



МАНЬЯСКО







Л. ДЪЯКОВ

АЛЕССАНДРО МАНЬЯСКО



В одном из залов Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина висит небольшая картина «Обучение сороки», принадлежащая кисти знаменитого генуэзского живописца XVIII века Алессандро Маньяско.

Какой-то бродяга, сидя на деревянном настиле, учит человеческой речи сороку. Другой наблюдает за этой сценой. Все действие происходит среди строений, поросших травой, что делает их похожими, скорее, на развалины. О том, что они обитаемы, намекает ваза с высокими цветами, прилепившаяся к стене, деревянный жбан и глиняный кувшин на глыбе камня, заменяющей стол. Сквозь арку виднеется кусок синего неба.

Уже в самом названии картины сквозит сарказм: птицу пытаются обучить человеческой речи. Человек стремится вступить в контакт не с себе подобными, а с животными, птицами, пытаясь найти человечность, утерянную в человеческом обществе.

Это на первый взгляд жанровая сцена. Все изображено достоверно и со знанием дела: колпак старика и ветхий солдатский плащ из грубой шерсти, старая деревянная бочка и глиняная утварь, кирпичная стена и остатки деревянного забора. Но один акцент — вытянутые пропорции изможденного тела старика, его худые, костлявые руки — сразу выводит образ за пределы натуралистической фиксации.

Маньяско не случайно называли «Паганини кисти», восхищаясь виртуозностью и свободой его манеры. Он обладал способностью сразу схватывать основные особенности движения, группы, массы. Мазки нанесены смелыми ударами кисти, точными и стремительными. Они великоленно передают освещение, создают настроение особой взволнованности. Немалую роль играет здесь и цвет.

Картина решена в коричнево-бурой гамме, обладающей удивительной насыщенностью. Два-три синих и красных пятна, брошенные на холст, ярко вспыхивают. Художник добивается величайшей одухотворенности всей сцены, иллюстрирующей тему одиночества человека среди всеобщего запустения.

Искусство Маньяско пользовалось успехом у современников. Об этом говорит первый биограф художника — Карло Джузеппе Ратти в своей книге «Биографии знаменитых генуэзских художников», вышедшей в середине XVIII века в Генуе.

Однако уже во второй половине XVIII века имя Маньяско начинает забываться, а в течение XIX века о нем никто не вспоминает.

В 1914 году в Берлине была организована большая выставка произведений Маньяско, привлекавшая большое внимание. Эта выставка увенчала многолетние поиски картин Маньяско, предпринятые немецким антикваром Бенно Гейгером. В этом же году Гейгер выпустил первую монографию о художнике.

В настоящее время интерес к творчеству замечательного художника не ослабевает. Его картины можно видеть в крупнейших музеях мира. Продолжают находить все новые его произведения.

На выставке итальянской живописи XVIII века, проходившей в 1974 году в Москве, наибольшее внимание зрителей привлекали картины Маньяско. Они оказались близки нашему современнику. Посетителей выставки увлекла одухотворенная динамичность картин художника, драматизм его переживаний, романтическая взволнованность, таинственная атмосфера, в которой происходит действие.

Но больше всего, наверное, привлекал «эффект присутствия» самого художника в его произведениях. Картины Маньяско на редкость «личностны». Они открывают зрителю самого художника.

И в то же время эта импровизационная манера таит в себе опасность. Легко может возникнуть вопрос: «А что, если это только прием, однажды найденный художником, превратившийся в «стиль» и теперь механически применяемый мастером независимо от содержания картины?»

Именно такого мнения придерживается современный итальянский исследователь Э. Риккомини. Вот отрывок из его всту-



1. Бегущие вакханки. 1710-е гг.

пительной статьи к каталогу выставки: «Можно видеть, например, как небрежная, быстрая манера эскизов XVII века укрепляется в XVIII столетии, становясь порой главным элементом творчества некоторых художников. Маньяско в этом смысле — самый разительный пример. Сюжеты его полотен заставляют задуматься над отношением автора к суевериям, колдовству, а также религиозной обрядности, что особенно хорошо видно на примере парных полотен из галереи Уффици, где Маньяско изображает в своей обычной насмешливо-отчужденной манере два религиозных обряда: католический и иудейский. Но еще более, чем равнодушные и скептицизм художника по отношению к традиционному содержанию живописи, впечатляет его агрессивная, вихревая, импровизационная манера письма. Эта живопись бретёра стремится, прежде всего, утвердить приоритет личной виртуозности художника над любым содержанием. И в самом деле, религиозные и мирские сюжеты, море в бурю и сцены колдовства — весь его репертуар тем — трактуются совершенно одинаково, без каких-либо отличий, так как они живописца Маньяско совершенно не интересуют»<sup>1</sup>.

Если принять эту точку зрения, то придется признать Маньяско художником, для которого тема, сюжет, идея картины отступают на второй план перед живописными приемами. Так ли это?

А драматическое настроение, пронизывающее его полотна, — разве оно не опровергает такое мнение?

Попытаемся проникнуть в два мира, в которых существовал Маньяско: в мир окружающей его реальности и его внутреннего творческого мира.

Алессандро Маньяско, прозванный Лиссандрино, родился в Генуе в 1677 году, в семье художника Стефано Маньяско, у которого получил первые уроки живописи.

Исследователи итальянского искусства выделяют период конца XVII и начала XVIII века как особый этап развития живописи. Здесь переплетаются традиции барокко и классициз-

ма, элементы фантастики и мистики с чертами нового реализма, основанного на своеобразном полусатирическом, полупоэтическом преображении обыденной действительности.

«В последней четверти XVII века, — отмечает Б. Р. Виппер, — появляется ряд художников, главным образом в Северной Италии, которые выступают в резкой оппозиции к официальным направлениям. Творчество этих художников глубоко индивидуально; они ни на кого не похожи и менее всего друг на друга, поэтому их нельзя объединить в какое-нибудь единое художественное направление. В то же время совершенно очевидно, что их искусство вырастает на определенной общей основе, их общих корней мировосприятия: из протеста против академизма, из тяготения к реальной жизни, из симпатии к простому народу и из острой меланхолии, порожденной сознанием глубоких противоречий итальянской действительности»<sup>1</sup>.

В этом емком определении, которое вполне отвечает и творчеству Маньяско, выделим пока «определенную общую основу» и «общие корни мировосприятия», характерные для генуэзской живописи второй половины XVII века, из которых вышел ранний Маньяско.

В Генуе, олигархической республике, знать, находившаяся у кормила правления, состояла из банкиров. «Великопленные», как их называли, были в основном ростовщиками, дававшими ссуды иностранным государствам. Меценатство процветало. Этим во многом объясняется тот факт, что в начале XVII века Генуя сделалась центром притяжения самых различных художественных течений.

Здесь получили распространение маньеристические тенденции, здесь существовала колония фламандских живописцев. Сюда приезжали Рубенс, Ван Дейк, Караваджо, Веласкес. В Генуе складывается и местная живописная школа.

Широко известны такие ее мастера, как Б. Строрци, Д. Кастильоне, А. Вассалло, Д. Ассерето, В. Каstellо, Д. Пиола, Г. Феррари и другие.



2. Танец Колумбины. 1709

В творчестве Бернардо Строрци заметно сильное влияние испанских живописцев, в частности раннего Веласкеса. Сближает их между собой демократический характер искусства, интерес к народной жизни, поразительное чутье к быту и психологии простых людей и некоторая «тяжеловесность» манеры. Кроме того, картины Строрци отличает большая эмоциональная напряженность композиции, глубокий интерес к духовной жизни человека, драматизм настроения. Эти особенности заметны и в творчестве Джоваккино Ассерето (1600—1649).

В творчестве Маньяско отразились почти все основные течения генуэзской живописи.

Драматическая напряженность портретов Ассерето находит отклик в ранних работах Маньяско, который начинал как портретист.

Произведения художников генуэзской школы, специализировавшихся в области пасторального жанра, например Кастильоне, отмечены печатью тревоги и меланхолии.

Эти настроения достигнут позднее, в творчестве Маньяско, еще большей остроты и драматизма.

Несомненно также воздействие на него другого крупного мастера генуэзской школы, Валерио Каstellо (1624—1659). Динамичность и бурная эмоциональность его манеры, контрасты светлых и темных пятен, свобода и легкость живописного мазка, которую итальянцы называли «живопись мазка и пятна» (*pittura di tocco e di macchia*), придающая картине свежесть восприятия эскиза, — все это в развернутом виде мы находим позднее в живописи Маньяско.

Стефано Маньяско, отец художника, был учеником В. Каstellо. Этот факт лишний раз подтверждает влияние основоположника «живописи мазка и пятна» на будущего «Паганини кисти».

В начале 1690-х годов Алессандро Маньяско переезжает в Милан и становится учеником местного живописца Филиппо Алббати, специализировавшегося в области портрета.



В его мастерской Маньяско некоторое время работает как портретист. Известно несколько его портретов, например знаменитый «Автопортрет» (1690-е гг.) из собрания Кассирер в Берлине.

Автопортрет — это беседа художника наедине с собой. Часто автопортрет своеобразно выражает жизненную программу художника.

