течение одной человеческой жизни можно было создать весь этот стройный в своей закономерности мир. Увидев раз, нельзя забыть, как Сатурн острием всесокрушающей косы разрезает светозарные облака, как Эол в распахнувшемся от полета плаще повис над пустым пространством зала, точно над бездной, как клубком низвергаются дьяволы, гонимые мечом небесного воина. Пышущие пламенем кони небесной колесницы восторженно мчат по небесному своду невесту к жениху, бургундскую принцессу Беатрису к императору Фридриху Барбароссе, а сонмы ангелов, поднявшись в заоблачные высоты, благоговейно переносят скромный домик мадонны из Назарета в итальянский городок Лоретто.

В этом фантастическом царстве стерлась грань между образами христианского предания и античной мифологии, как стерлась грань между иерархией земной и небесной. Прославление венецианских патрициев — Барбаро, Пизани, Редзониго, Содерини, — и европейских князей совер-

шается подобно прославлению святых Доминика, Бернардина, Терезы и Елены, подобно триумфу Геркулеса и Аполлона, изображенных в небе в ореоле ослепительных лучей. Апофеоз испанской монархии в Мадриде завершает эту торжественную серию: над аллегорической фигурой Испании, с соизволения церковных властей, в небе вместо архангелов парят Меркурий и Аполлон и вместо бога отца на облаках восседает Юпитер. И если художник пишет коронование богородицы, вводя в композицию весь синклит христианских божеств, то не менее вдохновляют его античные сюжеты — Пегас, обращающий в бегство Время, Венера, сопровождающая Энея в храм бессмертной Славы, и страны света, собравшиеся вокруг божественного Олимпа, олицетворенные своими народами, своим животным и растительным царством.

Не об этом мире развитого зрелого Тьеполо нам придется в дальнейшем говорить. Мы упоминаем о его плафонах, как о самом выдающемся явлении в итальянском искусстве XVIII века. Как художник декоративной живописи Тьеполо никем не превзойден на протяжении всего развития западноевропейского искусства. Свобода построения пространства при исключительном знании законов воздушной и линейной перспективы, при владении ракурсами не только фигур, свободно парящих в воздухе, но и сокращением архитектурных частей, умение смело „опрокидывать“ в небо огромные здания с лестницами, башнями и колоннами делает его исключительным виртуозом в этой области живописи, а дар художника наполнять пространство воздухом, озарять этот воздух светом, раскрывать в глубине световые планы разной интенсивности, вырывать из этой лучезарной атмосферы ярчайшие образы, способные обмануть зрение, довести восприятие до полной иллюзии действительности, — все это делает его одним из величайших живописцев всех времен.

Но значение Тьеполо не ограничивается областью декоративной живописи. Имя его следует связать с новыми живописными исканиями XIX века. Он первый из художников живо воспринял стихию воздуха и света, передавая ее так, как мы ее воспринимаем органами внешних чувств. Он первый понял, что такое „пленэр“ („plein air“), и кистью ощутил видимость предметов в освещенной атмосфере солнечного дня. Задолго до первых попыток импрессионизма, когда никто и не учитывал еще влияния вибрации воздушных и световых волн на внешний вид и на форму предметов, он интуитивно пришел к тому, что распределение света более, чем сочетание красок и определение перспективных соотношений, строит композицию картины, делая ее живой и выразительной.

Если впоследствии Манэ и импрессионисты перенесли внимание на фиксацию выхваченных из пространства „кусков“ природы — лугов, лесов, воды с изображением людей и животных, передавая очертания предметов неясными и расплывчатыми, но напоенными светящейся атмосферой, то

это находило себе объяснение в проявлении широкого интереса к физике, естествознанию, в частности к вопросам изучения солнечного спектра, имевшим в свое время для живописи особое значение. Во времена Тьеполо эти вопросы еще не подымались. Он был первым, увидевшим мир иными глазами. И в этом огромное значение Тьеполо, неоцененное до сих пор до конца. В течение ста пятидесяти лет искусство его было почти забыто. В нем видели либо величайшего маньериста, либо виртуозного декоратора. Подлинная сила его реального видения прошла для своего времени незамеченной. Она раскрывается постепенно только теперь и должную оценку получит только в будущем.

Что касается до его гениального декоративного размаха, то и в свое время он получил уже должное признание, и не только признание: Тьеполо оказал огромное воздействие на современное ему искусство. Если внимание художника было направлено главным образом к чисто внешним сторонам и не затронуло психологической жизни человека, то в этом сказалась его особенность, как художника, созданного на почве идеологии своего времени, впитавшего мирозерцание своего круга.

Художественное же мирозерцание Венеции в XVIII веке в период неминуемо катящейся к закату могущественной республики, когда экономические возможности ее были крайне подорваны, а накопленные веками богатства не находили себе применения, нашло отражение в своеобразном аспекте ее жизни. Венецианский патрициат искал выхода своим еще далеко не угасшим жизненным силам. Жадное стремление к вечному празднику, к полному отрешению от труда и забот, к созданию бездумной и беззаботной жизни, основной чертой которой была „веселость“, как сказал Гольдони, где высшим талантом, по выражению Гоцци, почиталось „умение вызывать смех“, — вся эта атмосфера непрерывных сценических постановок, с коронациями дождей, с карнавалами, процессиями, театрами, играми, масками, как нельзя более способствовала развитию в Тьеполо таланта декоратора.

Деятельность Тьеполо охватывает больше половины века. С неисчерпаемой творческой фантазией он завершает все новые и новые циклы декоративных работ ¹. По окончании росписи во дворцах Дольфино в Венеции и Удине следуют серии фресок в палаццо Дуньяни и Аркинти в Милане (начало 1730-х гг.), работа в капелле Коллеони в Бергамо (1732—1733 гг.), роспись вилл Бирон и Вальмарана близ Виченцы (1737 г.), созданные под впечатлением виллы Мазер Веронезе, плафоны церквей Скальци (1728 г.), Джезуати (1738—1739 гг.), Скуола дель Кармине (1740—1743 гг.), величественные алтарные картины — „Несение креста“ в Сант Альвизе (1749 г.) и „Мадонна с тремя доминиканками“ в Джезуати (1747 г.). В 1750—1753 гг. по приглашению архиепископа Восточной Франконии графа Карла Филиппа фон Грейфенклау Тьеполо декорирует дворец в Вюрцбурге,

исполняя ряд торжественных сцен из жизни Фридриха Барбароссы. По возвращении в Венецию он становится президентом основанной здесь Академии и в течение нескольких лет руководит ее деятельностью. В эти годы следуют росписи плафонов в Санта Мариа дела Пиета (1755 г.) и декоративные картины виллы Контарини (1756 г.), дворцов Редзониго (1756 г.) в Венеции, Каносса в Вероне и Пизани в Стра (1761—1762 гг.), создается неповторимый декоративный ансамбль в палаццо Лаба в Венеции (1757 г.), являющийся изумительным творением в области декоративной живописи. Наконец, по приглашению короля Карла III в сопровождении своих близких он отправляется в Мадрид, пишет в королевских дворцах огромные плафоны на темы прославления испанской монархии и остается здесь до конца своей жизни. Интересно отметить ту острую ненависть, которую Тьеполо возбуждает здесь к себе со стороны законодателя академических вкусов — Рафаэля Менгса, в корне отрицавшего безудержную динамику декоративного размаха кисти гениального декоратора.

II

О жизни Тьеполо мы знаем мало. Он родился в 1696 году в семье купца („mercante di nave“, „parcenevole di vascello“), умершего на следующий год после его рождения. Известен дом, где Тьеполо жил со своей семьей, сохранилась запись о его женитьбе в 1719 году на Цецилии Гварди, сестре знаменитого пейзажиста Франческо. Перечень его ранних работ упоминается в биографии Грегорио Ладзарини, написанной Vincenzo da Canal в 1732 году ². В свете новых работ все ярче выясняется путь развития Тьеполо в ранние годы, смена полученных им впечатлений от предшествующих и современных ему мастеров.

Учителем Тьеполо был Грегорио Ладзарини (Gregorio Lazzarini, 1655—1730). Этого художника, ученика Франческо Розы, можно было, по словам Lanzi, скорее считать воспитанным в Болонье и Риме, чем в Венеции. Маратта рекомендовал его венецианцам для работ Сала дель Скрутинио в палаццо Дожей. Изучение им анатомии и перспективы у Джироламо Форабоско и осведомленность в областях мифологии и истории выдвинули его на видное место среди современных ему художников.

Трудно в настоящее время сказать, что получил Тьеполо в мастерской Ладзарини. Обучение, видимо, сводилось к занятию рисунком, — мастер считался сильным рисовальщиком, — а также к знакомству с наиболее употребительными сюжетами. Ладзарини обладал холодным коло-

ритом, но писал светлыми красками, и этим выгодно отличался от художников, пользовавшихся темной манерой письма. Его фрески на тему о Кориолане в палаццо Видман Фоскари могли бы дать интересный материал для сравнения с серией картин Дольфино. Но они не воспроизведены, как, впрочем, и большинство произведений этого художника.

Говорить серьезно о влиянии на Тьеполо Санто Пьятти (Santo Piatti, 1647—1787), как это утверждал De Chennevieres, нам не приходится. Положительный о нем отзыв Zanetti слишком краток, а единственная дошедшая до нас картина „Мадонна“ в Скуола дель Кармине не дает основания останавливаться на нем.

По словам Moschini³ Тьеполо унаследовал еще „maniera caricata del (Federigo) Bencovich“, но в чем заключались особенности этой манеры, он не отмечает. Orlandi пишет, что этот подававший большие надежды далматский художник, посланный в Болонью к Карло Чиньяни, по возвращении „приобрел славу хорошего художника“, но „экстравагантная манера письма свела его с доброго пути“ и привела к потере хорошей репутации. Интересно отметить, что в церкви Сан Себастьяно в Венеции до сих пор находится изображение святого работы этого мастера, которое могло быть известно Тьеполо, изучавшему там произведения Веронезе.

Художником, имевшим в молодые годы на Тьеполо несомненно большое влияние, был Джованни Баттиста Пьяцетта (Giovanni Battista Piazzetta, 1664—1747)⁴. Отрицание навыков академизма, новые приемы изображения и выбор преимущественно бытовых сюжетов вели к разрыву с классическими традициями и к созданию направления, аналогичного развившемуся в это время в области итальянской литературы и особенно итальянского театра. Старые авторы неоднократно подчеркивают влияние Пьяцетты на Тьеполо и останавливаются на применении им резких непрозрачных теней. У Moschini говорится о „forte ombreggiamento“ этого мастера, о „massa forte delle ombre“, в которой Тьеполо пишет картины палаццо Дольфино. Lanzi⁵ и Zanotto⁶ сообщают, что Тьеполо, усвоив манеру Пьяцетты, „оживил и обогатил ее“.

Пьяцетта вернулся в Венецию в 1711 году. Воздействие его живописи на Тьеполо могло сказаться уже в течение второго десятилетия XVIII века. Связь наиболее ранних работ — „Симона и Матфея“ и „Жертвоприношения Авраама“ в Ospedaleto (1715—1716 гг.) с „Жертвоприношением Авраама“ Пьяцетты в Oven Henwich, как и близость „Мучения св. Варфоломея“ Тьеполо к „Ведению на казнь св. Иакова“ Пьяцетты, обе в церкви Сан Стае, не может подлежать никакому сомнению.

Однако, эта манера построения картины на резких контрастах отмечается только на сравнительно небольшом числе произведений и не касается его декоративных работ. Ее можно отметить в „Чуде с паралитиком“ Венецианской Академии, в „Отдыхе на пути в Египет“ в коллекции

Сперанца в Бергамо, в „Св. Иосифе с младенцем“ у доктора Розини в Милане и в ряде опубликованных Morassi, впервые приписанных Тьеполо произведений.

Наконец, художником, имевшим для Тьеполо особое значение, определившим характер его декоративного стиля, был Себастьяно Риччи (Sebastiano Ricci, 1659—1734) ⁷. Пьяцетта никогда не был декоратором. Его сильная сторона заключалась в живой передаче отдельной фигуры. Риччи не обладал столь яркой индивидуальностью, академиком он себя не считал, и даже, по словам Mariette, изучая Рафаэля, побаивался, как бы „слабый колорит последнего не испортил его живописной манеры“. Тем не менее он заимствовал не мало у болонцев, сформировался как художник в Риме, Парме и Флоренции, работая в эти годы на княжеские дворы Рануччо II Фарнезе и Фердинанда II Тосканского. Будучи во многих отношениях эклектиком, изучая также Караччи в палаццо Фарнезе и пармские плафоны Корреджо, Риччи стремился найти новые принципы декоративной живописи и в этой области несомненно являлся новатором. В Венецию он попал сперва на короткое время, около 1700 года. Здесь он закончил плафон Веронезе, начал работать для Сан Себастьяно, где находились одни из самых замечательных творений знаменитого веронского мастера, исполнил роспись в Сан Марциале, еще пропитанную подражанием Корреджо. Наконец, в 1707—1708 гг. он создал здесь же два произведения, оказавшие на Тьеполо уже прямое воздействие. Это „Аллегория“ в Сан Стае с типичным размещением фигур на лестнице, как это делали Веронезе и Тинторетто, и алтарный образ в Сан Джорджо, великолепный по краскам, пышный по формам, занимающий промежуточное положение между картинами Веронезе и Тьеполо.

Когда в 1717 году, после девятилетнего отсутствия, Риччи снова вернулся в Венецию, он был уже вполне сложившимся мастером. Его богатый дом стал местом общения художественных кругов, звание члена Парижской Академии украшало его имя, разнообразные заказы со всех сторон притекали к нему. Zanetti отметил, что Риччи всегда писал „di bel colore“, но после путешествия в Нидерланды, Францию и Англию, когда он познакомился с творчеством больших фламандских мастеров, краски его приобрели исключительную силу, яркость и блеск. Тьеполо не мог пройти спокойно мимо искусства этого мастера. Декоративный размах в живописи Риччи, разнообразие в группировках и яркость в палитре открывали Тьеполо новые живописные возможности. Однако, вопрос о влиянии искусства Риччи на Тьеполо до сих пор не подвергался еще подробному анализу.

За последние годы появился ряд статей, посвященных молодому Тьеполо. Это работы Voss, Fogolori, Modigliani, Fiocco, Palluchini, Morassi ⁸. Обращаясь к годам юности, они находят возможным приписать Тьеполо



Мудий Сцевола в лагере Порсенны.
Mucius Scaevola in the camp of Porsenna.

довольно много новых произведений и, рассматривая различные стороны его живописи, помогают проследить нити воздействий на него художников XVII века. К сожалению, исследования эти касаются лишь первых лет деятельности и не затрагивают его ранних декоративных работ. Однако, привлеченный материал не отличается безусловной устойчивостью. Некоторые из вновь ему приписанных произведений размещаются более удачно в кругу его ближайших последователей, характерные черты которых все больше и больше выясняются в процессе работы над Венецией XVIII века.

