

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НАСЛЕДИЯ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ АЛЕССАНДРО МАНЬЯСКО И АНТОНИО ВИЗЕНТИНИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮБЕРА РОБЕРА

Затрагиваются вопросы межкультурных коммуникаций на примере итало-французских художественных связей XVIII в. Автор выявляет тенденции преемственности между творчеством Гюбера Робера и итальянскими мастерами, рассматривая на конкретных примерах индивидуальные качества художника и сопоставляя как тематический корпус их работ, так и композиционное их построение, и колористическое решение.

Ключевые слова:

XVIII век, Алессандро Маньяско, Антонио Визентини, Гюбер Робер, пейзаж, французско-итальянские художественные связи.

В западноевропейской пейзажной живописи XVIII в. особое место принадлежит архитектурному пейзажу. Попытаемся проследить, как проблемы итальянского искусства начала XVIII в. реализованные в творчестве Алессандро Маньяско (1681–1747) и Антонио Визентини (1688–1782) нашли свое отражение в пейзажах французского живописца Гюбера Робера (1733–1808). Из всех работ, в которых воплотилась образная концепция мастеров, выберем наиболее характерные примеры взаимосвязи и взаимовлияния между тематическими, композиционными и колористическими решениями в работах художников. Хочется отметить, что подобная тема не получила должного отражения в научной литературе, и попытка заполнить пробел может обосновать новизну представленной работы.

Еще в XVII в. формирование восприятия Италии у мастеров живописи обуславливалась классицистическим подходом. Эта страна становится источником воспоминаний о героическом, прекрасном и возвышенном античном прошлом, колыбелью искусств. Характерной приметой века, наряду с поездками художников в Италию, оказываются путешествия молодых европейских аристократов. Традиция «Grand Tour» [6, с. 10–14] возникает уже в конце XVII в., непременным дополняющим элементом путешествий становятся дневники, популярные в среде европейских и русских аристократов.

Пенсионерская поездка в Рим была привилегией лучших выпускников европейских Академий. Кроме того, раскопки, проведенные в первой половине XVIII в. в Геркулануме и Помпеях, вновь обост-

рили интерес художников к памятникам Античного Рима. Древности Италии привлекали и многих выдающихся ученых эпохи Просвещения. Как отмечает старший научный сотрудник Отдела западноевропейского изобразительного искусства Государственного Эрмитажа Е.В. Дерябина: «Особенно стремительно роль художественной столицы Европы стала расти в середине XVIII столетия, когда искусство решительно обратилось к античной классике» [2, с. 48]. Складывался культ античности.

Тема притягивает внимание писателей, историков, археологов и любителей культуры. Труды историка Винкельмана «Донесения о раскопках в Геркулануме», («Sendschreiben»), «История искусства древности» («Geschichte der Kunst des Altertums») 1764 г. [1] положили начало научному исследованию античности. Отрывки из вильгельмановских сочинений появились в парижских журналах в 1756 и 1764 гг., а основной труд был переведен во Франции в 1768 г.

Среди важнейших источников сведений по культуре последней четверти XVIII в. можно назвать итальянский дневник русского архитектора и просветителя Н.А. Львова [5], в котором не только содержатся описания увиденных памятников архитектуры и коллекций живописи, новых городов и их достопримечательностей, но и воспроизводится современная автору атмосфера культурной и политической жизни Италии. Хронологически близкими итальянскому дневнику Н.А. Львова оказываются «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина [4], в 1789 г. отправившегося в Европу. И

204 | хотя Н.М. Карамзин так и не побывал в Италии, однако основные представления о стране он почерпнул из «Писем из Италии» Шарля Дюпари [5].

Наряду с подобными общественными увлечениями у европейцев складывается интерес к натурной живописи Италии. В пейзажах этого типа можно обнаружить черты подробного наблюдения действительности.

В работах другого типа, дикая пустынная природа объединилась с часто придуманной самими художниками, романтической архитектурой – разрушенными замками, старинными мостами, прибрежными гаванями. Этот стиль развивается и достигает расцвета в творчестве художников конца XVII – начала XVIII вв. – Алессандро Маньяско, продолжавшего традиции искусства Сальватора Розы (1615–1678), Антонио Визентини и многих других. Мотивы руин закрепились в первом месте в творчестве названных живописцев, и с их легкой руки «живопись руин» утвердилась как самостоятельного вида пейзажа. основополагающая роль в дальнейшем развитии этого жанра принадлежит художнику Гюберу Роберу.

В самой специфике архитектурного пейзажа лежит определяющая близость к театральной декорации, ставшей с расцветом итальянской комедии «del arte» и французской классической трагедии самостоятельным видом искусства. Эта близость существовала в трактовке архитектурных мотивов, в стилистических приемах, отразилась в основных художественно-выразительных средствах как фантазийного, так и реалистического пейзажа. Она выразилась в перспективном построении четкого, архитектурного ландшафта с помощью своеобразных «кулис» и определенного, конкретного «фона», организующих пространство для жанровых сцен.