Семнадцатый век дал нам великолепные образцы такого программного автопортрета. Автопортреты Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, Ван Дейка, Пуссена. К ним относится и «Автопортрет» Маньяско.

Перед нами двойной портрет: художник представляет зрителю себя и свою модель. Саркастически улыбающийся художник, держащий в левой руке палитру, а в правой кисть, которой он наносит последние мазки на придвинутом к нему вилотную портрете ухмыляющегося старого бродяги. Лицо последнего настолько выразительно и живо, что, кажется, сходит с портрета. Художник акцентирует этот момент, сильно освещая его лицо, а свое пряча в тени.

Впечатление «единения» художника и модели достигается с помощью овальной формы автопортрета, соотношением головы художника и бродяги, сходными ухмылками, их одеждой (рваная куртка Маньяско и рубище бродяги).

Облик Маньяско в «Автопортрете» задорен и вызывающ. Образ демократический, открытый, искренний. Кажется, художник уже нашел своего «героя» — характерный образ бродяги с длинным носом и подбородком, торчащими волосами и резкими складками морщин на лице.

В качестве своеобразной антитезы портретным работам Маньяско можно привести произведения Ван Дейка с его тяготением к утонченно-аристократическим образам.

Позднее мы встретим полюбившегося Маньяско «героя»-бродягу в полуразрушенном здании на трапезе бродячих комедиантов, в застенках трибунала инквизиции во время допроса,



3. *Обучение сороки. 1710-е гг.*

в монастыре среди монахов, греющихся у очага, на большой дороге, нападающим на всадника, узнаем его в группе пильщиков на опушке дикого леса, тянущим сети на берегу бурной реки, увидим его бредущим по лесу.

И не столько школа Филиппо Аббиати, сколько общая обстановка в Милане, находившемся под владычеством Испании с ее инквизицией и застенками, оказала сильнейшее воздействие на молодого художника.

Он становится выразителем реальной жизни тогдашней Италии, постепенно приходя к обостренной, гротесковой, личностной манере живописи.

«Хотя Маньяско, — пишет современный исследователь его творчества Э. Шейер, — начал как портретист, он вскоре обрел свой индивидуальный стиль, населяя свои пейзажи и архитектурные сцены крохотными фигурками в движении, такими, как пастухи, монахи и отшельники. В этих фигурках с длинными ногами и маленькими головами можно увидеть ядро странного стиля Маньяско»<sup>3</sup>.

Такова и ранняя картина Маньяско «Пейзаж с фигурами» (Милан, коллекция герцога Галларати-Скотти), подписанная «А. М.» и датированная 1691 годом. Фигуры здесь находятся в движении, пейзаж же скомпонован наподобие декораций, с тем чувством живописного ансамбля, которое отличает пейзажи болонской школы. Но уже искривленные стволы деревьев предвещают бурные пейзажи будущего Маньяско.

Биограф Маньяско К. Ратти сообщает, что в 1703 году художник вернулся в Геную, где писал фигуры в картинах модного тогда пейзажиста Карло Антонио Тавеллы. В этом же году он направился во Флоренцию, где его пейзажи с жанровыми сценами понравились герцогу Джан Гастоне Медичи, особенно те из них, которые изображали герцога на охоте.

К этой группе ранних пейзажей относится «Олень охота» (Хартфорд, Водсворт Атензум).

Стилистически картина еще очень близка «Пейзажу с фигурами». Все написано тщательно, подробно, пейзаж хорошо скомпонован, но уже здесь мы встречаем излюбленный мотив Маньяско — искривленные, силетенные стволы деревьев. Эту картину датируют между 1703 и 1710 годами.

Восьмилетнее пребывание Маньяско во Флоренции не прошло бесследно. Изменилась его живописная манера, изменилось и его художническое видение мира. Два великих мастера оказали несомненное влияние на него — Жак Калло и Сальватор Роза.

Ж. Калло (1593—1635), крупнейший французский мастер офорта, работал во Флоренции в период с 1614 по 1621 год.

Главной темой искусства Калло явилась общественная жизнь. Герои его произведений не отдельные люди, а народные массы. Конкретная историческая личность не представляла интереса для этого изобразителя толпы. Однако толпа у него не представляет зрительно нерасчлененного целого, а состоит из сотен и тысяч отдельных персонажей, во внешнем облике и поведении которых ярко раскрываются типические черты. При этом типизация характеризуется не единством, а противопоставлением индивидуального и всеобщего: внимание художника сосредоточено не на личных свойствах человека, характере, психологии, а только на тех особенностях, которые определяют его общественное лицо. При этом художник никогда не ограничивается простой фиксацией явления. Добиваясь выразительности, он подчеркивает и преувеличивает существенное и характерное, стремясь к художественно-заостренному изображению людей и событий.

Главнейшей особенностью творчества Калло является то, что у него обыденное повсюду перемешивается с гротескным. Бродячие комедианты, уличные разносчики, карлики, танцоры, цыгане — все эти действующие лица графических листов Калло напоминают образы испанского «плутовского романа», сложившегося в XVII веке, главными героями которого являлись выходцы из народа.

Другой источник персонажей Калло — комедия дель арте, итальянский народный театр, изобиловавший сатирическими мотивами и крепкими солеными шутками, героями, представляющими в карикатурном виде различные человеческие типы и характеры, отличающимися богато разработанной мимикой и жестикуляцией.

«Комедия дель арте сложилась как театр народный и демократический. Она сатирически изображала отживающие общественные типы и вела борьбу с феодально-католической реакцией с помощью импровизации, ускользавшей от полицейской опеки. Комедия дель арте представляла собой явление



типичное, национальное по своему характеру. На ней лежали догорающие отблески культуры Ренессанса, определившей лучшее, что в ней было: мирской дух, свободное отношение к миру, смелость в критике и высокую человечность»<sup>4</sup>.

Многие называли комедию дель арте театром импровизации. «Однако была и другая, более важная причина перехода к импровизации на сцене: общественно-политическая. Административные преследования и цензурный гнет в испанских владениях приводили к тому, что часто невозможно было поставить ни одной писаной комедии, ибо полицейский глаз, духовный или светский, в тексте любой из них мог найти сколько угодно поводов для ее запрещения»<sup>5</sup>.

Калло стремится передать динамику жизни. Его фигуры отличается чрезмерная сложность ракурсов и поворотов, повышенная экспрессия движений, они изгибаются, танцуют, совершают множество телодвижений.

Калло был популярен в народной среде, его эстампы печатались большим тиражом и продавались по недорогой цене. К числу таких работ принадлежат серии «Каприччи» и «Три Панталоне».

Несомненно, образами Калло навеяна картина Маньяско 1709 года «Танец Коломбины» (Венеция, собрание Италико Брасс). Достаточно взглянуть на гротескно изогнувшуюся фигуру Кассандра (серия «Три Панталоне»), сравнить его ухмылку с сатанинской усмешкой Коломбины, чтобы увидеть это.

Однако если Калло стремится показать особенности комедийного типа персонажа, сочетая в одной композиции два одновременных момента действия, а в средней части композиции размещает толпу зрителей, то в картине Маньяско нет никакого намека на сценическое пространство.

Действие происходит в некоем таинственном полумраке, а сами действующие лица — Коломбина в виде старой ведьмы с

двумя пучинеллами — так увлечены своим яростным танцем, что и не помышляют о зрителе.

Герои Калло как бы сходят с залитых солнцем площадей под покров ночи и начинают иное, таинственное представление, не предназначенное для зрителей.

Таким образом, не сценическое пространство предстает перед зрителем, а картинное, живописное, наделенное внутренней экспрессией.

Маньяско предстает в этой картине как большой мастер композиции, строго продуманной и компактной. Все массы уравновешены и взаимооправданны. Движение растрепанных волос Коломбины усилено правой рукой с ложкой, направленной в ту же сторону. Этот участок — наиболее освещенный в композиции. Его уравновешивает самый затененный — котел в левой руке Коломбины и темное пятно юбки. Все это вместе взятое придает картине активность и динамику.

Большие, «движущиеся» световые пятна также создают ритмически согласованную компактную группу.

Маньяско пользуется светом как эффективным средством, позволяющим передать яростную динамику танца и композиционно увязать три фигуры.

Сильное влияние на Маньяско оказал также Сальватор Роза.

Крупнейший мастер романтического пейзажа, талантливейший баталист, поэт, создавший ряд сатир, ставших классикой итальянской литературы, выступавший с пантомимами собственного сочинения, Сальватор Роза с 1641 по 1650 год провел во Флоренции как художник Медичи.

В своих пейзажах и батальных сценах С. Роза предстает как демократический мастер барочной живописи, глубоко романтичный по своему настроению и мироощущению. Дикие прибрежные ландшафты, могучие скалы, поросшие густым лесом, корявые стволы спеленных деревьев, мрачные пещеры, в которых находят приют бандиты, клубящиеся облака, гонимые



5. Трапеза цыган. 1710-е гг.

ветром, одинокие фигурки людей, затерянные среди дикой природы, — таковы основные мотивы его пейзажа.