Как это ни странно, но много неясного остается в понимании Тьеполо и в зрелом периоде его творчества, хотя отделен он от нас лишь двумя сотнями лет. И здесь датировка некоторых произведений до сих пор переносится иной раз на десятки лет вперед или назад, а в число подлинных произведений зачисляется так много вещей ему не принадлежащих, что пересмотреть этот материал с критической точки зрения является делом насущно необходимым. Яркая индивидуальность Тьеполо поглотила имена нескольких мастеров с менее ярко выраженными особенностями, выделить которые из собирательного имени „Тьеполо“ в настоящее время представляет бесспорный интерес.

III

Многие ранние произведения Тьеполо до нас не дошли. Все первые его работы для церквей по большей части не сохранились, а те, которые и существуют, воспроизведены лишь в редких случаях. Первый биограф Тьеполо Vincenzo da Canal в „Vita di Gregorio Lazzarini“, проследивший развитие мастера до 1732 года, перечисляет полученные им заказы с шестнадцатилетнего возраста и характеризует его, как выдающегося художника, вышедшего из школы Ладзарини и впитавшего в себя влияние Пьяцетты. В своем „Maniera del dipingere“ он хвалит живописную манеру мастера, указывая на то, что она была предметом зависти многих современных художников⁹.

Большой интерес представили бы для нас ранние декоративные росписи дворцов, но эти произведения сохранились в весьма ограниченном числе. Платон с изображением Аполлона — покровителя наук и искусств — и четыре монохромных медальона с аллегориями в палатце Бальоне около Сан Касиано, относящиеся к 1715—1716 годам, хотя и существуют, но не воспроизведены. Декоративная роспись во дворце венецианского дожа Джованни Корнаро (теперь дворец Мочениго близ Сан Поло), исполненная в 1718—1722 годах, не уцелела за исключением плафона с четой ново-

брачных, перешедшего в английскую коллекцию F. Capol-Cure в Shropshire. Плафон палаццо Джованелли „Минерва — покровительница наук и искусств“ и четыре монохромных медальона еще не опубликованы, плафон „Благородство и добродетель“ во дворце Дзен до неузнаваемости переписан, а роспись дворца Дзенобио полностью разрушена.

Из всех этих ранних работ сохранилась лишь роспись дворца Санди в „Корте дель альберо“ (теперь Корнер Спинелли), исполненная во всяком случае после перестройки дворца Доменико Росси в 1725 году. Рядом с плафонами, написанными, как и все вышеупомянутые произведения Тьеполо, фреской, в этом дворце сохранились и большие картины маслом на сюжеты античной мифологии, которые могли бы дать богатый материал для сравнения с работами палаццо Дольфино. К сожалению, дворец недоступен для публики, произведения известны только по описанию, и лишь две детали плафонов воспроизведены Гюссо в его труде о Венеции XVII—XVIII веков.

Таким образом, сохранившаяся из дворца Ка' Дольфин близ Сан Панталеон полная серия десяти больших декоративных картин является единственным значительным памятником для определения первых шагов большого мастера. Нахождение же половины этих картин в Эрмитаже является фактом большого художественного значения. При этом следует иметь в виду, что здесь же находится и другое раннее произведение Тьеполо „Похищение сабинянок“, долго считавшееся в галерее работой Себастьяно Риччи.

IV

С древней патрицианской фамилией Дольфин или Дольфино Тьеполо был связан в течение всего первого периода своей деятельности. Род Дольфино происходил от древней фамилии Градениго и Менамо¹⁰. Один из Дольфино занимал в конце V века высший церковный пост в Венеции, пост патриарха Аквилеи. Начиная с Доменико дель Ка Гранде, жившего в XI веке, в течение нескольких сот лет представители этого рода выдвигаются в ряды видных государственных деятелей. Среди них мы встречаем участников крестовых походов, борцов в войнах с генуэзцами, греками, венграми, турками, находим дипломатов — представителей Венеции в различных европейских странах, — дожей, прокураторов св. Марка, сенаторов и других высших должностных лиц. Джованни Дольфино, впоследствии венецианский дож, заключает мир с турками и венграми в середине XIV века. Его сыновья приобретают известность банкирской деятельностью

(Dolfin del Banco) и в годы финансовых затруднений снабжают средствами государственную казну. В семье немало лиц духовного звания, прелатов, епископов и кардиналов. Некоторые из Дольфино усиленно занимаются науками и литературой. Так Джованни Дольфино, живший в XVII веке, автор сочинения „Dialoghi filosofici“, опубликованного лишь в 1740 году, пишет четыре трагедии („Клеопатра“, „Медор“, „Лукреция“ и „Крез“). Жизнь свою этот литератор заканчивает в сане патриарха Аквилеи и кардинала (1656 г.). Другой писатель—Пьетро Дольфино (1709—1770 гг.) касается в своих сочинениях вопросов исключительно религиозного характера (*Il tempio di Dio*, *Il celibato*, *Concordia del Sacerdozio*). В начале XVIII века патриарх Аквилеи Дионисио Дольфин—историк церкви и юрист, в равной мере занимается литературой и историей. В его библиотеке, впоследствии увеличенной его племянником Даниеле Дольфино и архиепископом Джованни Градениго, насчитывавшей до 12 000 томов, происходят заседания по вопросам церковного права. Он уделяет много внимания искусству. По его заказу молодой Тьеполо пишет картины и фрески для его дворцов в Венеции и Удине и в то же время выполняет заказ для его родственника Ветторе Дольфино в летнем дворце на пути из Местре в Тревизо¹¹.

В дальнейшем отношения Тьеполо со своими ранними покровителями, видимо, не прекращаются. Известно, что при его посредстве граф Альгаротти приобретает в 1743 году для королевского дворца в Дрездене находившуюся в то время во владении Дольфино „Мадонну с семьей бургомистра Мейера“, долго считавшуюся оригиналом Ганса Гольбейна.

Дворец Дольфино (Ca' Dolfin), для которого были исполнены картины Эрмитажа, находится на Рио Фоскари близ церкви Сан Панталеон¹². Он был построен фамилией Секко и в начале XVII века продан Джованни Дольфино. В добавлениях к „*Venezia, città nobilissima*“ Francesco Sansovino, Giustiniano Martinioni¹³ отзываясь о нем с похвалой. Здание было перестроено, и это несколько ухудшило простой и в то же время величественный фасад. Фиоссо¹⁴ считает возможным приписать его строительство Массари, архитектору дворца Грасси и церквей Джезуати и Скальци. В гравюрных воспроизведениях памятников Венеции XVIII века мы его не находим. Строгие формы здания показались, вероятно, составителям этих альбомов слишком скромными рядом с нарядными фасадами других венецианских дворцов.

Картины дворца Дольфино являются одной из первых больших декоративных работ Тьеполо. В развитии венецианского искусства они занимают особое место. В них отмечается новая для своего времени черта—умение остро схватывать особенности сюжета и, устраняя излишние подробности, подчеркивать выразительные моменты с помощью ярких красочных средств.

Серия картин дворца состоит из десяти частей. Уже Vincenzo da Canal в „*Vita di Gregorio Lazzarini*“¹⁵, написанной в 1732 году, упоминает об этих произведениях. Отмечены они также у Antonio Maria Zanetti в „Des-

crizione delle pubbliche pitture di Venezia" (1733 г.)¹⁶ и у Alessandro Longhi в его „Compendio delle vite dei pittori veneziani" (1762 г.)¹⁷. Картины эти известны также и другим авторам. Две самые большие (560 × 330 см), занимавшие наиболее ответственные места в зале, изображают римские „триумфы". Они обозначались, как триумфы императора Аврелиана. Содержание одной из них, прежде „Триумф Аврелиана после взятия Пальмиры", находившейся в собрании Кастильоне в Вене, раскрыто в настоящее время Фиосо на основании обнаруженной сверху надписи; это — „Югурта, шествующий перед колесницей Мария". Аббат Сен-Нон гравировал эту композицию по рисунку Фрагонара. Парная к этой картина, прежде считавшаяся „Триумфальным въездом императора Аврелиана в Рим", находится теперь в Эрмитаже. Следующие по размерам две батальные сцены (480 × 370 см), называвшиеся прежде „Взятие Пальмиры" и „Битва римлян с азиатами", по определению Фиосо изображают „Взятие Карфагена" и „Победу Мария над кимврами при Верчелли". К первой из этих картин в Штутгартской галерее хранится собственноручный рисунок Тьеполо, передающий деталь этой композиции — всадника на коне. Тот же конь всадника повторен в „Распятии" в церкви Сан Мартино в Бурано (рисунок к нему — в Ferdinandeum в Инсбруке) и в ряде других произведений школы Тьеполо. Четыре одинаковые композиции (440 × 230 см) на сюжеты из древней римской истории, восхваляющие доблесть и отвагу римских воинов, — „Кориолан под стенами Рима", „Муций Сцевола в лагере Пэрсенны", „Приглашение Цинцинната стать диктатором" и „Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена" — находятся теперь в Эрмитаже. К ним найдено несколько эскизов: к „Муцию Сцеволе" один находится в Museo civico в Падуе, другой прошел аукцион в Милане; к „Цинциннату" известен один в собрании Caspari в Мюнхене, второй обнаружен в Киевском музее. Кроме того „Квинт Фабий Максим" гравирован Фрагонаром. Серия заканчивается двумя узкими панно (410 × 180 см), сюжеты которых также вскрыты Фиосо: это „Этеокл и Полиник под Фивами" и „Ганнибал, созерцающий отрубленную голову Гасдрубала". Фигура Полиника гравирована Сен-Нон с Фрагонара на листе „Югурта перед колесницей Мария".

В течение XVIII века картины оставались еще на местах. В 1790-х годах дворец находился во владении Даниэле Андреа Дольфино — посла в Париже и Вене (1780—1792 гг.). Агент его Luigi Ballarini в письме, адресованном своему патрону, упоминает о них, называя их сокращенно „i Tiepoli del palazzo di S. Pantaleon". В XIX веке дворец постепенно разрушался. В 1870-х годах вся серия была продана Eugen Miller von Aicholtz в Вену при посредстве антиквара Guggenheim и частично помещена в особняке нового владельца на Heugasse 30. Пять из этих картин были проданы в Петербург А. А. Половцеву и пожертвованы им в 1886 году музею Штиглица.



Кориолян под стенами Рима.
Coriolanus at the walls of Rome.

Серия оказалась разделенной удачно. Владелец оставил себе две воинственные сцены, один „триумф“ и два узкие панно. Второй „триумф“ и четыре сюжета из древнеримской истории он объединил вместе и продал, как отдельную серию. Таким образом в каждом цикле оказалось по одному большому полотну с „триумфом“ и по четыре картины меньшего размера. ~~Был ли можно~~ согласиться с мнением Sack, что мерилом для подобного ~~решения~~ послужило решение продать более пострадавшие от времени картины. Судя по репродукциям, состояние венских оказалось не лучшим. ~~Что касается~~ до картин Эрмитажа, внешние повреждения коснулись к счастью ~~лишь~~ менее ответственных частей. После произведенной реставрации, ~~прошедшейся~~, главным образом, в укреплении отставших по краям живописных слоев и восстановления лака, картины приобрели первоначальную свежесть. Венские картины вместе с особняком перешли в собственность Камилло Кастильоне, а от него две в 1930 году были приобретены в Историко-художественный музей в Вене¹⁸. В настоящее время они отреставрированы и опубликованы Fiocco¹⁹. Картинам возвращен их прежний формат с несколько изогнутым барочным верхом. На трех из них были обнаружены надписи, облегчившие названному ученому возможность правильно объяснить их редко встречающиеся сюжеты. Остальные три — „Югурта перед колесницей Мария“, „Взятие Карфагена“ и „Битва при Верчелли“ — оказались за последние годы проданными в Америку.

Картины, пожертвованные музеем Штиглица, были размещены в большом, но темном зале музея²⁰, а в 1934 году перевезены в Эрмитаж, где после произведенной реставрации выставлены в центральном зале основного здания.

V

Сюжет первой эрмитажной картины „Муций Сцевола в лагере Порсенны“ (табл. I) относится к раннему периоду истории Рима. После изгнания Тарквиниев, во время войны с этрусским царем Порсенной, римляне, теснимые со всех сторон противником, были близки к поражению. Геройские поступки Горация Коклеса и Кая Муция Сцеволы неожиданно спасли опасное положение. Согласно рассказу Тита Ливия (кн. II, гл. 12) молодой римский гражданин Кай Муций отправился в неприятельский лагерь с целью убить царя, но, не зная его наружности, ошибся и вместо него нанес смертельный удар мечом его приближенному, занимавшемуся раздачей жалованья солдатам. Тщетно пытаясь спастись, Кай Муций был настигнут царскими телохранителями.

„При такой угрожающей судьбе“, говорит Тит Ливий, „скорее вселяя страх, чем испытывая его, он предстал перед разгневанным царем и сказал: „Я римский гражданин, зовут меня Кай Муций. Враг хотел убить врага.

Не меньше мужества во мне, чтоб умереть, чем было б для того, чтоб умертвить. Римлянам свойственно и совершать насилие и уметь его переносить. Я не один испытываю к тебе подобные чувства: за мной длинной чередой идут стремящиеся к тому же подвигу. Отныне, если это тебе нравится, будь готов к опасности, чтоб каждый час принять борьбу за свою жизнь. Меч и враг находятся в преддверии твоего дворца. Тебе мы, римская молодежь, объявляем войну: не бойся ни войска, ни боя, тебе предстоит встреча один на один". Когда Порсенна, желая выведать у юноши правду, велел пытать его огнем, Муций воскликнул, кладя руку на зажженный жертвенник: „Вот тебе, чтоб ты почувствовал, как мало ценит тело тот, кто видит великую славу". Тогда, пораженный невиданной смелостью, царь велел оттянуть юношу от огня и дать ему снова свободу. Муций, пораженный великодушием царя, рассказал ему о заговоре: триста юношей оспаривают честь убийства царя. При таком положении дел вся дальнейшая борьба показала Порсенне бессельной"²¹.

На картине Тьеполо Муций Сцевола стоит возле мраморного жертвенника, смело опустив правую руку в пылающий огонь. Меч его брошен на землю. Стройная фигура полна непоколебимой решимости. Он резко повернул голову в сторону царя и сжал от боли левую руку. Одежда воина плотно облегает его молодое тело, резко отдернутый плащ придает всей фигуре величественную осанку. Справа на троне сидит Порсенна и, наклонившись вперед, с тревогой следит за движениями юноши. Трон поднят на полукруглые ступени, позади спускается тяжелая драпировка шатра, в складках которой висит щит. Свет падает на фигуру Муция и на ступени трона, оставляя несколько в тени прислонившегося к столу мальчика. Последний в волнении отшатывается, устремив взгляд на храброго воина. За фигурой Муция виден склонившийся к огню воин в шлеме, за ним два знаменщика и пожилой всадник на белом коне, исполненный в бледных серебристых тонах на фоне темно-голубого неба.