В живописи Робера преломились и получили развитие традиции барокко и идеи зарождающегося романтизма, в сочетании с доминирующей в искусстве классической целостностью и строгой, последовательной упорядоченностью выразительных средств. Но в некоторых работах он далек от художественных приемов, которые обычно отождествляют с канонами и консервативностью классических догм.

«Интерес к природе, вызванный новыми философскими теориями, в особенности сочинениями Руссо, противопоставившего испорченности светских нравов чистоту и непосредственность сельской жизни, содействовал развитию

пейзажной живописи. На работах Робера сказалось влияние классицистических ландшафтов Клода Лоррена, а также творчество итальянского мастера руин Джованни Паоло Панини, у которого он учился. Обычно он не стремился к топографической точности, часто объединяя в пределах одной композиции разные архитектурные памятники и пейзажные мотивы, при этом умея придать декоративное единство и цельность. Классические по мотивам и стилю пейзажи Робера связаны и с реалистическими тенденциями того времени. В них много живых наблюдений природы и современной автору жизни» [2, с. 195].

Классическое видение Робера полно воплощает панно «Руины у воды» (1778 г., Архангельское, ГМУ «Архангельское»), в котором он использует мотив барочной архитектуры. В декоративном и в образно-пластическом разнообразии архитектуры барокко, близкой по своей живости и подвижности к природным формам, Робер находит тот романтический мотив, в котором может со всей свободой и гармонической цельностью выразить свое мироощущение. Однако это не означает, что художник переносит в свое произведение законы барочного декоративного пейзажа. Он творчески интерпретирует мотив изобразительными средствами. Самой композиционной конструкцией панно автор стремится раскрыть художественную выразительность архитектурных форм.

Вертикальный формат холста, обусловленный декоративным назначением, подчеркивает стремление вверх основных масс, поддержанных точкой зрения снизу. Преобладание вертикалей передает легкость и возвышенную красоту архитектуры. Пространство в пейзаже приобретает подвижный характер. Его динамика создается не движением отдельных элементов, а организуется сочетаниями и соответствиями пластичных и упругих линий, прозрачных и плотных масс, градациями светотени. От самого плотного тона руин, рисующего изысканный силуэт барочного строения, до легчайшего мазка – вдали выявляется глубина пространства.

Интересно проследить взаимосвязь планов в этой картине. Так, у нижнего края холста линии затененного пригорка образуют диагональ, направленную справа налево. За ней – более светлая горизонтальная поверхность воды. На следующем плане резкая диагональ руины опускается справа налево, и за ней сле-

дует ярко освещенная горизонтальная плоскость земли, поддерживаемая спокойным ритмом колоннады. А в глубине еще несколько противопоставленных диагоналей дальнего плана, просматривающегося сквозь колонны центральной руины. То есть схематично движение планов в пейзаже может быть выражено спиралью, вершина которой направлена в глубину пространства.

Таким образом, сложную, и во многом условную ритмическую структуру композиции, Робер строит в соответствии с декоративными принципами архитектуры барокко, но сочетает эту декоративную конструктивность с убедительностью и жизненностью изображаемых форм и среды.

Сопоставление пейзажа Робера с произведениями Алессандро Маньяско и Антонио Визентини, в которых также выступают архитектурные мотивы барокко, поможет уяснить различия в творческом методе, в изобразительных средствах и, в конечном счете, станут более ясными отличные черты мировоззрения Робера. Произведения названных художников избраны еще и потому, что в пейзажном фоне полотен Алессандро Маньяско нашли полное выражение принципы барокко и предромантические тенденции, а в живописных произведениях Антонио Визентини отразилось увлечение декоративной зрелищностью и иллюзионистическими эффектами, идущими от барочного стиля и характерными для венецианского пейзажа XVII в.

Картины Алессандро Маньяско «Привал бандитов» (1710-е г., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) и «Вакханалия» (ок.1710–1720 г., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) входили в серию из четырех полотен. Подобные парные произведения занимали особое место в его творчестве. В них ярче, чем в других работах мастера воплотился дух драматического, фантастического гротеска, составляющий основу его видения и свойственный также его архитектурным образам. Романтика этих сюжетов вызвала необычный оригинальный, экспрессивный художественный язык и могла раскрыть во всем богатстве живописное мастерство.

Пространственное построение картин «Привал бандитов» и «Вакханалия» не сложно. Его глубина передается перспективным сокращением. Часть руин барочного дворца срезана рамой. Диагональ архитектуры остается не уравновешенной, что дает пространственной

среде динамичность. На площадке ближнего плана, ограниченной постройками, изображены фигуры в бурном движении. Художник не отдаляет эту динамичную сцену пространственным интервалом – он приближает фигуры к самому краю холста, что дает эффект присутствия в ней зрителя.