«Битвы» С. Розы делают его крупнейшим представителем батального жанра в мировом искусстве. Это не изображения конкретных исторических сражений, а по-барочному обобщенные воплощения страшного, грозного и героического пафоса борьбы. Протест художника против аристократов выражается в выборе героев его картин, «изгоев» общества: солдат, бандитов, беглых крестьян, нищих, комедиантов, рыбаков. Не случайно в течение двух столетий бытовала легенда, будто С. Роза активно участвовал в неаполитанском восстании рыбаков под предводительством Т. Мазаньелло в 1647 году.

В сатире «Живопись» художник восклицает: «Всюду полно бедняков, так как князья налогами довели до того, что весь мир просит милостыню. Скоро можно будет писать людей не только без одежды, но даже без кожи. Князья, я чувствую, что меня подмывает кричать, хотя... с вами нужно молчать и притворяться»<sup>6</sup>.

В другой сатире, «Война», С. Роза нападает на сильных мира сего: «Такие длинные ногти имеют теперь монархи, что, вместо того чтобы подстричь их, они сдирают ими шкуру. И любое действие их противоречит добру, ибо, оставляя безнаказанным всякое злодеяние, никто из них не поднимает меч справедливости. Кто знает, не могут ли они после смены немногих лун в низости своей испробовать... цепи и веревки. Если не падает на них вслед за злодеянием гремящая молния с разгневанного неба, они считают, что они неподвластны ударам рока. Необходимо запастись сапогами, потому что все затопляет зло, повсюду кровь, невозможно пройти, чтобы не запачкаться. При одной только мысли об этом я прихожу в ужас»<sup>7</sup>.

Это драматическое мироощущение воплощается с помощью оригинальной системы художественных средств, используемых С. Розой.

В изображении стихийных сил природы отметим прежде всего свободу и сочность живописи, взаимосвязь пространственных планов, воздуха, света, земли и неба, драматические контрасты темно-коричневого и синего, чередующиеся с яркими вспышками светлых пятен.

Маньяско внимательно изучал картины «неаполитанского бунтаря», близкого ему по настроению и духу. Под влиянием С. Розы изменяется художественное мировосприятие Маньяско, его композиционные и живописные приемы.

По словам современного исследователя П. Дзампетти, художник с какой-то одержимостью воспринимал фантастику мира. Он начинает изображать рыбаков, прачек, дровосеков, пильщиков, охотников, бродячих комедиантов<sup>8</sup>.

Один из вариантов картины Маньяско «Обучение сороки» (1710-е гг., Флоренция, Уффици) обнаруживает сильное влияние С. Розы. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить ее с картиной «Разбойники в пещере» (Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина), автором которой считают неаполитанского мастера.

Обе они небольшие и почти совпадают в размерах. И здесь и там цветовая тональность темно-коричневая. И в той и в другой главным средством выражения настроения является свет, «выхватывающий» отдельные фрагменты, создающий необычные по красоте эффекты. Близок и колорит обеих картин, построенный на искусном обыгрывании трех ярких цветовых пятен: желтого, синего и красного, особенно сильно действующих благодаря темно-коричневому фону. Схоже место действия: пещера и развалины, напоминающие пещеру. Одинаково эффектно «работают» прекрасные золотистые облака на синем небе. И, наконец, близки между собой персонажи картин.

Но есть и различия, и они определяются самой исторической ситуацией — второй половины XVII века, когда работал С. Роза, и начала XVIII века, к которому относится картина Маньяско. Но сначала поговорим о внешних различиях.

Сюжет картины С. Розы загадочен, образы ее героев романтизированы, художник явно поэтизирует «бандитов». Само действие происходит в темной пещере, заросшей буйной растительностью.

В картине Маньяско, наоборот, действие предельно конкретизировано. Семейство комедиантов нашло временное пристанище в разрушенном доме. Здесь нет и намек на романтически-благородные позы и жесты картины С. Розы. Среди этих руин место таким же «руиноподобным» существам, говорит Маньяско своей картиной. Они уродливы, пропорции их искажены, они одеты в рубище, движения суетливы, беспорядочны.

В эпоху Сальватора Розы, во второй половине XVII века, в Италии по всей стране действовали бесчисленные шайки раз-



6. Дон Кихот. 1720-е гг.

бойников, пользовавшихся популярностью среди простого народа. В народе их называли «смельчаками». Уход в горы и леса и нападения оттуда на богатых были своеобразной формой классово-местной. Отсюда поэтизация, романтизация разбойников в творчестве С. Розы.

Иной становится историческая ситуация в эпоху, когда работал Маньяско.

Франция, Австрия и Бавария претендовали на испанский престол. Границы испанской державы охватывали кроме самой Испании большую часть Италии, Южные Нидерланды, Южную Америку, африканские колонии. Во время войны за Испанское наследство (1702—1712 гг.) Италия стала ареной опустошительных военных действий. Торговля и промышленность были разрушены, по улицам городов ходили толпы бродяг и нищих. Питавшиеся травой и корнями крестьяне походили, по словам современников, на дикарей. Они массами покидали свои селения, эмигрировали во Францию, Швейцарию или попрошайничали и грабили на больших дорогах.

Летописец XVIII века говорит: «Не было ни дома, ни человека, ничего — изъятого от бремени податей, не было такой вещи, как бы мала и незначительна ни была, ничего, относящегося к продовольствию, одежде, жилищу, — что не подвергалось бы непосильному обложению»<sup>9</sup>. Города, селения, частные лица обростали долгами, нищали под бременем податей, до нелепости несоизмеренных с платежеспособностью населения. Многие люди сами разоряли свои имения и сносили дома, чтобы не быть принужденными уплачивать непосильные подати, превышавшие всякий доход. Собранные деньги шли исключительно в пользу Испании.

В 1688 году миланский сенат жалуется испанскому королю: «Земледелие упало, жители в ожидании лучшей участи убежали в чужие края; чрезмерные налоги убили торговлю; Павия, Тортона, Наварра, Виджевано представляют собой печальную пустыню и развалины; даже хлеба недостает гражданам»<sup>10</sup>.

Все это делает понятным, почему «фантастическая реальность» нашла отражение в творчестве Маньяско.

Возможно, что во Флоренции Маньяско развил технику живописи, которую называли «al trosso» («живопись мазками»). Она вызывала удивление и, как отмечает биограф художника Ратти, «казалась абсурдной тем, кто считал добротной живопись с гладкой поверхностью, точно копирующей даже мельчайшие подробности, но которая не может выразить жизненность духа»<sup>11</sup>.

Это замечание Ратти показывает, что уже современники Маньяско понимали достоинства этой живой, темпераментной живописи, ее способность сильного воздействия на чувства зрителей. Показателен факт, рассказанный Ратти. Когда венецианские художники Себастьяно и Марко Риччи услышали об этом методе Маньяско, они поспешили увидеться с ним, с тем чтобы изучить его приемы; Себастьяно пришел от них в такой восторг, что, получив от художника четыре его картины, он ставил их перед собой во время работы в качестве образца. Изучал метод работы Маньяско и знаменитый венецианский пейзажист Ф. Гварди.

Мы уже отмечали, что отдельные приемы «живописи мазками» встречаются у многих художников генуэзской



7. Судилище. 1720-е гг.



8. *Сцена в инквизиции. 1720-е гг.*

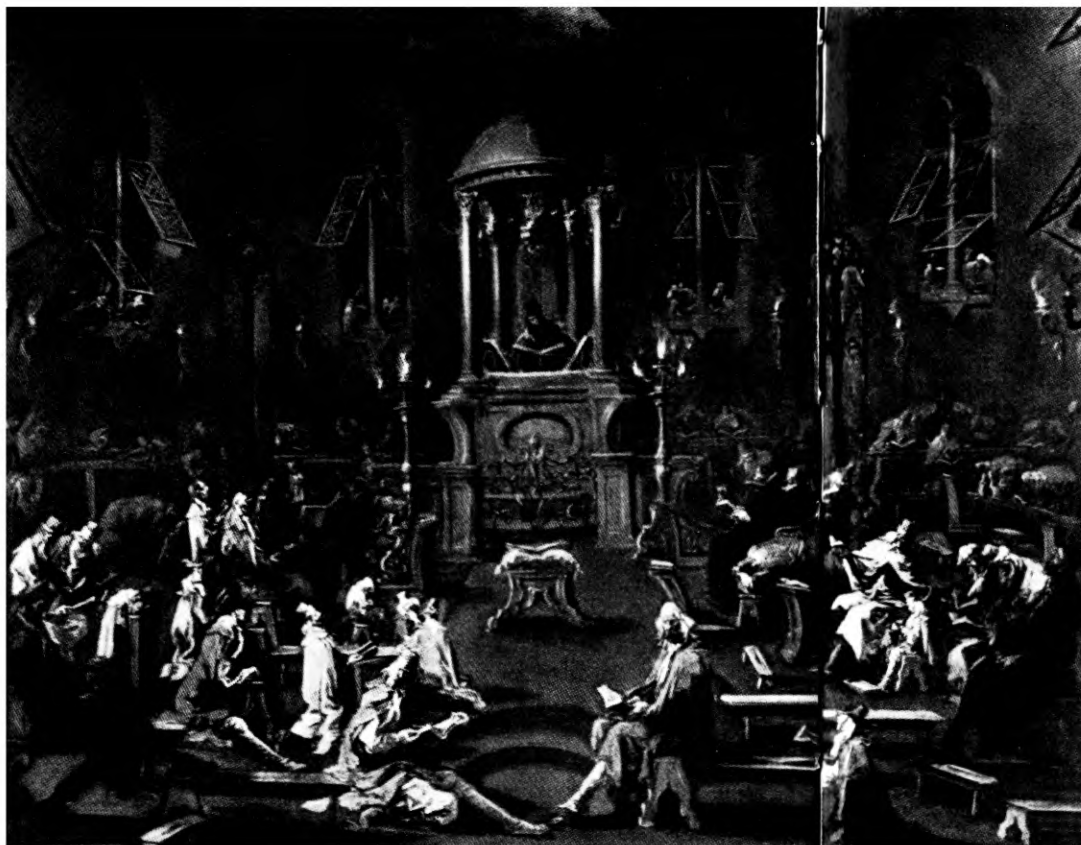


9. *Катехизис. 1715 (?)*

школы, но только у Маньяско живопись свободным, особым образом положенным мазком становится основным живописным приемом картины, определяющим образ. Этот прием встречается не во всех картинах Маньяско, а только в небольших полотнах. Позднее мы подробно остановимся на особенностях этой манеры Маньяско.