Сюжет передан Тьеполо с исключительной силой. Расположение трех главных действующих лиц дает возможность художнику ярко охарактеризовать момент рассказа. Выразительный поворот Муция, изображенного в резком движении, точно порывисто стремящегося вперед, рельефно вылепленная форма его тела с напряженно протянутой рукой, гордо поднятая вверх голова — все это иллюстрирует вызов, смело брошенный царю. Все внимание сосредоточено на главном моменте, ни одна деталь не ускользает, второстепенные фигуры не отвлекают внимания от содержания сцены. Красочные сочетания синего на доспехе Муция с светлокоричневыми мазками на его плаще смело сопоставлены с красным цветом плаща и голубым пятном в одежде Порсенны. Серебристые тона всадника слева усиливают яркие тона первого плана. Интересно отметить и острые живые штрихи, придающие блеск и вибрацию ткани на откинутах плаще воина, и мягкую

лепку серыми рыхлыми мазками на юношеских лицах слева—этих живых этюдах с натуры, поражающих силой живописности (*табл. II*). Свет резко моделирует всю группу, оживляет сочные тона, сообщает формам крепость и рельефность.

В верхней части картины во время реставрации обнаружена сильно стертая надпись золотыми буквами, добавленная ради пояснения сюжета. После расшифровки отдельных слов выяснилось, что она является цитатой из краткого изложения римской истории Аннея Флора (кн. I, гл. X). „En, ut scias. inquit, quem virum effugeris, idem trecenti juravimus; quum interim (immane scilicet!) hic interritus, ille trepidaret, tanquam manus regis arderet“. [„Чтоб ты знал, сказал он (Муций), какого человека тебе удалось избежать: в том же самом поклялись нас триста человек. И в то же время—невероятно сказать!—он бесстрашен (Муций), тот (царь) дрожит, как будто горит рука царя“.] ²² Слова эти сжато передают содержание сцены. Яркий образ юноши в трагической сцене врезается в память и увлекает силой своей выразительности.

Сам Тьеполо, видимо, ценил эту композицию. Много лет спустя, работая в 1750—1753 годах в Вюрцбурге, он повторил ее (*табл. I, рис. а*), в основном не меняя расположения фигур (собр. Университета в Вюрцбурге). Но, благодаря увеличению пространства по сторонам, явилась возможность изменить характер сцены и ввести в нее большее количество фигур. Повелительный жест Порсенны, врывающаяся слева группа воинов, утрированный изгиб в позе Муция, перенесенный из картины „Ринальдо и Армида“ в Вюрцбургском дворце—все эти черты сообщили композиции больше движения и драматизма. Однако, увлекательность рассказа пострадала, разорванность частей повела к некоторой неестественности, и жест Муция потерял свою непосредственную выразительность.

В недавно опубликованной статье А. Moschetti ²³ воспроизведены два эскиза, композиционно близкие к картине Эрмитажа. Местонахождение первого из них неизвестно. Он (*табл. I, рис. в*) прошел, по указанию автора статьи, аукцион в Милане и сохранился в красочном воспроизведении фирмы Alfieri и Lacroix. Второй (*табл. I, рис. б*) принадлежит Музео Чивико в Падуе и является измененным повторением первого. Оба передают вариант композиции с группой воинов, окружающих Муция, и с облокотившимся сидящим справа стражем. Фигура Порсенны совпадает с фигурой картины в Эрмитаже. Поза Муция, хотя и повторена, но исполнена, видимо, с другой модели. Оба эскиза разнятся еще тем, что на первом по сторонам царя добавлены фигуры старика и мальчика, отсутствующие в подлиннике Тьеполо, а на втором над фигурами слева поднята статуя обнаженной богини. Судя по воспроизведению, обе картины вряд ли могут быть признаны за произведения Тьеполо. Это либо одновременные варианты, исполненные в его мастерской кем-либо из сотрудников или учеников, либо повторения с неизвестного нам подлинного эскиза Тьеполо.

При выборе сюжета для следующей картины (*табл. III*) Тьеполо остановился на предании о Кориолане, эпизоде войны римлян с вольсками, также рассказанном Титом Ливием (кн. II, гл. II). Когда отважный победитель города вольсков Кай Марций Кориолан был изгнан из Рима, как ярый противник плебеев, он нашел приют у своих прежних врагов. Став во главе вольсков, он повел их на Рим, захватывая лежавшие на пути города. Имена патрициев он щадил, жилища плебеев предавал грабежу и опустошал их поля, разжигая тем самым еще большую вражду между обоими сословиями. Сенат не был в силах ему противодействовать и вместо войска направил к нему посольство, сперва преторов, потом сенаторов и жрецов, предлагая ему возвращение на родину, восстановление в правах и возврат конфискованного имущества. Кориолан настаивал на занятии Рима. И только посольство римлянок, во главе которых стояли мать Кориолана, Ветурия, и его жена, Волумния, с двумя малолетними сыновьями, поколебало суровое решение воина. Увидав свою семью, Кориолан поспешно бросился к ней навстречу, но был остановлен матерью следующими словами: „Прежде чем я приму твои объятия, дай мне узнать, к кому я пришла, к врагу или сыну. Разве до того довели меня долгая жизнь и злосчастная старость, чтоб видеть тебя сначала изгнанником, а потом врагом. Как смог ты опустошить землю, которая тебя родила и вскормила. С какой бы гневной и грозящей душой ты ни шел, неужели рубеж отечества, когда ты его преступил, не убил в тебе гнев. Неужели, когда ты увидел Рим, ты не подумал: в этих стенах мой дом, мои пенаты, мать, супруга и дети. Если б я тебя не родила, Рим не был бы осажден. Если б я не имела сына, я бы умерла свободная в свободном отечестве... Посмотри на них: им, если ты ступишь далее, останется или преждевременная смерть или долгое рабство“. Кориолан был потрясен. Слезы, мольбы и объятия жены и детей окончательно смягчили его жестокое сердце. Он приказал вольскам удалиться и ушел с ними сам.

В картине Тьеполо поспешно приблизившийся Кориолан протягивает руки своей моложавой матери. К нему навстречу, радостно подпрыгивая, бросается старший сын; за пригорком пониже видна крепкая фигурка младшего сына (*табл. 2*). Справа, подымаясь на выступ первого плана, в большом волнении приостановилась мать Кориолана, Ветурия. Она отстраняет от себя сына и как бы готовится произнести известные нам по Титу Ливию слова. За ней на фоне стены вырисовывается тонкий профиль жены воина, Волумнии. Кориолан одет в доспех и шлем с разноцветными перьями, в темнокрасный плащ, пышно развевающийся от быстрого движения. На Ветурии коричнево-сиреневое платье и темный плащ, затканый золотом, подчеркивающий движение фигуры вперед. На темном фоне неба,



Приглашение Цинцинната стать диктатором.
Cincinnatus offered the Dictatorship.

за фигурой старика-воина, высятся пики, между ними развеваются знамя с буквами S. P. Q. R. (Senatus populusque Romanus), еще более усиливающее движение фигур. Позади изображена уходящая вглубь стена с мощными круглыми башнями. На первом из них эскизно написанная группа воинов следит сверху за приближением врага.

Во время реставрации в верхней части картины был открыт остаток надписи со словами „mater Veturia exarmavit“, оказавшимися также частью фразы из римской истории Аннея Флора (кн. I, гл. XXII): „iam inferentem signa filium mater Veturia lacrimis suis exarmavit“. [„Уже шедшего войною сына мать Ветурия обезоружила своими слезами“.]

В изображении сюжета Тьеполо следует историческому преданию, но ограничивается лишь моментом встречи Кориолана с семьей. Ни посольства жен, ни войска под стенами Рима мы не находим в картине Тьеполо. Момент встречи передан в резком движении фигур: строгое выражение лица матери, радость и любопытство на лицах детей, порывистое приветствие Кориолана,—все эти различные моменты неожиданной встречи ярко переданы художником. Свет заливает первый план, подчеркивая резкие краски одежд: темнокрасный цвет плаща Кориолана сменяется желтым и стальным на одежде старшего сына; розоватый костюм младшего сына отчетливо выделяется рядом с темным коричнево-сиреневым платьем матери Кориолана. Все красочные акценты резко противоплагаются друг другу. Движения фигур стянуты к одному узловому пункту—к головке мальчика с черными волосами в центре композиции. Впечатление живости рассказа усилено еще тем, что сцена происходит несколько отступя от края рамы. Ярко освещенная полоса земли постепенно повышается вглубь. Тьеполо несомненно учитывает точку зрения зрителя снизу вверх и более крупно выписывает нижние части фигур.

Даже недочеты композиции, свидетельствующие о неопытности художника, не изменяют впечатления от ярко переданной сцены. Хотя фигуры еще недостаточно устойчивы и им несколько тесно в узком поле рамы, хотя в знании правильной передачи тела существуют погрешности (напр., неприятно бросается в глаза вверх торчащая рука знаменщика,—схематично написано лицо Кориолана с высоко, не на месте, поставленными глазами), детали эти тонут в свете огромных живописных достоинств картины.

Новым является в ней то, что действие сведено лишь к главному моменту, что лаконизм рассказа подчеркнут ярко выраженным движением, широкой волной всколыхнувшим обычные приемы барочной живописности. В звонком созвучии свежих красок заключена новая творческая сила, находящая себе аналогию, пожалуй, только в творчестве Рубенса.

Предание о борьбе римлян с горными племенами отразилось в рассказе Тита Ливия о Люции Квинкции Цинциннате (кн. III, гл. 26), послужившем сюжетом для следующей картины Тьеполо (*табл. IV*). Вооруженные столкновения с сабинянами и эквами тревожили Рим. Направленный против эквов консул был вместе с войском окружен и должен был неминуемо сдаться. Мало надеясь на помощь отразившего сабинян Нанция, римляне решили назначить диктатора. Выбор их пал на Цинцинната, занимавшегося сельским хозяйством в своем небольшом имении за Тибром. Послы сената застали его за плугом, возделывающим свое поле. Прежде чем сообщить о возложенном на них поручении, они предложили ему сменить одежду крестьянина на тогу сенатора и, когда просьба их была исполнена, вручили ему знаки высшей власти. В сопровождении посольства Цинциннат отправился в Рим, где немедленно приступил к исполнению возложенной на него обязанности. После покорения эквов диктатор сложил свои полномочия и вернулся к земле возделывать свои поля.

На картине Тьеполо Цинциннат стоит справа, опираясь обеими руками на плуг, запряженный парой волов. Он с удивлением смотрит на приблившегося в сопровождении двух знаменщиков посла, протягивающего ему диктаторский жезл. Одет Цинциннат в серую одежду без рукавов с синей перевязью через плечо. Слева на первом плане мальчик из свиты сенатора, с головы до ног одетый в золотой костюм, держит в руках шлем и, приветливо улыбаясь, поворачивает голову в сторону зрителя. На свежевспаханных бороздах стоят волы. Спереди на земле — сучковатая палка и скромный завтрак хлебопашца: фляга с вином, хлебец и две тарелки, прикрытые салфеткой.

В верхней части картины во время реставрации была открыта надпись, частично сохранившаяся в обрывках слов и букв. И она также оказалась цитатой из Флора (кн. I, гл. XI): [„Medium erat tempus forte sementis,] quum patricium virum innixum aratro suo lictor in ipso opere deprehendit“. [„Это было в разгаре посева, когда ликтор застал патриция за своей работой, опирающимся на плуг“.]

Передавая рассказ, Тьеполо опускает эпизод с переменой одежды, видимо учитывая более выгодный в живописном отношении предшествующий момент. В одинаковой степени сочно переданы, и крепкое тело Цинцинната, исполненное широкими жирными мазками, и его одежда в различных оттенках серого цвета, и светлая окраска вола, и коричневая гамма красок на рыхлых пластах свежеевзрытой земли. С особой тщательностью выписана художником, вся овеянная светом, тонкая фигурка мальчика, в которой Тьеполо повторяет один из любимых мотивов Веронезе (*табл. 3*). Золотистый цвет одежды мальчика, оживленный ярко красным пятном

в подкладке шлема, вносит большую свежесть в темноватый подбор красок этой картины. Особенно нежно исполнены легкие прозрачные тени на улыбающемся детском лице, придающие его облику особую привлекательность. Если же перевести взгляд на натюрморт, с каким-то особым блеском написанный в зелено-серых холодных тонах, в котором контрасты света и тени проложены резко и смело, а длинные острые мазки свободно лепят форму предметов, перед нами откроется весь неисчерпаемый запас богатейших живописных средств Тьеполо, и то, чем связан он с прошлым, и то, чем вырастает он в будущее, так как свободная кисть художника этого натюрморта предвосхищает самые смелые живописные искания XIX века (табл. 4). Наконец, в передаче заднего плана Тьеполо дает больше глубины. За происходящей сценой чувствуется пространство, борозды земли ходят вглубь, фигуры окружены воздухом и рельефно выделяются на сером, все еще несколько глухом фоне.

В собрании Каспари в Мюнхене имеется эскиз Тьеполо к этой картине, опубликованный Morassi², передающий с существенными изменениями композицию в обратную сторону (табл. 5, рис. а). Разница сводится к тому, что мальчик заменен сидящим воином, за которым видна фигурка другого мальчика, послужившего моделью для младшего сына Кориолана. Натюрморт в эскизе отсутствует. Вол смотрит на вошедшего сенатора, выдвинутого настолько вперед, что за ним свободно размещаются и другие лица посольства. Повторение этого эскиза с некоторыми изменениями, несомненно работы мастерской, хранится в музее Киева (табл. 5, рис. б). Замена на картине Дольфино воина мальчиком в типе подобных „пажей“ Веронезе²⁶ интересна тем, что появлением его определяется начало увлечения Тьеполо живописью этого мастера. До этого времени прямых заимствований из живописи Веронезе в творчестве мастера еще не наблюдалось.

VIII

Четвертая картина дворца Дольфино — „Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена“ (табл. V) — возбудила по несовсем понятным причинам сомнение в правильном определении ее сюжета. В каталоге Sack она считается изображением римского посла, стряхивающего тогу в сенате Карфагена. Molmenti в книге о Тьеполо кратко обозначает ее сюжет, как „Клавдий, принимающий подчинение гетов“ („Claudio che riceve la sottomissione dei geti“), не поясняя при этом, в силу каких соображений он дает сюжету именно это истолкование. Если Molmenti руководствовался тем, что сидящие фигуры в тогах более походили на римлян, чем на карфагенян, то вряд ли справедливо было требовать от Тьеполо чрезмерной

исторической точности. Повидимому, Molmenti исходил из предположения, что сюжет из царствования Клавдия Готского более подходил к эпохе войн Аврелиана.

Однако, открытая в верхней части картины надпись, оказавшаяся также цитатой из Флора, разрешает наши сомнения. Мы действительно имеем дело с эпизодом из второй Пунической войны, относящимся к посольству римлян в сенат Карфагена.