Строения неразрывны с фигурами людей единым нервно-напряженным ритмом, в котором упругие линии связаны с прерывистыми, легкие формы с плотными. Сближение архитектуры и фигур цветом также играет важную роль в общем строе картин, во многом определяя их цельность и единство. Из сочетания холодных и плотных сине-черных, сине-зеленых, желто-зеленых, повышенных в звучании красными и синими и обогащенных многочисленными контрастными тоновыми переходами, Маньяско извлекает максимальную динамику.

Картины отмечены и большим артистизмом исполнения. В них проявились особенности живописной техники Маньяско, его так называемая «*pittura du tocco*» – точечная живопись – свободный, динамичный, вибрирующий мазок. С виртуозной свободой, и при этом удивительно точно, художник передает естественную пластичность и гибкость движения живых фигур в прихотливые позы статуй, противопоставляет их мощной динамике архитектуры и синтезирует в единой, почти гротескной, эмоциональной выразительности.

В совершенно ином аспекте решается пейзаж Визентини «Архитектурная ведута» (1771, Венеция, Галерея Академии). Мастер, прежде всего, стремится раскрыть торжественное величие пространства, его внутренняя экспрессия мало интересует художника, однако он ищет выразительность в усложнении ракурса в декоративно-зрелищных эффектах.

Композиционное построение пейзажа Визентини очень логично, подчиненно стремлению создать иллюзорное пространство и вовлечь в него зрителя, визуально разделяя произведение на три плана. На переднем – мастер изображает художников, создающих зарисовки архитектурных сооружений. Подчеркнутая тщательность исполнения фигур и их размер служат масштабом определения перспективно-пространственных отношений построек. На втором – изображена изящная барочная арка – основной мотив всего пейзажа. Чтобы придать ей особую значимость, художник поместил ее на высокий подиум. На третьем плане, ограни-

чивающем глубину изображения Визентини разместил замкнутую арочную стену, а справа – вертикальную постройку, декорированную скульптурой.

На первый взгляд второй и третий планы пейзажа кажутся разобщенными разделяющей их балюстрадой. Но между ними существует соединительное звено – диагональ стелы с портками. Контрасты светлых и темных масс, острых и округлых линий вносят в картину некоторую динамику и выразительность, но статичные итальянские постройки не вызывает эмоционального отклика.

В отличие от Визентини, Робер находит эмоциональную выразительность в самой архитектуре, в ее стиле, а дополняет и раскрывает ее композицией и живописными средствами. Это ощущается и в панно «Руины и мост» (1775 г., ГМУ «Архангельское»), в котором изображен романтический мотив. Его простая и ясная композиция строится крупными обобщенными массами. Пространство пейзажа организуется соразмерным ритмом вертикалей и горизонталей. Величественный темный силуэт елей в правом углу картины служит своеобразной кулисой, одновременно фиксируя первый план и направляя взгляд

зрителя по диагонали в глубину к мощной массе высокого здания с полуразрушенным античным аттиком. Показанное в ракурсе, оно не несет ярко выраженной динамики, так как ему противопоставлены вертикаль ели на переднем плане и арка моста – на втором. Таким образом, пространственное движение планов стабилизируется на плоскости холста. Подобное решение создает атмосферу отстраненной торжественной созерцательности и мечтательности, свойственным многим пейзажам художника.

Произведения Робера, отличаясь той внутренней строгостью, которую несет в себе античная архитектура, обладают и особой силой эмоциональной выразительностью. У Визентини композиция остается формальным приемом, а у Робера она наполняется живым содержанием. Если Маньяско тонким композиционным решением и контрастной живописной разработкой фантастически гипертрофирует экспрессию архитектуры, то французский живописец приводит ее к спокойному зрительному восприятию, не лишая, величия и монументальности. В этом выражен своеобразный стиль, характерный для искусства Гюбера Робера.

Список литературы:

- [1] Винкельман И.И. История русской древности / Пер. с изд. 1763 г. С. Шаровой и Г. Янчевецкого (1890); вновь проред. и снабженный прим. проф. А.А. Сидоровым и С. И. Радцигом. – [Ленинград]: Изогиз, 1933. – LXXII, 429, [3] с., 1 вкл. л. портр. : ил.
- [2] Дерябина Е.В. Живопись и скульптура в Риме во второй половине XVIII в.: каталог выставки / Под ред. С.О. Андросова; Государственный Эрмитаж. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. – 48 с.
- [3] История искусства зарубежных стран XVII–XVIII вв. / Отв. ред. В.И. Раздольская. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 512 с.
- [4] Карамзин Н.М. Письма русского путешественника; Повести / Вступ. статья Г.П. Макогоненко, с. 3–24; примеч. М.В. Иванова. – М.: Правда, 1980. – 607 с.
- [5] Львов Н.А. Итальянский дневник. – СПб.: Пушкинский Дом (РАН); Köln, Vien: Bohlau Verlag, 1998.
- [6] Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century / Edited by Andrew Wilton Ilaria Bignamini. – Tate Gallery Publishing, 1996–1997.