В 1711 году Маньяско возвратился в Милан, где сразу же получил широкую известность. Ратти сообщает, что эта известность пришла к Маньяско благодаря его участию в работах по оформлению Милана в честь визита в Италию императора Кар-





10. Синагога. 1715 (?)

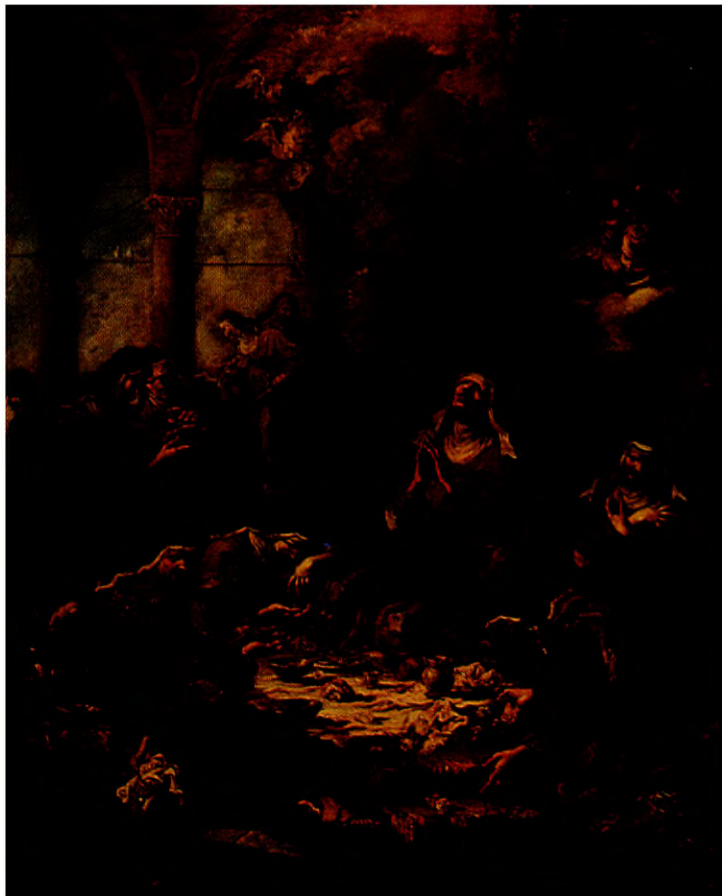
ла VI. Император возвращался из Испании в Австрию после войны за Испанское наследство. Маньяско поручили расписать громадное панно. Художник едва успел завершить работу ко дню торжеств. Громадный холст повесили еще не высохшим. Он имел большой успех. У Маньяско появилось много могущественных заказчиков и покровителей в Милане.

Второй миланский период — период творческой зрелости мастера, когда Маньяско создает лучшие свои произведения.

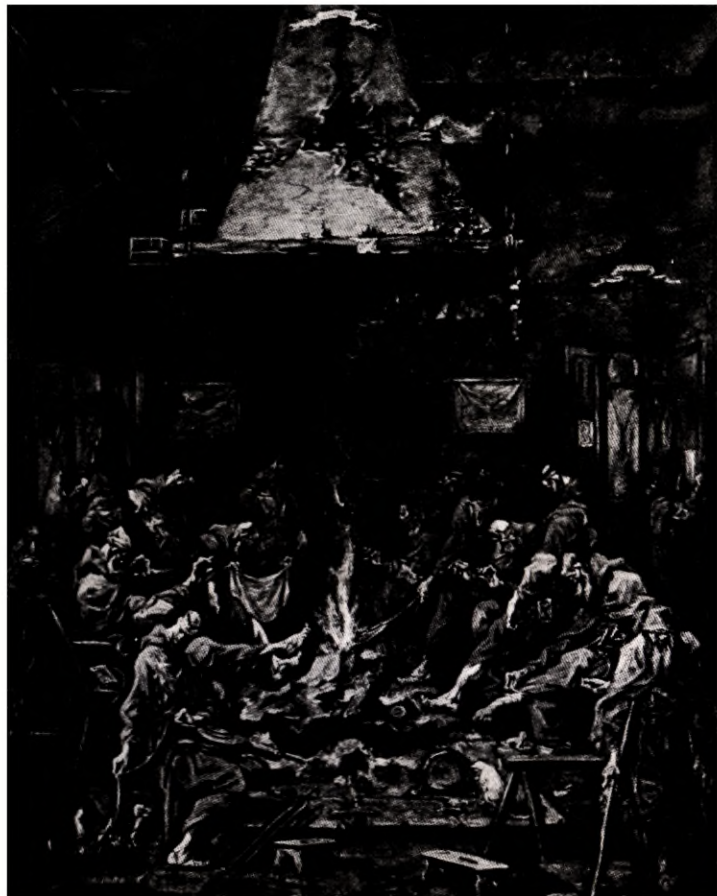
Испанская культура (Милан находился под властью Испании) оказывает сильнейшее влияние на творчество Маньяско. Так, например, его искусство как бы возрождает традиции «плутовского романа», возникшего в Испании и получившего широкое распространение в Европе.

Маньяско наверняка хорошо знал творчество одного из лучших мастеров этого жанра, Франсиско Кеведо (1580—1645), и в частности его «Жизнеописание Бускона» (1626), написанное в колоритной гротескной манере, что было близко творческому методу Маньяско. Роман Кеведо уснащен неожиданными сравнениями и гиперболами, витиеватыми антитезами, метафорами и выразительной игрой слов.

Вот отрывок из «Жизнеописания Бускона»: «Клирик был худ, как тростинка, широк только в талии; у него была маленькая голова, волосы были огненно-рыжие. Глаза его обитали на самом дне головы и, казалось,



11. Трапеза монахинь. 1720-е гг.



12. Греющиеся монахи. 1720-е гг.

смотрели через отверстия пещеры: они были такими глубокими и мрачными, что в них можно было бы устроить палатку торговца. Нос находился между Римом и Францией; он был изъеден прыщами от простуды, а не от разврата, ибо последний стоит денег. Борода его была лишена цвета от страха перед соседним ртом, ибо казалось, что тот, терзаемый голодом, угрожает съесть ее. У него не хватало не знаю скольких зубов, и я думаю, что они были сосланы за праздношатайство и безделье. Шея у него была длинная, как у страуса; кадык высовывался так далеко, что казалось, гонимый пуждой, он ищет, где бы покушать; руки у него были сухие, каждая кисть напоминала виноградную лозу. Нижняя часть тела казалась вилкой или компасом с двумя длинными и плоскими ногами; ходил он медленно; когда он двигался, кости его стучали, как дощечки святого Лазаря. Голос у него был хриплый; борода длинная, ибо он никогда не стриг ее, чтобы не тратиться. Он носил шляпу только в солнечные дни; она была обглодана тысячу мышей и украшена сальными пятнами. Сутана его была удивительная; неизвестно было, какого она цвета. Некоторые, видя, что она без ворсинок, считали, что она сделана из лягушачьей кожи; другие же говорили, что она мираж, ибо вблизи она казалась черной, а издали синей; он носил ее без пояса»<sup>12</sup>.

Мы привели этот длинный отрывок для того, чтобы показать близость манеры в построении художественного образа у Кеведо и Маньяско.

Действительно, отрывок Кеведо отмечен яркой гротескностью, характерной и для образного строя большинства произведений Маньяско.

Однако гипербола Маньяско многозначительна. Она выражает не только издевку, не только высмеивает, но чаще всего показывает одиночество человека в окружающем мире, заставляет зрителя с сочувствием относиться к героям его картин. Гипербола Маньяско — и способ мировосприятия и творческий метод.



13. *Размышляющий монах. 1720-е гг.*

Особенно заметно это проявляется в картинах, изображающих бродячих комедиантов и монахов.