Согласно рассказу Тита Ливия (кн. II, гл. VI), когда Ганнибал занял союзный римлянам город на Иберийском полуострове — Сагунт, Рим направил в Карфаген посольство, состоявшее из пяти человек с Квинтом Фабием Максимом во главе. На вопрос Фабия в заседании сената, с согласия ли Карфагена был занят Сагунт, один из карфагенян заявил, что не дело римлян вмешиваться во внутренние дела государства и не им судить о взаимоотношениях между полководцем и властью. В свою очередь он предъявил Риму обвинение в честолюбивых замыслах, чем вызвал резкое негодование среди членов посольства. „Тогда римлянин (Квинт Фабий), собрав полу своей тоги (дословно: сделав из тоги пазуху — „sinus“), сказал: здесь мы несем вам войну и мир. Которое из двух нравится, — выбирайте“. Тотчас же на эти слова не менее гневно раздался возглас: „пусть даст, что хочет“. И когда он снова, распустив тогу, сказал, что дает войну, все ответили, что они ее принимают, и с каким сердцем принимают, с таким и будут вести“.

На картине Тьеполо Квинт Фабий Максим, приподняв полу своего плаща, протягивает ее в сторону сидящих на возвышении сенаторов. Фигура его в коричневом доспехе, в шлеме с ярко красными перьями остается несколько в тени. На возвышении справа размещены сенаторы. Среди них особо выделяется карфагенянин в белой тоге и зеленой одежде как бы принимающий дерзкий вызов. Рядом с ним, гордо подбоченившись, сидит второй. Старик сенатор в пестром плаще возмущенно поворачивается к своему соседу, точно произнося отмеченные Титом Ливием слова: „пусть даст, что хочет“. Справа у освещенных ступеней трона резко выделяется смело написанная фигура смуглого воина в красном плаще (табл. 6). Сенаторы размещены перед наклонно спущенным занавесом: позади видны мало согласованные между собой части здания — прорезанная аркой стена, перекинутая на столб арка и стержень незаконченной колонны.

Сверху во время реставрации была также открыта сильно пострадавшая и, видимо, неточно возобновленная надпись из следующего текста Аннея Флора (кн. II, гл. VI): [Tergiversantibus Poenis, dux legationis, „Quae, inquit, mora est, Fabius? In hoc ego sinu bellum pacemque porto; utrum eligitis?“] Succlamantibus „bellum“, „Bellum! igitur, inquit, accipite“, et excusso in media curia togae gremio, non sine horrore, quasi plane sinu ferret bellum, effudit. [„Когда карфагеняне уклонились от ответа, предводитель посоль-



Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена.
Quintus Fabius Maximus in the Senate of Carthage.

ства Фабий сказал: в чем же задержка? В этой складке я несу вам войну и мир. Что вы выбираете?" В ответ на их крики „войну“, „и так“, сказал, „получите войну“ и встряхнув перед всем собранием складку тоги, распустил ее, не без общего содрогания, как будто он в самом деле нес в этой складке войну“.]

В этом тексте выпущена роль сенатора, особо отмеченного Титом Ливием. Весьма возможно, что введен он был в картину далеко не случайно, так как точное изложение исторического факта находило аналогию в политическом положении Венеции в годы особенно напряженной борьбы с Турцией.

Расположение фигур в картине наглядно поясняет действие рассказа. Внимание сосредоточено на главном герое, все участники сцены глядят на него, линии архитектуры стянуты к месту, где он стоит. Правда, если всмотреться внимательно, то окажется, что ни один взгляд не направлен по назначению, что фигуры рассажены не совсем умело, повороты их анатомически неправильны. При учете расстояния зрителя от картины все эти неточности, однако, теряют свою остроту. Чрезмерное загромождение поля картины крупными фигурами, точно насильно втиснутыми в узкое пространство, также не вредит впечатлению от картины. Композиция построена на ярких красочных контрастах: на затененном переднем плане освещены лишь части фигуры Фабия—перья на шлеме, плечо и великолепно вылепленная крепкая рука. Мягкие сочные тона обеих передних фигур тем не менее не пропадают, хотя взгляд невольно переносится от них к вдали сидящим сенаторам. Два крайние справа написаны рельефными жирными мазками. Нежно вылеплены кистью головы трех остальных (табл. VI). Окутанные воздухом, овеянные светом, они предвещают легкость кисти мастера в его последующих произведениях. Эти мягкие расплывчатые мазки, усеянные мелкими световыми бликами, являются новым живописным приемом, повышающим восприятие изображенного, передающим и ткани, и части тела в вибрациях легких оттенков краски. Здесь перекинут мост от световой манеры Веронезе к живописи XIX века, к картинам Манэ и импрессионистов, когда попытка передать явления природы в вибрации световых и воздушных волн потребовала развития новых живописных средств. Быть может в силу особых достоинств этой



Квинт Фабий Максим в сенате
Карфагена. Офорт Фрагонара
с картины Тьеполо

картины Фрагонар остановился на ней, как на одной из наиболее смелых в живописном отношении, и по собственному рисунку исполнил ее офортом. Интересно отметить изменения Фрагонара, сделанные в композиции Тьеполо. Он не только заменил фигуру сидящего у ступеней воина стражем, склонившимся несколько вперед, и поместил человека в повязке на голове на место крайнего молодого сенатора, но и придал всей композиции значительно более динамический характер. Фигура Квинта Фабия, исполненная в вибрациях легких поспешных штрихов, окончательно потеряла устойчивость и еще больше заколебалась, получив при этом новую своеобразную выразительность. В архитектурном фоне Фрагонар устранил опирающуюся на колонну арку и этим упростил весь декоративный фон, выделив еще резче сидящих на возвышении карфагенян.

IX

Нам остается перейти к изображению „триумфа“ — центральной композиции эрмитажной серии (*табл. VII*). Как указывалось выше, таких картин было две. Проданная из Вены в Америку оказалась согласно надписи „Триумфом Мария с шествующим перед колесницей Югуртой“. Воин у колесницы и гордо выступающая женская фигура легко могли быть приняты за Тетрика и царицу Зиновию — участников въезда императора Аврелиана в Рим. Невольно возникает вопрос, действительно ли содержанием картины Эрмитажа является триумф Аврелиана и не изображен ли здесь чей-либо другой, неизвестный до сих пор торжественный въезд? К сожалению, надпись в верхней части картины сохранилась в обрывках. Уцелели лишь части фразы „...missis cum Pyrrho elephantis“ и „Roma gratulatur“, не дающие до сих пор возможности восстановить текст целиком.

О торжественном въезде Аврелиана подробно рассказано в „Vita Aureliani“ Флавия Вописка²¹. Происходил он в 274 году после покорения Галлии и восточных стран и пышностью затмил все предшествующие триумфы. Главным моментом войн императора Аврелиана на Востоке было завоевание Пальмиры. Воинственная царица этого города — Зиновия, присоединившая к своему царству Месопотамию, Сирию и часть Египта, на предложение Аврелиана сдаться, ответила гордым отказом. После покорения крепости она бежала в надежде на помощь сасанидских царей, но попала в плен и была доставлена в Рим, где приняла участие в торжественном въезде императора.

На картине Тьеполо того же содержания в Туринской пинакотеке (*табл. 8*)-⁸, исполненной, повидимому, для дворца Дзенобио до серии Дольфино, мы находим униженно шествующую перед колесницей Зиновию.

ию в богатых одеждах, с цепями на руках. Вполне допустимо, что, при утрате подлинных названий в серии дворца Дольфино, сюжет картины в Турине был перенесен и на оба большие полотна, а для отличия одного от другого, первый получил название „Триумфа императора Аврелиана после взятия Пальмиры“ (Вена), второй же — „Триумфа Аврелиана при въезде его в Рим“ (Ленинград).

На картине Эрмитажа два слона, поддерживающие золотые носилки императора, направляются вперед по слегка спускающейся к переднему плану дороге. Их головы с широко развешенными ушами привлекают к себе исключительное внимание (*табл. 7*). Сильно уменьшенная фигура полководца в тоге и плаще, с жезлом в руке, поднята на высокое сиденье колесницы. На триумфаторе не видно предписанных для данного случая одежд Юпитера Капитолийского, особой туники и усыпанной золотыми звездами тоги (*tunica palmata, toga picta*), выданных из хранилищ храма. Вокруг него не заметно толпы, возглашающей „*Io triumphe*“, и голову его не венчает золотым венком раб, непрерывно ему повторяя многозначительные слова: „помни, что ты человек“. На спинах слонов юные погонщики с молоточками в руках свободно расположились в небрежных позах.

Справа внизу идет группа пленных. На первом плане закованный в цепи военачальник в темнокрасном плаще, по типу принадлежащий к народам Востока (*табл. VIII*). Весь он согнулся и, опустив голову, тяжело шагает, подавленный безысходностью своего горя. Еще несколько поворотов, несколько задержек в пути, и жизнь, богатая подвигами и славой, будет закончена. За ним идет его семья: молодая женщина в тюрбане и вторая с ребенком. Вдали несут зажженные курильницы, драгоценные сосуды и другие предметы. Слева на первом плане, за карликом с колчаном в руках, стоят два воина в темных одеждах со знаменами и трофеями победы на высоких шестах. За колесницей вдали поднимается стена, по верхнему краю которой на фоне светлого неба продолжает тянуться торжественный кортеж.

Эта картина особенно интересна с композиционной стороны. Мощные слоны шествуют вперед прямо на зрителя, необычное зрелище воспринимается, как вполне реальное действие. Это движение из глубины к первому плану само по себе уже сильно повышает впечатление шествия, тем более, что развернуто оно не совсем обычно. Оставляя пустой слегка изгибающуюся дорогу, Тьеполо помещает огромные тела животных на втором плане и сосредоточивает свет на этой части композиции. Правую группу он заканчивает сильным красочным пятном — красным плащом пленника — и выдвигает его фигуру вперед, привлекая к ней особое внимание. Еще несколько шагов, и она выйдет за пределы рамы. Интересно отметить, что движение слонов и двух боковых групп развивается по кривой линии, причем каждый раз эта кривая идет волнообразно. Левая группа даже исчезает за ра-

мой картины. В античности, как и в эпоху Возрождения, композиция триумфа исполнялась всегда в профиль и могла быть растянута на любую длину. Отказываясь от этого приема, художник отрезает себе возможность детально развертывать последовательность действия, но значительно повышает присутствующий этому шествию декоративный момент.

Триумф выдержан в темных серо-коричневых тонах. Яркими красочными пятнами являются красный плащ пленника, оранжевое знамя на темном фоне неба и золотая колесница триумфатора. Свет падает на центральную группу, вспыхивает ярче всего на белой тунике мальчика, тогда как весь передний план остается в тени. Наименее удачным местом является слишком малая величина фигуры императора, не совсем удачно вкомпанованной в поле картины, а также неясно законченный задний план, неожиданно прегражденный высокой стеной.

Здесь интересно отметить, что, несмотря на всю новизну и смелость такого построения, Тьеполо не является в нем вполне самостоятельным. Правда, в современном ему искусстве никаких аналогий нам найти не удалось. Но среди декоративных произведений XVI века имеется одна композиция, которая могла навести Тьеполо на мысль о подобном построении триумфального выезда. Это „Триумф Мардохея“ Паоло Веронезе, в церкви Сан Себастьяно, одна из самых смелых сцен декоративной живописи своего времени. Веронезе изображает действие, ведя колесницу прямо в сторону зрителя. Появление разъяренных коней, несущихся как бы снизу вверх, еле сдерживаемых воинами, могло подсказать Тьеполо, как построить композицию „триумфа“. Действие, если в нем желательно ощутить подлинную динамику, должно поражать зрителя своей неожиданностью, должно давать целостное декоративное впечатление, не развлекать сменой хотя и разнообразных, но объективно мало впечатляющих сцен. В виду того, что картина Тьеполо помещалась не на потолке, а на стене, он изобразил наклон почвы к нижнему краю картины и поставил перед зрителем двух шествующих вперед мощных слонов. Подобным расположением он не только сильно повысил внимание зрителя к сюжету картины, но и сделал сюжет этот исключительно ярким и выразительным.

Чей же триумф изобразил Тьеполо на картине Эрмитажа, парной к триумфу Мария с шествующим перед колесницей Югуртой? На этот вопрос мы не беремся ответить. Общепринятая версия нас мало убеждает. Императорская тога и жезл в руках триумфатора могли быть перенесены художником на любого римского полководца. Даже относительное сходство в чертах лица с изображением императора Аврелиана могло оказаться случайным. Ведь не следует забывать и того, что представители искусства были в то время, по словам Альгаротти, „*poco o niente studiosi*“, „мало и вовсе не образованы“, так как науки и искусства больше не сочетались между собою („*non si sposano piu insieme*“). В названии картины, как мы уже

отмечали, сыграло, повидимому, немаловажную роль существование в музее Турина картины Тьеполо с изображением триумфа Аврелиана с идущей перед колесницей скованной Зиновией. По тексту Флавия Вописка Аврелиан въехал на Капитолий в колеснице, запряженной оленями, предназначенными в жертву Юпитеру Капитолийскому. Слоны же, в числе двадцати, лишь следовали за четырьмя колесницами императора.

Между тем на слонах въезжали в Рим со времени Пунических войн и другие полководцы. Впервые на них совершил свой торжественный въезд Сципион Африканский (201 г. до х. э.). Поскольку один из „триумфов“ оказался торжеством Мария над Югуртой (104 г. до х. э.), не вправе ли мы предположить, что второй следует искать либо в эпохе Пунических войн и в этом случае связать его с батальной картиной серии Дольфино — „Взятие Карфагена“ и с узким панно „Ганнибал, созерцающий голову Гасдрубала“, либо искать разгадки сюжета в войнах на Востоке.

Первое предположение приводит нас к триумфам обоих Сципионов — Публия Корнелия Сципиона Африканского по окончании второй Пунической войны (201 г. до х. э.), либо Публия Корнелия Сципиона Эмилиана по окончании третьей Пунической войны и после разрушения Карфагена (146 г. до х. э.). За версию триумфа Сципиона Африканского говорит прежде всего въезд полководца на слонах. Фигура пленника могла бы в этом случае изображать царя Сифакса, шествовавшего, по словам Полибия, перед колесницей, хотя по другим данным Сифакс умер до возвращения Сципиона в Рим. При подобном объяснении сюжета фигура карлика на первом плане могла быть откликом рассказа о шуте, потешавшем толпу и издевавшемся над пленными перед колесницей триумфатора. За версию триумфа Сципиона Эмилиана говорила бы связь этой композиции с картиной Тьеполо „Падение Карфагена“. И в этом триумфе, согласно некоторым источникам, шел Гасдрубал с другим военачальником, при этом им обоим впоследствии была дарована свобода.

С другой стороны еще с большей вероятностью можно было бы видеть в „триумфе“ завершение победы Суллы или Помпея над Митридатом и другими властителями народов Востока. За версию триумфа Помпея могло бы говорить прежде всего то, что в шествии среди пленных шел иудейский царь Аристовул с двумя дочерьми и двумя сыновьями, сын армянского царя Тиграна с женой и дочерью, жена царя Тиграна — Зосима, сестра царя Митридата, и другие пленники. И Помпей тоже собирался въехать на слонах, но не смог, так как животные не прошли сквозь низкие ворота города. Плутарх отмечает, что триумф Помпея отличался от въездов других полководцев еще тем, что, ознаменовав победу над Европой и Африкой в своих первых двух триумфах, он в этот раз праздновал победу над Азией, этим как бы завершая завоевание римлян во всех известных тогда частях света.