В картине «Трапеза цыган» (1710-е гг., Флоренция, Уффици) действие происходит в каком-то полуразрушенном здании. Зритель видит колонны, потрескавшиеся от времени, а под ними — группу бродяг, совершающих трапезу прямо на ступенях. В этой небольшой картине художник успевает сказать очень много. Гротеск, ирония звучат во всем. Здесь уже заложена вся система саркастического художественного мышления Алессандро Маньяско.

Главный «герой» картины — костлявый старик в треуголке, восседающий в центре основной группы из трех человек. Он величественным движением левой руки протягивает кубок, в который услужливо склонившийся «подданный» наливает вино. Правая рука его возлежит на палке — «скипетре». Его потрепанная треуголка, концы которой опущены вниз, длинные седые усы, повторяющие ее движение, удлинённые пропорции тела, зрительно усиленные колонной, на фоне которой он восседает, — все это создает настроение торжественной приподнятости, за которой скрывается усмешка художника. По одну его руку — женщина, склонившаяся над тарелкой, по другую — вооруженный до зубов мужчина. Рядом восседает поугай, помещенный на той же композиционной оси, что и «старший». Ирония, как мы видим, нескрываема. Еще ниже, справа, другая группа тоже из трех человек. Они меньшего размера, чем сидящие наверху. Художник применяет ярусную систему композиции для того, чтобы показать иерархию, присутствующую здесь.

На карнизе под колоннами изображена обезьяна. Торжественная величественность «старшего» и кривляющаяся обезьяна составляют резкий контраст и вызывают смех зрителя.

Шир среди руин, торжественная импозантность и ухмылка, крепкая построенность композиции и состояние общего хаоса, настроение таинственности и обстоятельный рассказ — все это Маньяско будет развивать в дальнейшем.



14. Два бегущих монаха. 1720-е гг.

Картина «Трапеза цыган» выражает одну из особенностей итальянской жизни того времени — авантюризм. «Авантюристам помогало отсутствие хорошо организованной полиции, низкая культура людей, за счет которых можно было пожить, огромное количество столиц и дворов, которые можно было оставлять, когда приходилось плохо, и перебираться для новых махинаций в какое-нибудь другое место. Кроме того, XVIII век породил самую психологию авантюризма, жажду приключений и комбинаций, жажду новизны, которая объяснялась неустойчивостью общественных связей, распатанностью традиций и отсутствием нравственных устоев»<sup>13</sup>.

Эта тема проявляется и в другой картине художника этого времени — «Дон Кихот» (Детройт, частное собрание). Маньяско

одним из первых в европейской живописи XVIII века изображает знаменитого героя Сервантеса. Он создает не только образ Дон Кихота, но и обобщенный образ обедневшего идалго — искателя приключений.

Дон Кихот восседает на ветхом кресле, облокотившись на мешок с сеном. Перед ним, на распатанном табурете, скудная еда: «На ужин почти всегда винегрет», — сообщает Сервантес. В глубине виднеется служанка, разжигающая огонь в камине. Обстановка крайне убогая. Но Дон Кихот не замечает ничего. Он весь во власти мечты. Левая рука его облокотилась на эфес шпаги, правая — судорожно сжимает свиток.

Мечта начинает раскрывать перед ним заманчивые дали. Художник тонко показывает это с помощью нескольких мотивов: приоткрытого свитка, отогнутого угла картины, висящей над камином, обвалившейся кровли, безграничного пространства неба, в которое влечет мечта Дон Кихота.

Его образ лишен всякого оттенка комизма. Это суровый, сумрачный рыцарь с резкими чертами благородного лица.

Длинные, стремительные мазки великолепно передают угловатый облик героя картины Маньяско.

Тема одиночества человека, стремление уйти в мечту от жестокой действительности, эта тема, близкая мироощущению Маньяско, выражена в картине «Дон Кихот» с большой силой. Другой сюжет, к которому часто обращался Маньяско, — застенки инквизиции.

В Италии XVIII века отсутствовали кодексы законов, уложения о наказаниях, сколько-нибудь разработанная юрисдикция, соответствовавшая общественным отношениям того времени. Следствие производилось по обычаям и законам средневековья. пытки как средство дознания и как средство наказания применялись повсюду. Страшным наказаниям подвергались действия, которые давно уже перестали казаться преступными. «Необыкновенное любопытство возбуждали уточненнейшие и всегда публичные пытки и казни, чуть ли не ежедневно совер-



15. Библиотека монахов. 1720-е гг.



*16. Похороны монаха. 1720-е гг.*

шавшиеся над бандитами, отравителями и другими уголовными преступниками, до воров включительно. Нужно сказать, что жестокость уголовных наказаний в Италии в это время далеко превзошла средневековые»<sup>14</sup>.

Картина «Судилище» (1720-е гг., Франкфурт, Институт Штедель) могла быть создана только человеком, выдавшим мрачные застенки инквизиции.

Сцена изображает допрос и клеймение осужденных. Громадные, скованные цепями, потерявшие человеческий облик узники покорно стоят перед столом трибунала. Два писца деловито записывают показания осужденных. Экзекутор — высох-



*17. Столовая монахов. 1720-е гг.*



ший, горбоносый старик-фанатик не спеша творит суд. Над ним сверху, в нише, виднеется картина, изображающая сцену коронования Христа терновым венцом. Изображение это, как бы перекликающееся с происходящим внизу, приобретает двусмысленный оттенок.

В этой картине художник применяет излюбленный им прием контрастов.

Страшный в своей фанатической одержимости старик-судья, его высохшие руки-плети и полные жизни могучие тела осужденных, скованные тяжелыми цепями. Общая атмосфера мрака и свет фонаря, выхватывающий отдельные участки сцены. Деловито спокойный судья и согнутые, склоненные, напряженные фигуры узников. Мощные столбы-опоры и люди-призраки. Общая темно-коричневая гамма и несколько ярких вспышек охристых, красноватых и синих пятен. Нависшие арки и склоненные тела осужденных. Мотив арки, повторенный окном с толстой решеткой, еще более усиливает ощущение замкнутой безнадежности, которым все здесь проникнуто.

В этой картине крутящийся, напряженный мазок Маньяско усиливает драматизм всего происходящего. Так же как и резкие светотеневые контрасты.

В 1720-е годы в Милане Маньяско создает свой знаменитый цикл картин на тему монастырской жизни, в которой последовательно прослеживает шаг за шагом жизнь и быт монахов.

Маньяско создает определенный, повторяющийся из картины в картину тип монаха. Это костлявый человек, с удлинненными конечностями, маленькой яйцевидной головой, одетый в серовато-бурый балахон. Общий колорит картин, темно-коричневый с охристым оттенком, подчеркивает безрадостность монашеского существования.

Вот в зимнюю стужу громадные, костлявые, бородатые монахи, одетые в лохмотья, жмутся к очагу, дрожа от холода, —

*18. Столовая монахов. 1720-е гг. Фрагмент*

картина «Греющиеся монахи» (Венеция, собрание И. Брасс). Это полотно, несмотря на кажущуюся хаотичность, тщательно построено, пронизано четким ритмом. Так, между тремя сидящими старыми монахами стоят два молодых монаха. Их тела, обращенные к огню, повторяют одно и то же движение. То же и в группе монахов слева. Очень важны две фигуры переднего плана. Справа — старик в капюшоне и на костылях. Слева — молодой монах, играющий с собакой. Их головы, повернутые в сторону очага, усиливают момент связанности всей группы.

Очень важен в этом отношении «текущий» мазок, к которому прибегает Маньяско. Он создает ощущение единой, слитной живописной массы.

Вот те же монахи, занимающиеся в библиотеке, — картина «Библиотека монахов» (1720-е гг., Венеция, собрание И. Брасс). Здесь поражает удивительное чувство ритма. В громадном зале расположились для занятий монахи за отдельными столами, образуя несколько групп по три человека.

Теперь, если мы переведем взгляд на два больших, во всю правую стену, книжных шкафа с большими фолиантами, мы поймем, что «узор», образованный этими фолиантами, поставленными под определенным углом друг к другу, диктует ритм для всех фигур этой композиции. Головы монахов в каждой группе повернуты то вправо, то влево, повторяя направление движения фолиантов. Движение архивольтов арок, находящихся в глубине зала, еще более акцентирует этот ритм.

И в то же время мы понимаем, что это не формально композиционный момент. Этим приемом художник показывает разобщенность, внутреннюю изолированность, одиночество, состояние внутренней медитации героев.

Этот ритм завораживает, вызывая у зрителя чувство некоего видения, ощущение нереальности происходящего. Этому помогают коричневатые-серые одежды монахов, сливающиеся с цветом стен, призрачное освещение, создающее зыбкие тени. Зритель замечает странную фигуру старика на костылях, в ка-



19. Выбривание тонзуры. 1720-е гг.



пошоне и рубище, стоящего посреди зала и не замечаемого никем из присутствующих. Он что-то гневно бормочет, глядя в сторону, отличаясь обликом и одеждой от всех остальных.

Эти произведения позволяют остановиться на проблеме «изображения» времени и движения в живописи Маньяско.

В качестве своеобразной параллели Маньяско можно привести теорию бессознательных представлений Лейбница, одного из самых острых мыслителей позднего барокко, соединяющего идеализм и метафизику с диалектической идеей о движении материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни.