Об остальной части серии Дольфино следует сказать более кратко. Картины, находившиеся в особняке Miller von Aicholtz в Вене, перешедшие потом к Camillo Castiglione, в настоящее время разрознены. Три большие полотна были по последним сведениям проданы в Америку, два узкие панно сохранились в Историко-Художественном музее в Вене. Все эти картины воспроизведены в трудах Sack и Molmenti. Фиосо уделил им особое внимание в статье о творчестве молодого Тьеполо и дал попытку расшифровать на основании надписей их редко встречающиеся в живописи сюжеты. К сожалению, он не указал ни текста надписей, ни источника, откуда эти надписи были почерпнуты.

На большом полотне, считавшемся прежде „Триумфом Аврелиана при взятии Пальмиры“, парном к „Триумфу полководца“, изображен „Югурта, шествующий перед колесницей Мария“ (табл. 9). Действие в картине развернуто аналогично триумфальной процессии Эрмитажа. Несколько отступя от края, выделяется фигура гордо остановившегося воина в доспехе и красном плаще, с тоской взирающего на группу идущих справа пленных. Среди них внимание привлекает молодая женщина в голубом платье, надменно поднявшая голову в сторону победителя. Перед ней стоит мальчик с бубном, позади несут трофеи и бюсты героев. Колесница, запряженная вздыбившимися конями, производит в картине менее величественное впечатление, чем слоны в „Триумфе“ Эрмитажа. Художник не справляется с движением коней вперед и явно подражает в расположении их античным образцам. Наконец, интересно отметить, что схема размещения фигур в картине аналогична схеме композиции Эрмитажа. Это доказывает, что обе картины находились на противоположных стенах зала, так как только в этом случае композиции их с выдвинутыми вперед фигурами могли полностью уравновешивать друг друга.

В декоративном отношении „Триумф Мария“ уступает „Триумфу полководца“, но расположение фигур кажется строже, а пространственные соотношения более выдержаны. Уменьшение количества участвующих выгодно отражается на общем построении картины.

Сюжет относится к завоеванию Римом Нумидии. Гай Марий, прославившийся в качестве талантливого военачальника еще со времени войн под Нуманцией при Сципионе Эмилиане, наместник Испании и легат в Нумидии при Метелле, добился смены последнего и стал главнокомандующим в борьбе с нумидийским царем Югуртой. Этот грозный враг Рима, внук Масиниссы, устранивший с престола своих братьев, пользовался славой непобедимого воина. Консул Метелл осадил Заму и принудил Югурту отступить за пределы Нумидии в область мавров и гетулов. Марий, сменивший Метелла, нанес соединенным войскам Югурты и его тестя, маври-

царя Бокха, полное поражение при Цирте. Последний изменнически предал квестору Сулле Югурту, приглашенного для мирных переговоров во вражеский лагерь, и этим доставил победу римскому оружию.

„Tandemque opertum catenis Jugurtham in triumpho populus romanus aspexit“. [„Наконец, закованного в цепи Югурту римский народ увидел шествующим в триумфе“.] Так говорит Анней Флор (кн. III гл. I) — и эту надпись мы действительно находим на картине Тьеполо, теперь проданной в Америку. Пленный Югурта шел перед колесницей в богатых одеждах с золотой цепью на груди (104 г. до х. э.). Брошенный нагим на каменный пол сырого каземата, он умер мучительной голодной смертью в темнице Туллиана. Картина эта была гравирована в обратную сторону аббатом Сен-Нон по рисунку Фрагонара (табл. 14, рис. а).

Исключительный интерес среди картин серии представляют собою обе батальные композиции. Они считались раньше „Взятием Пальмиры“ и „Битвой греков с азиатами“. Фиоссо предлагает в них видеть „Битву при Верчелли“ и „Взятие Карфагена“ (табл. 10 и 11). Обе эти картины занимают в развитии батальной живописи особое место.

Наиболее ярким явлением этого вида в XVII веке были картины Тальватора Розы, разрешившего построение сложной массовой сцены на фоне пейзажа. Тьеполо в изображении сражений во дворце Дольфино вернулся к традициям старых венецианцев, Веронезе и Тинторетто, к их батальным сценам во дворце Дожей и выделил на первый план отдельные эпизоды, тогда как движение массы людей отвел на второй.

Битва при Верчелли была последней в ряде столкновений с кимврами, наиболее ожесточенными противниками Рима на территории Галлии и северной Италии 113—101 гг. до х. э. Только реорганизованное Марием войско привело римские когорты к победе сперва при Секстиевых водах в 102 г. и вслед затем при Верчелли в долине реки По в 101 г. до х. э. Вождь кимвров Байорик явился к Марию с предложением назначить время и место для решительного сражения. Анней Флор и другие историки отмечают, что Марий избрал для битвы утро, когда густой туман застилал землю. Его прекрасно обученная конница поразила блеском вооружения и новизной технических средств шедших сомкнутым строем кимвров, построивших свое войско в виде квадрата. Племя кимвров было полностью уничтожено. Байорик пал на поле битвы, а женщины после упорной героической защиты затоптали своих детей и покончили с собой. После победы Марий отпраздновал блестящий триумф. Его называли третьим основателем Рима и сравнивали с Камиллом, избавителем от нашествия кельтов.

Затемнив полосу первого плана в центре картины, Тьеполо изображает группу сражающихся всадников, из которых один, скачущий на белом коне, заносит меч над стоящим перед ним противником. Слева к нему

навстречу несется другой всадник на темном коне с мечом в протянутой руке, как бы завершающий миг ожесточенной схватки.

К этой картине в музее Бреры в Милане сохранился эскиз. В нем еще ярче выдвинут момент скачущих слева всадников с поднятыми мечами и знаменами в руках, тогда как основная часть битвы разворачивается на втором плане и дается в виде сплошной массы сражающихся. Изменяя композицию в картине в сторону выделения основного момента на пригорок, поднятый посредине, Тьеполо повышает выразительность и придает действию более оживленный характер.

На второй картине, раньше считавшейся „Взятием Пальмиры“, по мнению Гюссо изображено „Взятие Карфагена“. Последняя осада города, предпринятая Публием Корнелием Сципионом Эмилианом, заставила обе стороны особенно напрячь свои силы. Если римляне в короткий срок возвели со дна моря мощную дамбу, чтобы запереть выход карфагенского флота в открытое море, то карфагеняне построили в своей закрытой гавани флот в 120 кораблей, надеясь дать надежную защиту городу с моря. После первых неудач Сципион Эмилиан предпринял длительную осаду и принудил город к сдаче. Гасдрубал, ревностно защищавший Карфаген в течение нескольких лет, пал духом в последнюю минуту и сдался на милость победителей. Его жена, стыдясь поступка своего мужа, в исступлении заколола своих детей и бросилась с ними в огонь. Город после длительной осады был разрушен, сожжен и сравнен с землей в 147 г. до х. э.

На картине Тьеполо осада города происходит в глубине. На первый план выдвинуты отдельные эпизоды сражения. На ярко освещенной площадке, возле приставшего к берегу корабля, лежит убитый воин, справа за крепостным валом сидят, пригнувшись, вооруженные карфагеняне, с краю — группа величественных всадников, отдающих приказ находящемуся сзади войску. Несмотря на анатомические неправильности в рисунке, группа эта написана удивительно живо. Тьеполо повторяет ее с некоторыми изменениями и в других картинах (например, конь справа повторен в „Распятии“ Сан-Мартино в Бурано). Пользуется ли он типом породы привезенных с Востока мощных лошадей — тяжеловозов в ярко рыжих пятнах, мы с уверенностью утверждать не можем, как не можем настаивать и на том, что тип воина справа отражает тип славянина, напоминающего скорее сказочных богатырей русских былин, чем современного Тьеполо итальянского воина XVIII века. Во всяком случае такого рода заимствования для Тьеполо вполне допустимы и в дальнейшем неоднократно встречаются в его живописи и графике. Пригнувшийся к нему другой воин видимо указывает ему на что-то вдалеке. Эта картина не менее, чем предыдущая, отличается яркостью образов и выразительностью движений. Фигура убитого юноши восходит к фигуре поверженного на землю раба в „Чуде святого Марка“ Тинторетто и повторяется в произведениях Тьеполо, в „Чуде святого

„Антония в Падуе“ и в „Заступничестве святой Феклы“ в церкви Санта Мария делле Грацие в Эсте. Интересно отметить, что именно эта картина была запечатлена Фрагонаром и гравирована с него в обратную сторону эббатом Сен-Нон в 1774 г. (табл. 14, рис. б), как одна из наиболее удачных военных сцен. В кабинете графики Штутгарта сохранился собственноручный рисунок Тьеполо сангиной, передающий ту же группу.

Наконец, на двух узких панно (табл. 12 и 13) Тьеполо, в дополнение ко всей серии, изобразил исторические эпизоды, действующими лицами которых являются родные братья. „Воин над головой своего противника“ и „Два умирающих всадника“, согласно вскрытым Фиоссо надписям в верхних частях картин, оказались сюжетами из римской и греческой истории, крайне редко встречающимися в изобразительном искусстве. На первом панно изображен „Ганнибал, созерцающий голову Гасдрубала“. Фигура Ганнибала в пышных воинских одеждах, поставленная на фоне занавеса, за которым видны воины и палатки, полна выразительности. Опознавая в брошенной голове черты лица родного брата, Ганнибал в ужасе отшатывается в сторону. Широкий взлет развевающегося плаща и перьев на шлеме, блеск панцыря и щита придают движению фигуры большую оживленность. Декоративность сцены несомненно навеяна образами венецианского театра. Сверху, под барочным изгибом верхнего края картины, полукругом извивающийся свиток с известным восклицанием Ганнибала „*Agnosco infelicitatem Carthaginis*“, взятый дословно из римской истории Аннея Флора (кн. III, гл. I).

Когда войска консулов Ливия Салинатора и Клавдия Нерона соединились вместе и разбили в битве при Метавре в 206 г. до х. э. войска Гасдрубала, Ганнибал находился на юге Италии. Братья намеревались соединить свои силы для решительного наступления на Рим. Гасдрубал отправил к старшему брату отряд всадников с письмом, но отряд этот был перехвачен и письмо прочитано. Это раскрыло планы неприятеля и облегчило достижение победы римскому оружию. Консул Клавдий Нерон приказал бросить в передовые войска Ганнибала отрубленную голову Гасдрубала.

„*Certe Annibal, re cognita, quum projectum fratris caput ad sua castra vidisset: „Agnosco, inquit, infelicitatem Carthaginis“. Haec fuit illius viri, non sine praesagio quodam fati imminentis, prima confessio.*“ Ганнибал, узнав обстоятельства дела, когда увидел голову брата, подброшенную к своему лагерю, сказал: „понимаю несчастье Карфагена (узнаю несчастную судьбу Карфагена)“. Это было первое признание этого мужа, связанное с предчувствием угрожающей судьбы“.

Этот момент стал решающим в повороте военных успехов карфагенян. С передачей командования в руки Сципиона Африканского участь войны с Карфагеном была предрешена.

Наконец, на парном узком панно изображен не менее редко встречающийся сюжет, расшифрованный Фиоссо как „Этеокл и Полиник под Фи-

вами“. Пронзенный тяжелым копьем всадник в изнеможении склоняется над поверженным воином. Поднявшийся на дыбы белый конь несется вглубь, распахнувшийся от ветра плащ живописно обрамляет его фигуру, рука, воткнувшая в противника копье, бессильно свисает вниз. Поверженный на землю Полиник, пронзив Этеокла, отбросил руку и еще пытается обороняться щитом. На фоне развевающегося вокруг его фигуры плаща живописно выделена откиннутая голова в шлеме с перьями. С удивительной свободой скомпанована эта группа. По силе экспрессивности, по ритму движения она является одной из самых удачных в серии Дольфино. Образ погибающего Этеокла был повторен Тьеполо впоследствии в фигуре Христа в картине „Несение креста“ в церкви Сант-Альвизе в Венеции.

Сверху надпись, вскрытая во время реставрации: „От взаимной раны погиб плод кровосмешения, которому суждено было зверски свирепствовать до перехода в подземное царство“. „Mutuo vulnere occubuit adulterum fere ad inferos seviturum“.

Не совсем понятно, почему Тьеполо для десятой картины дворца Дольфино воспользовался сюжетом из греческой истории. Очевидно в данном случае его интересовал момент участия в войне двух братьев и если в первом случае он хотел показать их преданность общему делу, то в другом он, видимо, имел в виду подчеркнуть противоположные побуждения месть и измену.

Этеокл и Полиник, сыновья царя Эдипа и его матери Иокасты, ежегодно сменяли друг друга в управлении Фивами. Когда Этеокл превысил свою власть и не пожелал сдать управление брату, Полиник выступил против него, во главе семи воинов-старейшин, и вызвал его на единоборство. Оба брата погибли в ожесточенном поединке.

Эта гибель была заранее предсказана оракулом как наказание за нарушение верности отцу. Полиник похитил из сокровищ Кадма серебряный стол и золотой кубок и был за это проклят Эдипом.

Фигура Полиника на картине Тьеполо была гравирована Сен-Нон с Фрагонара на листе с изображением „Триумфа Мария“ (табл. 14, рис. а).

Таким образом, эта часть серии с иной стороны подошла к теме борьбы за страну и в еще большей мере связала эти темы с современными Тьеполо военными событиями.

XI

Сюжеты дворца Дольфино имеют исключительно героический характер. Это либо восхваление храбрости римлян, готовности в любой момент отдать свою жизнь и силы на защиту родины, либо изображения ожесточенных сражений и празднования побед над врагом. Доблесть, само-

пожертвование и слава — истинные темы этих произведений. Можно предположить, что подобное содержание было подсказано фактами политической жизни, той напряженной борьбой, которую Венеция вела в эти годы, отстаивая право на свое существование.

Несмотря на то, что борьба с турками длилась уже больше двух столетий, вся грозная опасность ее для Венеции раскрылась только теперь. Военные действия продолжались почти непрерывно. Турки постоянно отнимали у республики ее колонии, суживая все больше и больше ее торговые связи с Востоком. Представители семьи Дольфино не один раз оказывались в командном составе венецианского флота. Джузеппе Дольфино сражается при Дарданеллах в 1654 году, Даниэле Дольфино в связи с военными успехами дожа Моросини подписывает договор в Морее в 1684 году, а в 1690 году, будучи начальником эскадры, преследует Гасан-пашу и побеждает турок при Метеллино.

Мир при Карловицах 1699 года обеспечивает спокойствие на пятнадцать лет. По возобновлении военных действий Джироламо Дольфино командует флотом в 1714—1715 годах. Отсюда неудивительно, что и патриарх Дионисио Дольфино живет в кругу военных интересов и, приступая к украшению своего дворца, останавливает выбор на героических подвигах древних греков и римлян. При частой смене командных руководителей — Джироламо Дольфино был снят с командования при защите Корфу, — быть может, не лишним было еще раз напомнить Совету Десяти о семье, члены которой всегда готовы были стоять на страже отечества и предлагали свой опыт руководить государством в момент опасности, как Цинциннат, отстаивать его честь и достоинство, как Фабий Максим, отдавать за него жизнь, как Муций Сцевола. Не лишним было изобразить пыл ожесточенных сражений и, наконец, напомнить о торжестве побед, приносивших славу родине и древней семье патрициев.