Различие между осознанными и неосознанными представлениями Лейбниц иллюстрирует на примере морского прибора: шум моря возникает из отдаленных ударов волн; каждый из этих отдаленных шумов слишком ничтожен для слуха, хотя мы и воспринимаем их, — но по отдельности отчетливо не осознаем. Точно так же и в нашей душевной жизни существует много неясных, скрытых, словно дремлющих представлений, которые Лейбниц называет «малыми представлениями» и которые слишком незначительны для того, чтобы проникнуть в наше сознание, — это как бы атомы человеческой души. Подобно тому, считает Лейбниц, как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира. Отметим, что в ряду любимых приемов Маньяско — давать одну и ту же фигуру в различных позах и поворотах. Это отмечалось при анализе картины «Библиотека монахов». Здесь один и тот же «тип» монаха повторяется в контрастных и в то же время «сдвоенных» фигурах монахов. Это заметно и в других картинах художника, часто обращавшегося к одному и тому же сюжету, но поданному каждый раз в новом аспекте. Это относится не только к жанровым композициям Маньяско, но и к его пейзажам, где особенно важна ритмическая организация картинного действия, его развитие во времени.

Из более поздних картин «монастырского» цикла особенно выразительна «Столовая монахов».

«Столовая монахов» (1720-е гг., Бассано, Музей) переносит зрителя в трапезную большого монастыря, где отмечается какой-то большой церковный праздник.

В этой картине прежде всего поражает замечательное мастерство Маньяско-перспективиста. Громадное пространство центрального нефа, где происходит трапеза, кажется еще более обширным благодаря тому, что между арками, изображенными слева и справа, виднеются помещения с пирующими монахами.

Художник выбирает верхнюю точку зрения. Линия горизонта совпадает с нижней гранью громадного окна, являющегося главным, организующим элементом композиции. Его аркообразную форму повторяют пролеты арок основного помещения, отделяющие центральный неф от боковых, мощные дуги потолочных арок, многочисленные ниши со статуями.

Шумная, пестрая толпа монахов изображена таким образом, чтобы усилить главное движение в глубину. Линии трех мощных столов, выделенных красным цветом, определяют это движение. Выше оно усилено карнизами опор-столбов нефа, завершают же его два карниза с помещенными на них художником для оживления сцены фигурами людей. Их резкие движения динамизируют этот «этаж» композиции.

Маньяско мастерски компоновал живописные массы. В этом легко убедиться, если взглянуть на передний план картины. Несколько фигур, изображенных слева и справа, не только уравновешивают друг друга, но и образуют две диагональные линии, идущие из левого и правого угла картины, что сразу вносит динамический акцент в композицию.

У входа, по обеим его сторонам, изображены два бородатых старика в шлемах и с алебардами. Они обращены лицом к зрителю, а их руки направлены в сторону центральной сцены. Эти фигуры как бы вводят зрителя в пространство трапезной, делают его участником зрелища.



20. Река. Ок. 1716. Бриньяно,  
фреска в Кастелло Висконтео

Отношение художника к монахам сложное и неоднозначное. Особенно заметно это в картине «Выбривание тонзуры» (Вена, собрание Артенег).

Маньяско монументализирует эту жанровую сцену. Картина тщательно построена. Монах, «вжатый» в кресло, покорно склоняет голову под рукой цирюльника. Поза эта выражает предельное смирение и покорность. Рука, согнутая в локте и судорожно опирающаяся на кресло, образует резкий острый угол, который повторен и усилен рукой цирюльника и углом окна. Жест левой руки монаха также повторяет наклон его головы. Напряжение этого жеста увеличивает мощный, змеящийся, резкий мазок, движущийся вниз. Этот мотив развивает змееподобная веревка — пояс монаха. Драматургическую напряженность всей сцене придает таинственная атмосфера мрака и сильные вспышки света.

Большую роль в композиции произведения играет окно. Светлое пятно вечернего неба, на котором темным силуэтом выделяется чаша с подставкой, как бы в миниатюре повторяет главный сюжетный мотив всей композиции.

Картина «Выбривание тонзуры» — своеобразный итог монастырского цикла Маньяско. Она вбирает экзотическую напряженность и острую жалость к монаху, драматизм и скепсис.

Даже в тех произведениях, где Маньяско изображает события, скорее, радостные и идиллические, чувство страха и меланхолии отличает его живопись. В этом смысле показателем цикл фресок, который Маньяско написал в 1716 году для Кастелло Висконтео в Бриньяно со своими помощниками, пейзажистом Перуджини и специалистом по архитектурным фонам Клементе Спера.

Фрески эти, украшавшие загородную виллу, передают беззаботную атмосферу привольной Аркадии.

Необычно цветовое решение этих работ. Они написаны в непривычных для Маньяско нежно-голубых, розовых, белых и фиолетовых тонах.



21. Жанровая сцена. Ок. 1716.  
Бриньяно, фреска в Кастелло Висконтео



22. Интерьер с бродягами. 1720-е гг.

В одной фреске, именуемой «Жанровая сцена», мы вновь встречаемся с уже знакомыми нам по прежним работам художника странствующими комедиантами, которые расположились на ужин среди живописных руин.

Здесь нет резких, угловатых фигур ранних картин Маньяско. Движения здесь неторопливы, плавны. Все погружены в задумчивость, созерцательность и как бы не замечают друг друга. Загадочные фигуры бродят среди развалин таинственного замка, виднеющегося вдали.

Все это вносит в картину настроение меланхолической грусти, поэтического раздумья.

В другой фреске этого цикла, «Река», содержатся все элементы характерного для искусства барокко меланхолического пейзажа, с руинами, памятниками былого великолепия.

По настроению картина перекликается со знаменитой элегией испанского поэта Родриго Каро (1573—1647) «На развалинах Италики»:

«Была тут площадь, храм стоял подале, —  
 От них остался только след унылый.  
 Лежит палестра каменною кучей,  
 Над термами дымится прах летучий,  
 Громады башен пали, не умея  
 Бороться доле с тяжестью своею.  
 Разбитое амфитеатра зданье,  
 Где воздавали честь богам когда-то,  
 Теперь травой порастает сорной,  
 Свидетельствуя, смертным в назиданье,  
 О том, что Времени ничто не свято,  
 Что и великое ему покорно.  
 Арены круг просторный,  
 Где столько шума было,  
 Безмолвствует уныло.  
 В построенном для кесаря чертоге  
 Рой ящериц резвится быстроногий;  
 Сады, чертоги, кесари петлели, —  
 Их имена прочтешь на камне еле...»<sup>15</sup>.

Все пространство переднего плана картины занимает живописная громада великолепной, древнеримской арки. В центре темным пятном, усиленным светлым фоном арки, выделяется конный монумент древнего полководца. Рядом изображены фигурки контрабандистов, занятых выгрузкой тюков с товарами.

На подиуме, у подножия могучих колонн, слева — сидящий в задумчивости человек. Ниже, прямо на земле — полуобнаженный философ, погруженный в глубокое раздумье. Прямо перед ним стоит человек в тюрбане, с ухмылкой обращающийся к зрителю и показывающий на контрабандистов.

Ровная морская гладь, белые паруса вдали, клубящиеся облака — все это превращает картину в подлинно романтическое произведение. Как всегда у Маньяско, в картине нет единообразного настроения. Величавость древних руин, благородная



23. Две женские фигуры с вазой. 1730-е гг.



24. Две мужские фигуры с вазой. 1730-е гг.

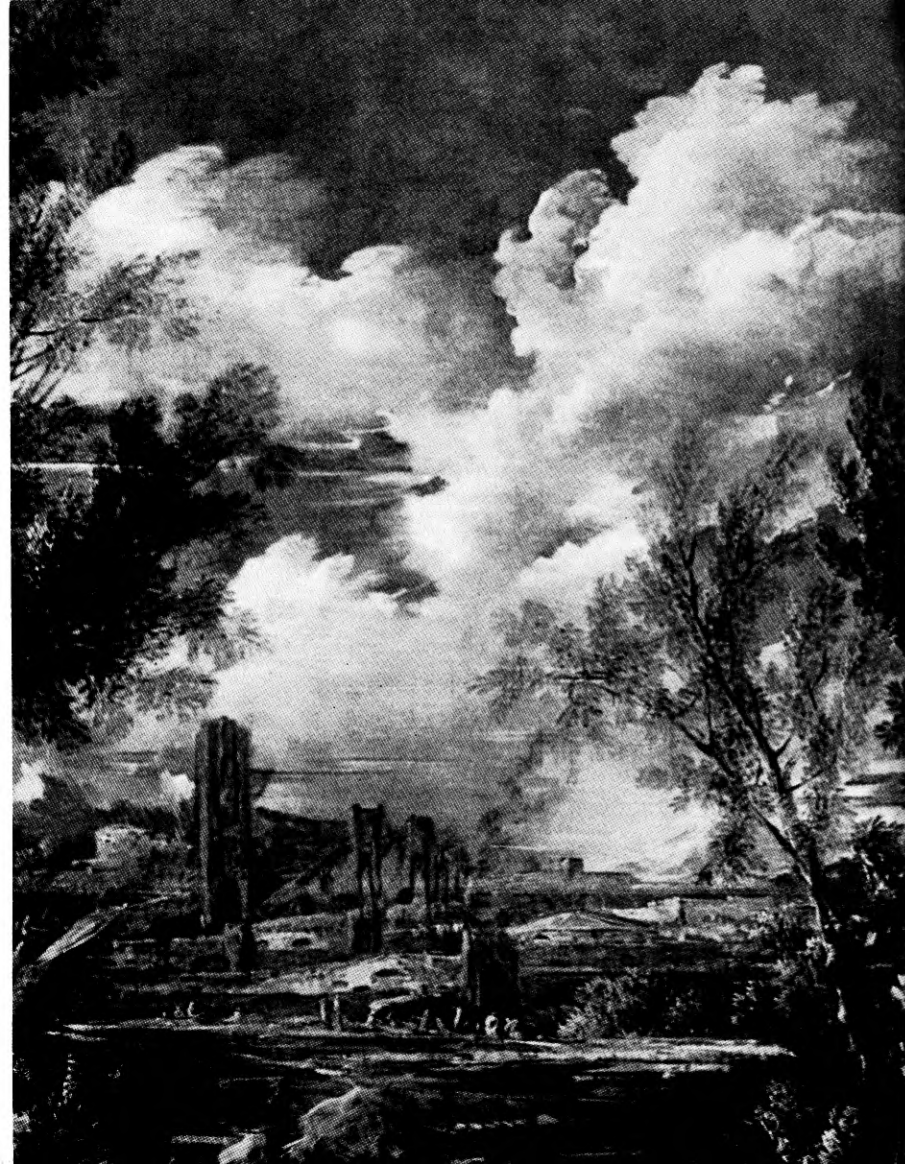
торжественность конного монумента, созерцательность философа, сопоставленные с прозаической деловитостью контрабандистов и равнодушным прохожего зрителя, вносят разнообразие в эту сцену.

Фреска «Река» открывает новый цикл Маньяско на тему вакханалий.

Наиболее выразительна «Вакханалия» (1730-е гг.), находящаяся в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Движение, заданное расположением живописных руин, из левого угла картины вправо в глубину повторяет изображенная слева группа сатиров и нимф. Они танцуют, ударяют в тамбурины, неистово кружатся. Тела обна-



25. Прачки. 1730-е гг.



женных вакханок даны в красивых, живописных ракурсах. Сатиры, взобравшиеся на пьедесталы колонн и играющие с вакханками, вносят живописную сумятицу в эту сцену. В глубине картины изображена группа вакханок, расположившихся у подножия небольшой колонны.

Руины изображены таким образом, что их динамичные массы усиливают мотив танца, развиваемый в картине.

Однако веселье это носит искусственный характер. Настроение тревоги и беспокойства заметно и здесь. Оно проявляется и в болезненной экзальтированности участников всей сцены, в какой-то «взвинченности» их танца.

«Вакханалии» Маньяско продолжают традиции пасторального жанра, намеченные в творчестве его земляка, генуэзца Б. Кастильоне. В картинах последнего, изображающих сказочные праздники и веселье вакханалии, часто звучат нотки печали и грустных раздумий о несбыточности мечты.

В своих «Вакханалиях» Маньяско драматизирует эти тенденции искусства Кастильоне. У Маньяско они приобретают настроение романтической взволнованности и беспокойства, облекаются в барочную форму. Эти картины Маньяско очень далеки от гармонической ясности «Вакханалий» Пуссена и пластической бравурности композиций Рубенса на эту тему.

В «Вакханалиях» Пуссена соединяются стихийный порыв и порядок, разумность. Это хорошо заметно в его эрмитажной «Вакханалии». Она решительно отличается от бравурности барочных вакханалий. Вакхический порыв ограничен у французского мастера аполлонической ясностью и мерой. Каждое порывистое движение имеет некий противодействующий мотив. Так, навстречу шествию повернут сидящий вакхант, спящая вакханка на переднем плане также расположена таким образом, что это восстанавливает в картине равновесие. Движение толпы «удерживают» и две статичные фигуры — Вакха и Ариадны,

восторженно взирающих с холма на праздник. Поэтому композиция, не теряя своего фризобразного характера, строится по схеме уравновешенной пирамиды.

«В понимании Пуссена картина возникает не из органического роста ядра, а как бы складывается из самостоятельных элементов, приведенных к устойчивому, гармоническому единству.

В этой связи важна одна особенность живописного языка Пуссена. Контур у него не столько выражает рост органической формы изнутри, сколько замыкает форму, подчеркивает внешние края тел. Художник предпочитал такие позы, повороты и ракурсы, при которых человеческое тело приближается к геометрическим телам, кругу, треугольнику, трапеции и т. п. Выявление правильных форм помогало ему построить композицию картины и в пределах ее подчеркнуть ритмические соответствия. В эрмитажной «Вакханалии» выставленная вперед нога танцующей вакханки «рифмует» с поднятой рукой бьющего в бубен вакханта. Порыв одной фигуры находит себе отклик в другой. Картина наполнена музыкальными звуками и ритмическими повторами»<sup>16</sup>.

Если построенность «Вакханалий» Пуссена отражает классицистическую ясность мировосприятия французского мастера, то в «Вакханалии» Маньяско порывистые движения и общая взволнованность композиции создают настроение беспокойства и неустойчивости, характерные для всего его творчества.

В 1735 году Маньяско возвращается в Геную, где живет до конца своих дней.

В этот поздний период творчество художника приобретает все более одухотворенный характер. Усиливается его тяготение к пейзажу.

В 1730-е годы положение в искусстве Италии в корне меняется, как меняется и сама структура общества. Постепенному ослаблению испанского влияния сопутствовало усиление политической роли австрийцев, на смену традициям устаревшей ис-



27. Морской пейзаж. 1730-е гг.



28. Пильщики. 1730-е гг.

панской бюрократии постепенно приходят более современные методы управления. Возрастает роль класса буржуазии в структуре итальянского общества. Новые веяния захватили в Италии многочисленных представителей прогрессивно настроенного дворянства и духовенства.

Формы и жанры, свойственные искусству предыдущего столетия, претерпевают постепенную эволюцию, медленно развиваются, лишаясь того идеологического содержания, которое первоначально оправдывало их существование. В течение XVIII века становится обычным то, что прежде было исключением: появляется тип независимого художника, переставшего быть слугой при каком-либо дворе или у знатного семейства, а поэтому свободного писать как угодно и что угодно, с тем чтобы располагать своими работами в соответствии с законами художественного рынка. Изменилось отношение к разделению живописи на «высокие» и «низкие» жанры.

Пейзажи Маньяско начал писать во время второго миланского периода. Теперь пейзаж приобретает самостоятельное значение. И это не случайно, потому что он становится главным выразителем отношения художника к окружающему миру. Излюбленные мотивы Маньяско в это время — буря, деревья на морском берегу, гнущиеся от шторма, скалы, разрушающиеся под натиском волн.

Маньяско романтизирует «классицистический пейзаж», экспрессионизирует его. Природа предстает в пейзажах Маньяско как одухотворенное, стихийное начало. В его бурное движение вовлекается человек, составляющий с природой единое, неразрывное целое.

Его пейзажи «населены» рыбаками, прачками, дровосеками, пильщиками, охотниками, монахами, странниками. Тему близости человека и природы раскрывает картина «Прачки» (1730-е гг., Италия, частное собрание). На переднем плане — фигуры двух прачек, данные в сильном движении. Они смотрятся самыми яркими пятнами в этой композиции.





29. *Искушение св. Антония. 1730-е гг.*

Природа изображена здесь как мощное, активное начало: громоздятся скалы, поросшие буйной растительностью, шумят могучие деревья, в небе проплывают облака.

Маньяско не порывает еще с классическим «героическим» пейзажем. Это заметно в некой театрализованной кулискости, «построенности» первого плана: группа деревьев слева уравновешена такой же группой справа. Статичны постройку заднего плана, вытянутые по горизонтали.

В поздних пейзажах мы находим иную трактовку природы.

«Морской пейзаж» (1730-е гг., Италия, частное собрание) полон движения. Рыбаки с усилием тянут сети, напряжена поза отшельника, деревья гнутся от ветра, волны извиваются и бьют о скалистый берег, по небу проносятся облака.

Идею всеобщей одушевленности и текучести выражает круговая композиция картины. Затененный, темно-коричневый первый план образует полукруг, замкнутый изображением облака на заднем плане.

Все движется и перетекает друг в друга. Фигуры рыбаков сливаются с морем, море активно «наступает» на скалистый берег, облака окутывают скалы, виднеющиеся вдали.

Эту активность стихийных сил природы выражает не только композиция, но и движение кисти художника, одухотворяющей изображение. Мазок стремительный, темпераментный, разнообразный: то длинный, то короткий, то параллельный, то зигзагообразный, великолепно передающий образ морской стихии. Прозрачный и легкий — в изображении неба, крепкий и материальный — в изображении суши.

Таков и пейзаж «Пильщики» (Венеция, собрание И. Брасс). Здесь фигуры работающих пильщиков составляют с окружающим пейзажем единый образ, активный и сложный.

Художник создает этот образ, пользуясь оригинальными приемами. Остановимся на них подробнее.