Эта героическая тематика появляется в Венеции, именно, в конце XVII века и в начале XVIII века, в годы надежд на благополучный исход войны с турками, в годы ожиданий поворота в экономической политике государства. Она продиктована чисто классовыми интересами патрицианских кругов и основана на традициях, глубоко внедрившихся в сознание аристократии, стоявшей у власти. Естественно поэтому, что Дионисий Дольфино, декорируя почти одновременно два здания, выбирает цикл военных тем для своего официального дворца в Венеции, а вдали от столицы, в Удине, исполняет цикл сюжетов библейских.

Отдельные эпизоды серии Дольфино встречаются в живописи не так часто. Если история Кориолана, Цинцинната и Муция Сцеволы была известна еще со времен Веронезе, исполнившего эти сюжеты в вилле Маньядола, если Ладзарини, Питтони и Себастьяно Риччи также возвращались к ним в своих произведениях, то сцены из жизни Фабия Максима,

Мария, Югурты и Ганнибала почти не встречались в дворцовых росписях XVII—XVIII веков. Быть может, малая известность некоторых сюжетов заставила впоследствии владельцев дворца пояснить их цитатами из древних авторов, начертав их золотыми буквами в верхних частях картин.

Что касается до датировки серии палатцо Дольфино, то она до сих пор точно не установлена. Из главных биографов Тьеполо Sack относит картины ко времени около 1720 года. Molmenti в общем обзоре упоминает их среди произведений, возникших до 1730 года, а при более подробном обсуждении вовсе не касается этого вопроса. Modern помещает их в период 1717—1732 годов, не уточняя времени их возникновения. При невозможности сравнить картины с законченными росписями дворцов Бальоне, Коррер-Мочениго и Дзен, имеющийся в нашем распоряжении материал позволяет нам, однако, сопоставить их с ближайшими к ним по времени работами в архиепископском дворце в Удине, во дворцах Дуньяни и Аркинти в Милане и во дворце Томмазо Санди в Венеции.

В соборе в Удине Тьеполо работал, начиная с 1726 года. Очевидно тогда же он приступил к декоративным картинам в архиепископском дворце. Закончил он их, повидимому, еще до смерти патриарха Дионисия в 1734 году. Molmenti относит их к началу 1730-х годов, а Sack, не находя в указанном месте отмеченной Modern даты (1733 г.), считает большую часть выполненной после расширения дворца в 1730 году, а некоторые из них датирует еще 1726 годом. Многие из фресок, как это в настоящее время устанавливается, являются работой сотрудников Тьеполо, в первую очередь Франческо Фонтебассо. Будучи в эти годы обремененным многочисленными заказами в Венеции и ее окрестностях, Тьеполо несомненно предоставлял выполнение части работ своим помощникам и ученикам. Во дворце Удине он лично исполнил плафон парадного вестибюля „Падение ангелов“, отражавшее еще сильное влияние Риччи, а также композиции „Суд Соломона“ (табл. 15, рис. а) и „Иаков и Рахиль“ (табл. 15, рис. б), помеченные его подписью и инициалами. В фреске „Суд Соломона“ не только все расположение, с выдвинутыми на первый план ступенями и шатром над троном, характерно для Тьеполо этого периода, но в ней же встречаются фигуры, знакомые нам по картинам Эрмитажа: Кориолан — в лице справа стоящего придворного, его мать Ветурия в лице одной из женщин, оспаривающих ребенка, и, наконец, мальчик, позировавший для младшего сына Кориолана. В композиции „Иаков и Рахиль“ царь Порсенна легко опознается в фигуре старика, оживленно беседующего с Рахилью.

Из картин, написанных во дворце Дуньяни, относимых Sack к 1721—1725 годам, фигура воина с копьем и щитом у левого края картины „Великодушие Сципиона Африканского“ исполнена с лица, позировавшего для Цинцинната. Уже в силу этих совпадений датировать фрески дворца Дуньяни 1743 годом, как это делает Molmenti, невозможно. Передача простран-



Триумф полководца.
The Triumph of a Warrior.

ства и неуверенность в расположении фигур заставляет также подвинуть их ближе к произведениям раннего периода.

Наконец, для датировки картин дворца Дольфино следует привлечь недавно восстановленную „Мадонну со святыми и душами чистилища“ из церкви Сант-Апонал в Венеции, хранящуюся в Брере. Рядом с группой святых, без соблюдения обычных правил симметрии, сбоку расположены фигуры грешников. По словам Modigliani эта картина „еще далека от расцвета дворца Дольфино, дворца Аркинти и капеллы Коллеони“. На деле же отдельные детали совпадают с картинами Эрмитажа: прислонившийся к камню мальчик в левой части этой картины перенесен Тьеполо в композицию „Муций Сцевола“, где он изображен почти в той же позе, подпирающим голову рукой²⁹.



Деталь картины „Мадонна со святыми и душами чистилища“
Милан, Брера

Modigliani датирует картину Бреры на пять-шесть лет позже картины Оспедалетто, т. е. относит ее к 1720—1721 годам, Фиосо подвигает написание ее несколько вперед к 1720 - 1725 годам, и эта дата может считаться более или менее верной и для определения времени исполнения картин дворца Дольфино.

XII

Картины дворца Дольфино поражают монументальностью и необычайно яркой выразительностью. Построены они на противополжении темных и светлых красок. Резко развернутое движение в фигурах встречает преграду в узком формате картины, точно сжатой железными тисками стены. По словам Francesco Zanotto Тьеполо внимательно изучал гравюры Дюрера. Поскольку для картин XVII века более типичным был формат в ширину, а Тьеполо предстояло разместить фигуры в довольно узких, но высоких простенках, перед ним встал вопрос о создании новой композиции, более отвечавшей условиям помещения. Гравюры Дюрера по словам Zanotto были родником для многочисленных мастеров („miniera dei copiosi compositori“). На листе „Христос перед Пилатом“ мы находим аналогичный прием расположения. Только фигуры лишены еще динамизма в передаче содержания, явившегося следствием новых эстетических требований XVIII века.

Граф Франческо Альгаротти требует от художников, чтобы картина была легко обозрима, чтобы в ней было уменьшено число фигур, а в композиции сохранились бы „debiti respiri“ „должная передышка“ или „необходимое дыхание“, своего рода паузы, облегчающие восприятие основных моментов действия. Он обращает внимание на то, что надо подчеркивать контрасты между группами, так как это ведет к правильному расчленению основных масс в картине. И если местные тона разделяют композицию на части, то общий тон должен связывать их и способствовать единству впечатления. Хотя Альгаротти является приверженцем классических тенденций, в то же время он высоко ценит Тьеполо. Крайне показательно, когда он, ополчаясь против приемов современного ему искусства, высказывает соображения, дающие ключ к правильному пониманию творчества этого мастера. Он говорит о художниках, что „в каждой вещи они ищут противоположностей, которые только тогда имеют свойство нравиться, когда естественным образом рождаются из сюжета, как антитезы в рассуждении“³⁰.

Любопытно отметить, что Альгаротти делает сравнение живописной композиции с логическим построением речи, тем самым как бы учитывая значение аналогии в построении различных форм художественной выразительности.

Интересно отметить, как позднее Lanzi характеризует живописную манеру Тьеполо, основанную на противопоставлении ярких и бледных красок: „Его манера в распределении красок такова, что в тех случаях, когда другие художники выбирали наиболее яркие краски, он пользовался тонами бледными и даже иногда блеклыми, а затем, приближая их к краскам чистым и ярким, и в то же время естественным, он сообщал фрескам необходимый блеск, нежность, звучность, которые быть может вообще не имеют равных примеров в живописи“³¹. Эти слова можно применить к такой картине, как „Квинт Фабий Максим“, где контраст в красках первого и второго плана особенно ярко бросается в глаза.

Творчество Тьеполо открывает путь к разрешению задач декоративной живописи XVIII века. К моменту выступления Тьеполо оба основных течения итальянского искусства — безудержная барочная декоративность и ясность канонов позднего академизма — вступают в новую фазу взаимоотношений. Особенности живописи Тьеполо заключаются в том, что, будучи чуждым академизму, он далеко не все воспринимает и в искусстве предшествовавших ему декораторов. Все направление, опиравшееся в конечном счете на искусство Корреджо, невольно пришедшее в целях достижения чистой декоративности к полному обезличению сюжета, как это мы видим в живописи Бачиччо и аббата Поццо, было ему глубоко чуждо, тогда как избранные им в качестве главных руководителей мастера помогли ему найти выход из лабиринта виртуозных навыков и запутанных до полной неясно-

сти построений. Воспринимая приемы своих учителей, Тьеполо в каждом новом произведении отдавал себе ясно отчет в том, чего он хотел, куда он стремился.

Сперва он обращается к Пьяцетте и под его влиянием создает образы, поражающие естественностью и большой живописной силой. Далее он переходит к светлой декоративности нарядных красочных картин Себастьяно Риччи. Кроме „Аллегии“ последнего в Сан-Стае 1708 года и „Падения Фаетона“ в палаццо Бертольди, послужившего образцом для „Падения ангелов“ в Удине, возможно Тьеполо был знаком и с росписью палаццо Маручелли во Флоренции (1707 г.). Риччи создал в этом дворце аналогичные дворцу Дольфино высокие панно с закругленным верхом на сюжеты исторического и мифологического содержания. Общий замысел этих картин невольно наводит мысль на сравнение их с серией Дольфино, хотя указаний на поездку Тьеполо во Флоренцию мы и не имеем. Среди них следует отметить знакомые нам по дворцу Дольфино сюжеты „Муций Сцевола“ и „Цинциннат“, исполненные, однако, в ином расположении фигур.

Риччи был создателем нового типа декоративной картины: и расстановка фигур на первом плане, переданная в ярко контрастном освещении, и резкий переход ко второму плану в светлых тонах шли несомненно от него. В лучших картинах Риччи, написанных им после возвращения в 1717 году из поездки во Францию и Англию, внимание в первую очередь привлекает широкая живописная фактура, непринужденность в группировках фигур и сочная блестящая красочность. Эти черты могли заставить Тьеполо порвать с контрастной манерой Пьяцетты и избрать иные формы живописной изобразительности.

В раннем творчестве Тьеполо имеется несколько произведений, которые, будучи сопоставлены вместе, дают вполне определенное представление о ходе его развития до исполнения картин Дольфино. „Похищение сабинянок“ в Эрмитаже, „Триумф императора Аврелиана“ в Турине, эскиз „Туллия, переезжающая через труп своего отца“ в собрании James Simon в Берлине характеризуются крайней небрежностью в построении частей, разорванностью в группировках и порывистостью в движениях. В них чувствуется поспешность быстрых мазков, переходящих в вихревые взлеты кисти. Это все еще та „vitesse surprenante“, о которой писал позднее шведский посол граф Tessin, характеризуя быстроту манеры Тьеполо: „он исполняет картину в меньшее количество времени, чем нужно другому, чтобы смешать краски“. За эту манеру Лука Джордано в свое время получил название „Fa presto“, а граф Альгаротти, упрекая художников в небрежности письма, говорил, что они не pittori, а pennelisti — не художники, а „мазилы“. В „Похищении сабинянок“ Эрмитажа, исполненном по заказу венецианского патриция Якопо Дзордзи для Фондаменто делье Дзаттере, отмечается отсутствие объемности в фигурах, плоскостность в изображении и еще полная неуверенность

в компоновке. Художник, видимо, не считается со своими возможностями, когда с блестяще написанного эскиза к этой картине, в Музее в Хельсинки (табл. 16), переносит композицию на огромное полотно. Картина Эрмитажа в стилистическом отношении еще сильно уступает произведениям дворца Дольфино. Видимо, она, как и „Въезд Аврелиана“ и „Туллия“, была закончена много раньше серии дворца и является к ней предшествующим этапом. Интересно отметить, что Moschini упоминает именно об этой картине, как



Деталь картины Веронезе „Брак в Кане“.
Дрезденская галерея

об „opera rara“, быть может отличая ее особенности среди других ранних произведений.

Здесь невольно возникает вопрос, что же привело художника к изменению своей живописной манеры, в силу каких новых данных он смог создать живописный ансамбль, получивший сразу столь большую известность?

То, чего Тьеполо явно не мог воспринять из искусства Риччи, это связь этого художника с традициями академизма. Ничто не было Тьеполо более чуждо, чем академизм. И поэтому естественно, что его потянуло к эпохе, когда в период осознания силы и крепости своего государства, другой конгениальный ему художник запечатлел пышную венецианскую жизнь во всей полноте ее чувственных качеств.

Здесь же в церкви Сан Себастьяно, где Риччи исполнил свою „Аллегорию“, где Тьеполо увидел „Ведение на казнь Иакова“ Пьяцетты, находились одни из самых блестящих страниц европейской живописи. Создателем этого ансамбля был Паоло Веронезе, расширивший область живописных средств и давший европейскому искусству образец пышного декоративного стиля. Вполне допустимо, что Тьеполо, чувствуя потребность преодолеть хаотическую беспорядочность своих первых больших композиций, возникших в период увлечения живописью Риччи, сам обратился к произведениям Веронезе и в нем нашел те качества, которые помогли ему спаять построенные на зыбком основании части сложного художественного замысла.

Картины дворца Дольфино создаются в те годы, когда впечатления от искусства Риччи сливаются с первыми увлечениями живописью Веронезе. Ранние биографы Тьеполо говорят об этом. И позже Moschini, отметивший

влияние на Тьеполо Пьяцетты, пишет: „В своей молодости он придерживался густо положенных теней, и в этой манере написан зал Дольфино возле церкви Сан Панталеон с многочисленными сюжетами из римской истории, превосходно исполненными“. Дальше он добавляет: „Он стремится к широкой передаче и достигает этого посредством изучения произведений Себастьяно Риччи и в особенности Паоло Веронезе. Однако, хотя он и напоминает этой своей манерой Паоло, но все же сам он не является изобретателем ему равным“³².

Доказательством тому, что именно в эти годы влияние Веронезе сыграло решающую роль в творчестве мастера, могут служить стилистические особенности картин дворца Дольфино — новизна живописной фактуры, крепость в лепке частей тела, сочность глубоких красок и легкость бледносерых теней.

Отдельные детали картин, как, например, замена воина „веронезовским“ мальчиком в композиции Цинцинната, или заимствование головы сенатора из картины Веронезе „Брак в Кане“ Дрезденской галереи для изображения полного карфагенянина в картине „Квинт Фабий Максим“, наконец, построение шествия по схеме „Триумфа Мардохая“, а также повороты фигур и укладка складок в одеждах, — все это заставляет признать, что во время работы над циклом Дольфино Тьеполо впервые почувствовал всю силу творчества наиболее яркого декоратора XVI века. Даже значительно позже Тьеполо заимствует у Веронезе не только схему расположения фигур, но и всю композицию, как это мы видим в „Сретении“ в Амброзиане и в галерее Дрездена, повторяющих тот же сюжет Веронезе в Сан Себастьяно в Венеции.

Наконец, прежде чем подвести итоги нашему изложению, следует еще раз напомнить о том, что кроме картин Эрмитажа в „серию Дольфино“ входят еще пять венских картин, составляющих в целом единый ансамбль. Не следует забывать также и о том, что картины исполнены, как парные композиции, что не только оба „триумфа“ связаны друг с другом расположением фигур, но и оба сражения, и обе драматические сцены на узких панно задуманы, как соответствующие друг другу части, и потому тем более интересно было бы установить связь всех сюжетов между собою. Если четыре картины Эрмитажа объединены одной темой — проявлением высоких патриотических чувств — и повествуют о самопожертвовании (Муций Сцевола), великодушии (Кориолан), гражданском долге (Цинциннат) и гражданской чести (Квинт Фабий Максим) римских граждан, если на узких панно изображена трагическая судьба погибающих в битвах героев, то в сражениях — первых венецианских картинах этого содержания после военных сцен Веронезе и Тинторетто во дворце Дожей — со всем пылом молодого дарования рисуется ожесточенная борьба за славу отечества, как нельзя более соответствующая политическим событиям своего времени. И не случайно

серия картин заканчивается триумфами победителей, подсказанными успехами в войнах с турками в начале XVIII века. Поскольку одна из битв является победой над кимврами при Верчелли и связана с походом Мария в Галлию, а его триумф над Югуртой напоминает о завоевании им же Нумидии, поскольку „Взятие Карфагена“ указывает на завершение подчинения Риму Африки, не в праве ли мы предположить, что „Триумф полководца“ относится к войнам в Азии и заканчивает цикл римских побед во всех известных тогда частях света. Такого рода содержание вполне отвечало политическим интересам Венеции в начале XVIII века.

XIII

Наконец, нам представляется необходимым остановиться еще на одном вопросе, открывающем путь к новому пониманию искусства Тьеполо. Каким же образом художник пришел к такому, по существу новому, характеру декоративной живописи, в чем заключалась разница между его искусством и декоративными приемами XVII века? Ответить на этот вопрос нам кажется возможным только учитывая еще один момент художественного порядка, имевший не последнее значение в формировании творчества Тьеполо. Это — значение, которое могло иметь для него развитие итальянского театра.

В XVIII веке театральное искусство поднялось в Италии на большую высоту. Существование в Венеции семнадцати оперных и драматических театров, расцвет новой драматической формы — *commedia dell'arte*, стремившейся к новой, реальной передаче сюжета, живой отклик со стороны венецианского общества на каждую новую постановку, на каждый полный драматизма сюжет, все это могло открыть глаза художнику на то, что и картину следует понимать, как театральное зрелище, как событие совершающееся, а не как некое вне времени застывшее единство. В том, что театральные впечатления играют в искусстве Тьеполо далеко не последнюю роль, убеждает нас прежде всего способ передачи сюжета, яркое воплощение им основных моментов действия. За это говорят и другие черты. Все эти архитектурные построения, арки, столбы и колонны, лестницы и балюстрады, подчас плохо спаянные между собою, могли быть списаны Тьеполо с театральных декораций и предметов бутафории, в большом количестве имевшихся в собственности патрицианских фамилий. На картинах дворца Дольфино видно, каким образом Тьеполо мог ими воспользоваться для определения места действия представленной сцены. Связь искусства Тьеполо с театром вскрыется еще ярче, если мы посмотримся в прием сочетания движения, развернутого в картине, с окружающими его архитектурными формами.

Уже начиная с ранних работ, Тьеполо стремится разбить неподвижность стены или потолка, нарушить застылость окаменевших форм точно ворвавшимся извне живым сценическим действием. Он, если можно так выразиться, впервые пытается индивидуализировать сюжет, делает его декоративно выразительным, превращает его в своего рода „живую картину“. Одновременно, ощущая содержание картины, как сценическую постановку, он привносит в толкование сюжета наравне с условностями сцены и всю нарочитую театральную аффектацию. Интересно отметить, что в дальнейшем развитии своих художественных исканий, он приходит к необходимости создать так называемую „кажущуюся архитектуру“, с помощью которой ради большей яркости и наглядности он стремится сперва вызвать в воображении зрителя противоречие между архитектурной формой и живописным воплощением, чтобы затем резко повысить художественное восприятие сюжета.

Если сравнить картины и плафоны Тьеполо с декоративными построениями предшествующих мастеров, то противоположность их приемов станет вполне очевидной. Плафоны итальянских декораторов XVII века являются всегда продолжением определенных архитектурных форм самого помещения, в которых они находятся. Фигуры, расположенные густыми группами, точно гирлянды и венки, заканчивают основные архитектурные линии здания, включающие в общий поток масс и колонны с капителями, и ниши со статуями и другие сложные барочные формы. Этот прием, развитый впервые в плафонах Корреджо, повторяется и у Ланфранко, и у Пьетро да Кортоне и достигает большой виртуозности у Бачиччо и аббата Поццо. Живопись по существу дополняет убранство помещения на равных правах с архитектурой и скульптурой. Значение сюжета, как такового, сильно снижается, так как будет ли представлено вознесение мадонны или триумф императора, по существу особого значения иметь не может. Обилие декоративных фигур заслоняет собою ясность содержания изображенной сцены.

Тьеполо, в отличие от своих предшественников, противопоставляет живописные задания всему окружающему, строит художественный ансамбль на взаимодействии противоположных зрительных восприятий. Исходя из желания передать театральное представление, а не застывшую в определенных формах сцену, он приходит к иному соотношению живописного изображения и окружающей его архитектуры.

Нарушая замкнутость пространства зала, Тьеполо присоединяет к нему другое пространство, построенное по тем же законам, но значительно более расширенное, наполненное воздухом и светом, в котором совершаются события, поражающие воображение находящегося внизу зрителя. И содержание и форма этих событий выходят за пределы обычных представлений, а потому и показаны они должны быть, как факты особого порядка. Отсюда

неудовлетворенность привычными приемами живописи барокко и искание новых средств изобразительности.

Чтобы дойти до нового понимания задач декоративной живописи, Тьеполо должен был пройти сложный творческий путь. Первую стадию этого пути мы находим в палаццо Дольфино. Именно здесь намечается линия развития, которая приведет впоследствии мастера к фрескам палаццо Лабиа, где сложная театральная постановка откроется перед зрителем в обрамлении вымышленной архитектуры, доведенной в живописи до полной иллюзорности. В зале, где все архитектурные формы являются одним обманом зрения, сквозь пролеты арок между высокими пилястрами, как живые торжественно за столом восседают Антоний и Клеопатра, как живые выступают они, направляясь к сказочному кораблю, а в плафоне зала над головой пораженного зрелищем посетителя, в небе проносится запряженный в колесницу Пегас к венчающей зал богине любви.



Триумф полководца. Деталь.
The Triumph of a Warrior. Detail

ПРИМЕЧАНИЯ

За оказанное содействие по расшифровке надписей на картинах — цитат из Аннея Флора — автор приносит благодарность проф. А. Н. Зографу.

¹ Eduard Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo, ihr Leben und ihre Werke, Hamburg, 1910; Pompeo Molmenti, Giovanni Battista Tiepolo, La sua vita e le sue opere, Milano, 1909; Heinrich Modern, Giovanni Battista Tiepolo, Wien, 1902; Henry de Chennevieres, Les Tiepolo, Paris, 1898; Franz Friedrich Leitschuh, G. B. Tiepolo, Würzburg, 1896.

² Vincenzo da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini, Vinegia, 1809; Vincenzo da Canal, Maniera del dipingere, Venezia, 1810, „Mercurio filosofico“.

Gianantonio Moschini, Della letteratura veneziana del secolo XVIII, Venezia, 1806.

⁴ Rodolfo Palluchini, L'arte di Giovanni Battista Piazzetta (с предисловием G. Fiocco), Bologna, 1934; Aldo Rava, G. B. Piazzetta, Firenze, 1921 (Coll. d'arte, № 2).

⁵ Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. T. II, epoca quarta. Bassano, 1795—96, стр. 210. „Imito quindi il Piazzetta ma ilarizzandolo per così dire e avvivandolo“.

⁶ Francesco Zanotto, Storia della pittura veneziana, Venezia, 1837, стр. 375—376.

⁷ Joachim Derschau, Sebastiano Ricci, Heidelberg, 1922.

⁸ Hermann Voss, Über Tiepolos Jugendentwicklung, „Kunst und Künstler“, т. XX, 1922, стр. 423—433; Gino Fogolari, Dipinti giovanile di Giovanni Battista Tiepolo, „Bollettino d'arte“, 1923, август; Ettore Modigliani, Dipinti noti e mal noti di G. B. Tiepolo, „Dedalo“, 1933, март; Giuseppe Fiocco, La pittura veneziana del seicento e settecento, Ed. Apollo, Verona, 1929; Giuseppe Fiocco, The Castiglione Tiepolos at Vienna, „The Burlington Magazine“, 1931, апрель; Antonio Morassi, The young Tiepolo, „The Burlington Magazine“, 1934, февраль—март.

⁹ См. прим. 2.

¹⁰ Enciclopedia italiana, Dolfín; Daru, Histoire de la republique de Venise. Paris 1819—1821.

¹¹ В настоящее время истории рода Дольфино посвящено специальное сочинение охватывающее период с 452 года по 1933 год: B. G. Dolfín, Dolfín — ~~патри~~ veneziani nella storia di Venezia dell 452 al 1923, Milano, 1923.

¹² Giuseppe Tassini, Curiosità veneziana ovvero origin. delle celebrazioni stradali di Venezia, т. I, Venezia, 1863.

¹³ Francesco Sansovino, Venezia città nobilissima. 3-е издание 1663 г. с прибавлениями Giustiniano Martinioni.

¹⁴ G. Fiocco, The Castiglione Tiepolos at Vienna, „The Burlington Magazine“ 1931, апрель, стр. 172—174; Joachim Derschau, Tiepolos Schlachtbilder in Wiener Privatbesitz, „Cicerone“, 1915, стр. 13.

¹⁵ См. прим. 2.

Antonio Maria Zanetti, Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia (см. „Le Ricche minere“ Marco Boschini), Venezia, 1733.

¹⁷ Alessandro Longhi, Compendio delle vite dei pittori veneziani, Venezia, 1762.

¹⁸ „Pantheon“, 1931, январь; Wien, Neue Erwerbungen der Galerie. Аукцион картин собрания Кастильоне состоялся у P. Graupe в Вене 27/XI 1930 г.

¹⁹ См. прим. 14.

²⁰ Архив Гос. Эрмитажа. Оп. 15, дело № 1, лист 6, оборот.

²¹ Тит Ливий. См. изд. Bibliothéque latine-française, Paris, 1830; изд. C. L. F. Panckoucke.

²² L. Annei Flori epitome rerum romanorum. См. изд. Bibliothéque latine-française, Paris, 1826; изд. C. L. F. Panckoucke.

²³ Andrea Moschetti, An unpublished early work by G. B. Tiepolo, „The Burlington Magazine“, 1939, март, стр. 115.

²⁴ Интересно отметить, что в собрании Университета в Вюрдбурге хранится картина, ошибочно обозначенная как „Семейство Дария перед Александром Македонским“. На самом деле она изображает „Кориолана под стенами Рима“ и является парной к вышеупомянутой картине „Муций Сцевола“ в том же собрании.

²⁵ См. прим. 8.

²⁶ См. картину Веронезе „Брак в Кане Галилейской“ в Дрезденской галерее.

²⁷ Flavius Vopiscus, Vita Aureliani, Paris, 1846.

²⁸ Эскиз к этой картине находится в галерее Пармы.

²⁹ Ettore Modigliani, см. прим. 8.

³⁰ Francesco Algarotti, Opere, т. III, стр. 176. Cercano in ogni cosa delle opposizione, le quali allora solo anno virtù di piacere, che nascono naturalmente dal soggetto, come le antitesi nel discorsi.

³¹ Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia, Bassano, 1795—1796, tomo secondo, epoca quarta, pag. 211. „Ove gli altri cercano ivi i colori più vividi, egli si valeva di tinte basse, e come dicono, sporche; e avvicinandone loro altre alquanto belle e nette, ma pure ordinarie, mettei nei freschi un effetto, una vaghezza, un sole, che forse non ha esempio“.

³² Gianantonio Moschini, Della letteratura veneziana, Venezia, 1806, т. III, стр. 75. „Nella sua gioventu scorgesi la massa forte delle ombre e di questa maniera è la sala Dolfín a S. Pantaleon con moltissime storie romani eseguite egreggiamente“.

„Si sforzo di rendersi vago e l'ottenne con lo studio delle opere di Sebastiano Rizzi e specialmente di Paolo Veronese. Benche pero egli lasci in questa sua maniera un ricordo di Paolo, non è che non sia in essa un inventore egli medesimo“.

TIEPOLO'S PICTURES OF THE VENICE DOLFINO PALACE AT THE HERMITAGE MUSEUM

The series of ten pictures of the Dolfino Palace in Venice, mentioned by Vincenzo da Canal in „Vita di Gregorio Lazzarini“, 1732, and by A. M. Zanetti in „Descrizione delle pubbliche pitture di Venezia“, 1733, is the most interesting of Tiepolo's early decorative works.

In 1870 these pictures were bought by Eugen Miller von Aicholz (Vienna) and five of them were sold to A. Polovzeff (St. Petersburg). The Vienna canvases passed to Camillo Castiglione and in 1930 some of them became the property of the Kunsthistorisches Museum. In 1886 the Petersburg pictures were presented to the Stieglitz Museum, and later (in 1934) transferred to the Hermitage Museum, where they are now exhibited in one of the large halls.

Four of the Hermitage pictures (440×230) treat subjects relating to the history of ancient Rome: „Mucius Scaevola in the Camp of Porsenna“, „Coriolanus at the Walls of Rome“, Cincinnatus offered the Dictatorship“, and „Quintus Fabius Maximus in the Senate of Carthage“. (See Titus Livius book II, chapt. 6, 11, 12; book III, chapt. 26.) The subject of the fifth picture—an immense canvas entitled „The Triumph of a Warrior“ deals with a later period of Roman history. The restoration of the first four pictures revealed fragments of inscriptions in golden letters proving to be quotations from the *Annei Flori epitome rerum Romanorum* (lib. I, cap. X, Mucius Scaevola, lib. I, cap. XXII, Coriolanus, lib. I, cap. X, Cincinnatus, lib. II, cap. VI. Quintus Fabius Maximus).

Later on, in 1750, when repeating the picture of Mucius Scaevola at Wurzburg (Wurzburg, University collection) Tiepolo modified it. Two sketches of this canvas, one in the Museo Civico at Padua, and the other on sale in Milan (reproduced by Alfieri and Lacroix, buyer unknown) were published by A. Moschetti. We do not believe these to be authentic; they are probably studies made in the painter's workshop.

We know of two similar sketches „Cincinnatus offered the Dictatorship“ published by Morassi,—one in the Caspari collection of Munich the other

of like composition, at the Kiev Museum. Here in lieu of the warrior is pictured a boy, of the type so common to Veronese's paintings. Identity of subject in the picture representing Fabius Maximus (after Molmenti „Claudio che riceve la sottomissione dei geti“) has been finally established by the inscription Anneus Flor (L. II, c. VI). There exists an etching of this picture by H. Fragonard, somewhat different in its composition.

Obviously, „The Triumph of a Warrior“, does not represent the Emperor Aurelian's triumph at his entry in Rome, nor does the similar Vienna canvas portray this Emperor's triumph after the victory of Palmyra, as stated by Sack. The existence of a large canvas representing „Aurelian's Triumph“ has evidently misled the later possessors of this series of pictures. The presence, on the Turin painting, of Queen Zenobia in chains leaves no doubt as to Tiepolo's knowing the story of this triumph, minutely described by Flavius Vopiscus in „Vita Aureliani“. The remains of an inscription on the picture: „Cum Pyrrho elephantis“ and „Roma gratulatur“ is insufficient to enable us to determine which particular triumph the above named work reproduces. We can adopt the following hypothesis: it may be the triumph of Scipio Africanus at the end of the second Punic war, or that of Scipio Aemilianus at the termination of the third Punic war. In this case some writers suppose the prisoner in the foreground to be either king Syphax, or Hasdrubal following the car; if so, the „Triumph“ would form part of the same series as „The Taking of Carthage“ (America) and the narrow pannel „Hannibal contemplating Hasdrubal's head“. On the other hand, supposing the subject of the other big painting to be „The Triumph of Marius“ with Jugurtha marching in front of his car, it is more plausible to consider the Hermitage picture as the triumph of Sulla or Pompeius. In that case the prisoner's figure might be that of the Jewish king Aristobulus or the son of the Armenian king Tigranes, with his wives and children. „The Triumph of Marius“ is also classed by Fiocco as belonging of this series, probably due to the citation from Anneus Flor (L. VII, capt. 1: „tandem opertum catenis Jugurthom in triumpho populus Romanos aspexit“), which, though not mentioned by the author, stands in the upper part of the picture. There exists an etching of this painting by Saint-Non after a drawing by Fragonard.

The large battle-pictures: „Battle of Vercelli“ and „The taking of Carthage“ play an important part in the development of Tiepolo's art. The master here takes up the manner of Veronese and Tintoretto, placing separate episodes in the foreground, and the battle proper in the background. The group of riders in „The taking of Carthage“ has been etched by Saint-Non after Fragonard.

Two narrow pannels are wonderfully alike; so the two brothers depicted on them. The first panneau renders the despair of one brother lamenting the other's death („Hannibal contemplating Hasdrubal's head“); the second shows

two other brothers at deadly feud, closing in a single combat fatal to both. The first panneau has a quotation from Anneus Flor. The pictures can be dated in connection with the „Madonna del Carmelo“, Sant'Aponal Church (Brera). Modigliani erroneously ascribed them to a much earlier date than the „fiorire del genio a palazzo Dolfino“. Among the souls in purgatory is the picture of a boy repeating that of „Mucius Scaevola“. Besides, in the paintings „The Judgment of Solomon“, „Jacob and Rachel“, made for the Udine Archbishop's Palace signed with the painter's name and initials, we recognise the figures of Coriolanus, Veturia, Porsenna, likewise the boy from „Coriolanus“. Lastly, the warrior sitting in the foreground of the Palazzo Dugnani picture representing a scene from the book of Esther, is a replica of Cincinnatus, thereby bringing this picture much closer to that of Dolfino Palace than is supposed by Molmenti who considers the Dugnani painting to have been made in 1740. Fiocco's dating of the Palazzo Dolfino pictures (1720—1725) seems quite plausible. These paintings, in their execution, are based on contrasts of light and dark colouring; the impetus being somewhat checked by the dimensions of the canvas. Ancient biographers mark Tiepolo as studying Dürer's etchings which he obviously imitated in the disposition of figures. In spite of anatomic discrepancies, the groups vividly render the action. The secondary details, such as the boy in Veronese's manner, still-life in „Cincinnatus“, and others, are of uncommon interest in their free, picturesque and spontaneous handling. These fragments foreshadow the tentatives of the impressionists of the XIX century. Some peculiarities of composition may be noted, namely the elephants turned full-face. Thus Tiepolo breaks the tradition of processions painted in profile, and adds much expression to the composition. May be Tiepolo, in this, was inspired by Veronese's „Triumph of Mordecai“ in the San Sebastiano Church of Venice.

The paintings of the Dolfino Palace are of a purely heroic character. Eulogy of courage, audacity, enthusiastic patriotism—such are the objects, suggested by the long wars with Turkey, wherein the ancient Dolfino family took part. Giuseppe Dolfino fought in the Dardanelles. Daniele signed the treaty of Morea in 1684. In 1690 he defeated Hasan Pasha at Metellino. Girolamo was commander of the fleet defending Corfu in 1717; success did not follow his train, and he was deposed. The patriarch Dionisius Dolfino who had ordered these pictures led a life of military interests. Decorating simultaneously two palaces, he may have chosen the biblical subjects for Udine and military ones for Venice; desirous, in this case, of bringing under the notice of the Venetian authorities his own family, the members of which like many an ancient hero, were ready to lay down their life for their country.

The pictures of the Dolfino Palace were made at the time Tiepolo renounced the realistic manner of Piazzetta and fell under the influence of Sebastiano Ricci who in 1717 returned from England and France. Some of his works:

„The Triumph of Aurelianus“ (Turin Museum), „Thulia stepping over her father's corpse“ (James Simon collection, Berlin), „The Sacrifice of Iphigenia“ (collection Giustiniani-Mecanati, Venice) and „The Rape of the Sabine Women“ (Hermitage Museum; a sketch in the Helsinki Museum) must be regarded as constituting one undivided unit, closely following the pictures inspired by Piazzetta. They are characterised by an audacious, picturesque style, and a lack of coordination in the inherent parts of their composition. The pictures of the Dolfino Palace belong to the next stage of Tiepolo's art, when the influence of Piazzetta and Sebastiano Ricci is blended with that of Veronese. A structural integrity of composition tends to replace Tiepolo's former „whirlwind“ style of painting (the boy's figure in „Cincinnatus“, the senator's head in „Quintus Fabius Maximus“, copied from „The Marriage in Cana“. Dresden Museum). Besides the works of Piazzetta and Ricci the San Sebastiano Church possesses frescoes and altar-pictures painted by Veronese. Doubtless these inspired Tiepolo greatly. The importance of the Dolfino pictures lies in their being the first rung ascending to Palazzo Labia—masterpiece of Tiepolo's decorative art. Plafond painting is the apex of decorative art in the XVIII century, crowning fine halls with garlands of numerous, often intricately grouped figures; this mode of painting completes the sculptural and pictorial ensemble of those sumptuous apartments. But Tiepolo strives to individualize the subject, to breathe life into it; by means of violent contrasts he obtains wonderful effects. For him it Mengozzi Colonna creates an elaborate, specious architectural style (Scheinarchitektur), wherein Tiepolo infuses realistic action.

The complicated *mise-en-scène* of the Italian theatre exercised much influence upon Tiepolo, giving the clue for many of his compositional designs. But Tiepolo goes further. He discloses new vistas in the art of painting. His skilled brush excels in poising huge buildings on high; he freely disperses aerial figures and, with masterly control of air-space and light, solves the problems of perspective attempted by the Italian decorators of the XVII century his predecessors. He may almost be regarded as a forerunner of the *plein-air* school of impressionists of the XIX century. Thus the Dolfino Palace paintings besides revealing Tiepolo's art, give us a deeper insight of the art problems of Venetian painting in the XVIII century.

ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

ФОТОТИПНЫЕ:

- I. Муций Сцевола в лагере Порсенны
- II. Муций Сцевола в лагере Порсенны. Деталь
- III. Кориолан под стенами Рима
- IV. Приглашение Цинцинната стать диктатором
- V. Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена
- VI. Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена. Деталь
- VII. Триумф полководца
- VIII. Триумф полководца. Деталь

АВТОТИПНЫЕ:

1. Муций Сцевола в лагере Порсенны
 - а. Повторение. *Собр. Университета в Вюрцбурге*
 - б. Эскиз к картине. *Музео Чивико в Падуе*
 - в. Эскиз с картины. *Местонахождение неизвестно*
2. Кориолан под стенами Рима. Деталь
3. Деталь
4. Деталь } Приглашение Цинцинната стать диктатором
5.
 - а. Эскиз к картине. *Собрание Каспари в Мюнхене*
 - б. Повторение эскиза. *Киевский музей*
6. Квинт Фабий Максим в сенате Карфагена. Деталь
7. Триумф полководца. Деталь
8. Триумф Аврелиана. *Пинаотека в Турине*
9. Югурта перед колесницей Мария. *Америка*
10. Битва при Верчелли. *Америка*
11. Взятие Карфагена. *Америка*
12. Ганнибал, созерцающий голову Гасдрубала. *Вена, Ист.-худ. музей*
13. Этеокл и Полиник под Фивами. *Вена, Ист.-худ. музей*
14. Рисунки Фрагонара с картин Тьеполо. Гравюры Сен-Нон
 - а. Югурта перед колесницей и Убитый Полиник
 - б. Взятие Карфагена
15. Фрески в архиепископском дворце в Удине
 - а. Суд Соломона
 - б. Иаков и Рахиль
16. Похищение сабинянок. Эскиз. *Музей в Хельсинки*



а. Муций Сцевола в лагере Порсенны. Собр. Университета в Вюрцбурге.
Mucius Scaevola in the camp of Porsenna. University of Würzburg.



б. Муций Сцевола в лагере Порсенны. Эскиз. Музей в Падуе.
Mucius Scaevola in the camp of Porsenna. Sketch.
Padua, Museo Civico.

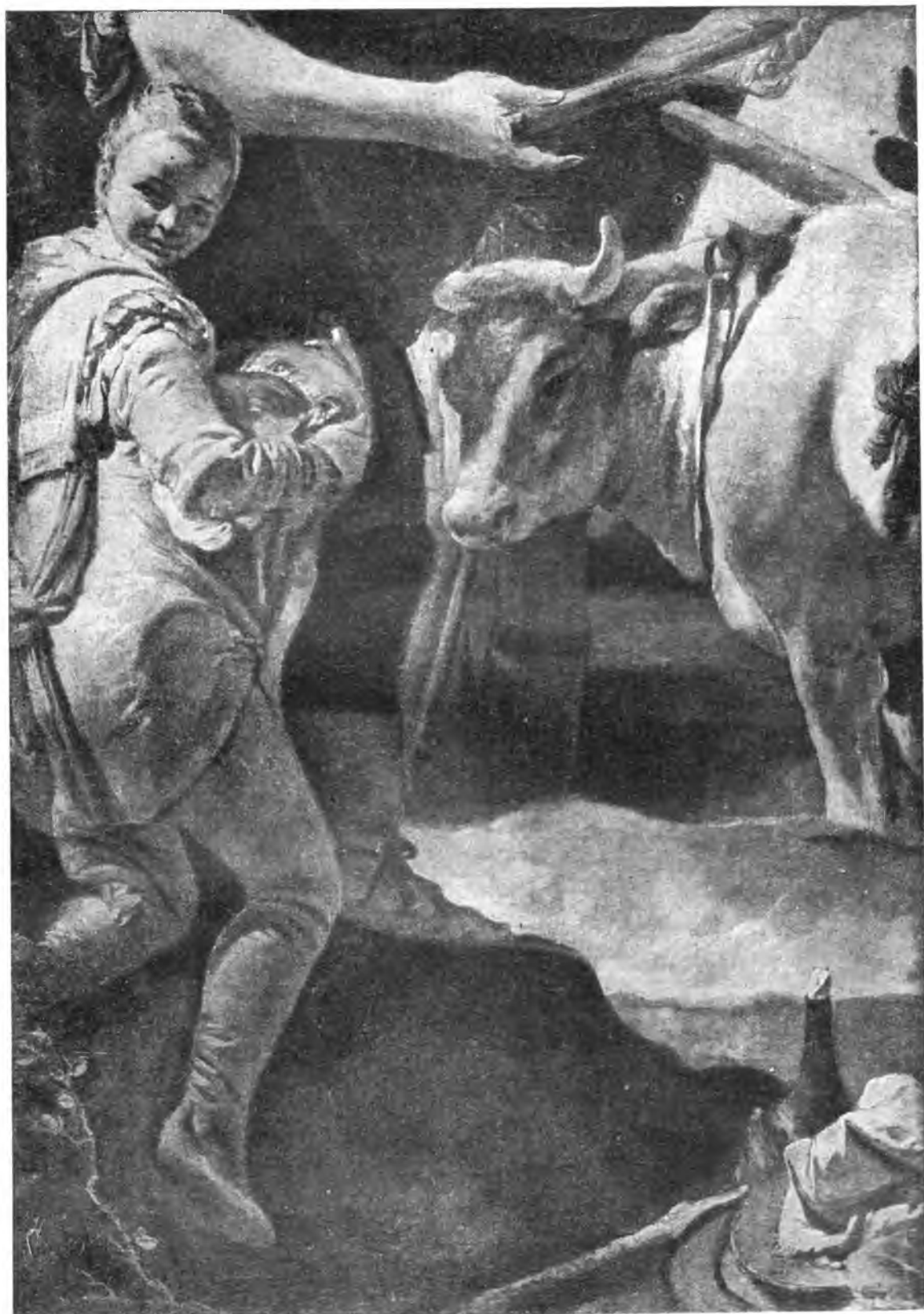


в. Муций Сцевола в лагере Порсенны.
Эскиз. Аукцион в Милане.
Mucius Scaevola in the camp of Porsenna.
Sketch. Sale at Milano.



Кориолан. Деталь.

Coriolanus. Detail.



Цинциннат. Деталь.

Cincinnatus. Detail.



Цинциннат. Деталь.

Cincinnatus. Detail.



Этеокл и Полиник под Фивами. *Ист.-худ. музей в Вене.*
Eteocles and Polynices at Thebes. *Museum at Vienna.*



а. Югурта перед колесницей Мария и Убитый Полиник.
Triumph of Marius and Polyneices Killed.



б. Взятие Карфагена.
Taking of Carthage.



а. Суд Соломона. Дворец в Удине.

Solomon's Trial. Udine Palace.



б. Иаков и Рахиль. Дворец в Удине.

Jacob and Rachel. Udine Palace.



Похищение сабинянок. Эскиз. Музей в Хельсинки.

The Rape of Sabine women. Sketch. *Museum at Helsinki.*

Отв. редактор *М. В. Доброклонский*

Подп. к печати 31/I 1941 г.

3 авт. л. 8¹/₄ печ. л. и 8 вклеек 62 × 94¹/₂

М 1195. Тираж 3000

Заказ № 723

21-я типография ОГИЗа им. Ив. Федорова

Ленинград. Звенигородская, 11

12 рублей