Биографы Маньяско говорят об изумительной скорости его работы и вместе с тем об особой ритмичности ударов кисти.

У Маньяско живопись особо положенным мазком становится живописным приемом, создающим изобразительный эффект картины.

Картина Маньяско «Пейзаж с фигурами» (Москва, ГМИИ имени А. С. Пушкина) дает возможность познакомиться с техникой живописи мастера.

Пейзаж вначале был написан так, как принято было писать классическую картину. В основе лежит рисунок, вероятно, созданный предварительно и потом нанесенный на загрунтованный холст. Но вряд ли при этом он нарисован на холсте целиком. Скорее, даны лишь общие очертания, или даже, возможно, только разметки по заранее выполненным рисункам.

Грунтовал Маньяско теплым светлорыжевато-коричневым красочным слоем, затем писал по грунту более темными красками. Потом начинал лессировать. После наложения лессировок, дав им высохнуть, Маньяско начинал ту работу, которая, собственно, и есть «*pittura di tocco*» в узком смысле слова. Она определяет фактуру картины больше, чем все другие стадии творческого процесса, благодаря рельефности мазков. Эти мазки на первый взгляд разбросаны по полотну совершенно свободно, но на самом деле они несут свет именно туда, куда нужно, на основании тонкого расчета и сообщают как бы непрерывное движение всем элементам композиции<sup>17</sup>.



30. Генуэзский порт. 1730-е гг.



31. Фантастическая сцена. 1730-е гг.

Иногда Маньяско с помощью того же приема изображает ствол молодого дерева, легкое кружево листьев. Этот прием создает также в пейзаже неравномерную глубину, не похожую на размеренные планы классической картины. Маньяско добивается цельности и динамичности картинного образа.

Однако не следует считать манеру «*pittura di tocco*» чем-то застывшим, механически «налагаемым» художником, однообразным приемом, которым он пользовался во всех композициях позднего времени. Холодным виртуозом Маньяско никогда не был. Иначе его картины не волновали бы зрителей темпераментным, волнующим мастерством, исключаящим сухую, мате-



32. Три мужские фигуры. 1730-е гг.

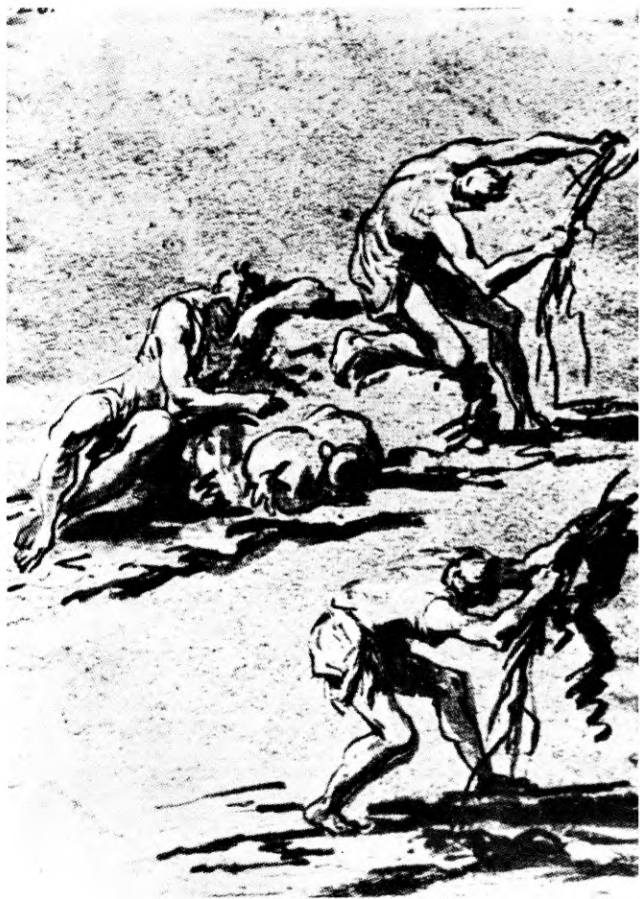
матическую расчетливость. Непосредственное чувство всегда преобладает в его работах.

Таков и пейзаж Маньяско «Бурное море» (Неаполь, Сан Мартино).

В этой картине художник активно пользуется методом ритмического контраста, создающего темпераментную, впечатляющую картину борьбы стихий.

Живопись здесь настолько активна, что кажется, будто она обладает самостоятельной энергией.

При анализе многих картин Маньяско, особенно пейзажей позднего периода творчества, мы все время отмечали «борьбу



33. Пять мужских фигур. 1730-е гг.



34. Сидящая мужская фигура. 1730-е гг.

стихий», «драматические контрасты», «активность живописи», «темпераментное мастерство, волнующее зрителя». Если к этим признакам стиля Маньяско добавить тему одинокого человека, не находящего себе места во враждебном ему мире, выраженную в некоторых его картинах, необычное решение жанровых тем, особый, только ему присущий живописный язык произведений, гиперболу, которой он пользуется при создании своих образов, тонкую иронию, приближающуюся к сарказму, то мож-

но смело говорить о предромантизме Маньяско, о романтическом мировосприятии художника, позволившем ему так обостренно чутко передать свое отношение к действительности.

В творчестве ряда художников XVIII века заметны признаки будущего романтизма XIX века. Здесь можно назвать крупнейшего венецианского пейзажиста Франческо Гварди, гениального мастера архитектурной фантазии Джованни-Баттиста Пиранези (цикл офортов «Тюрьмы»), где впервые появляется тема «внутреннего» пространства, противопоставленного «внешнему».

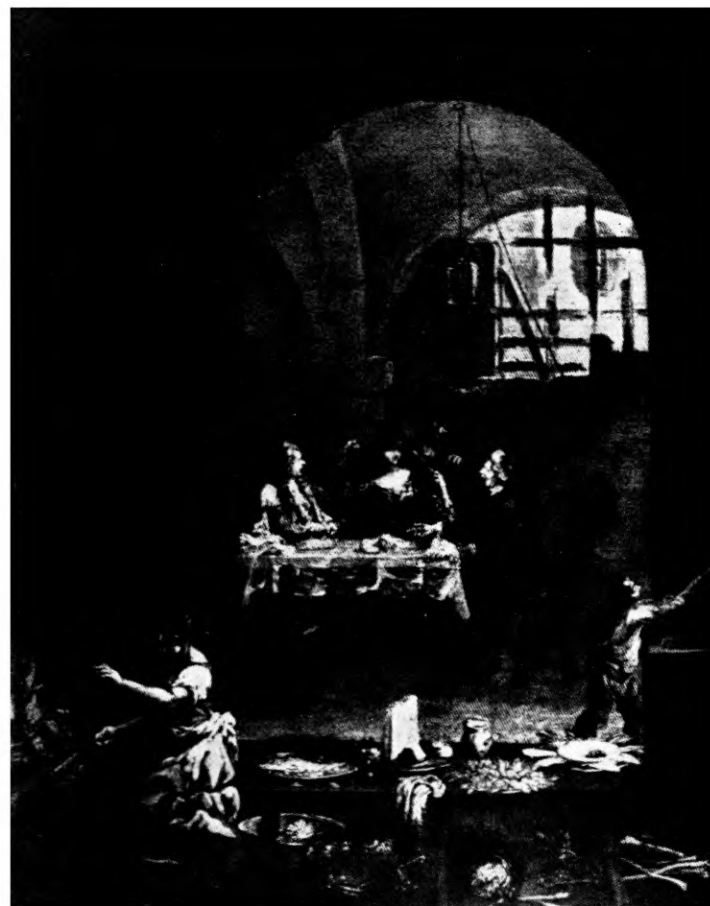
К творчеству этих мастеров примыкает и творчество Маньяско.

Наиболее значительным произведением, как бы подводящим итог всему творчеству Маньяско, является его картина «Прием в саду д'Альбаро» (Генуя, Палаццо Бьянко). Это во всех отношениях необычайное для Маньяско произведение требует пристального и всестороннего анализа.

Необычен выбор формата картины по горизонтали, в отличие от излюбленных им вертикальных композиций. Этим Маньяско стремится придать картине эпическое, панорамное звучание.

На громадной веранде, украшенной вазами с цветами, на фоне старой, невысокой стены собралось избранное общество — дамы, кавалеры, прелаты, которые беседуют, играют в карты, музицируют. На переднем плане слева, несколько поодаль от всей группы, мы видим художника, зарисовывающего эту сцену. Здесь следует сделать небольшое отступление. Мы уже не раз отмечали «эффект присутствия» самого художника в его произведениях, говорили о том, что картины Маньяско на редкость «личностны».

Уже в раннем «Автопортрете» художник изображает себя вместе со старым бродягой. В картине «Библиотека монахов» Маньяско вводит фигуру старика, выражающего, по-видимому, авторское отношение к окружающему миру. И на фреске «Рекка» изображен человек в тюрбане, указывающий зрителю на



35. Кухня. 1735



36. Алхимик. 1730-е гг.

контрабандистов. В картине же «Прием в саду д'Альбаро» участником сцены становится сам художник. Характерно, однако, что Маньяско «отодвигает» свой образ на довольно значительное расстояние от основной группы «героев» полотна.

В композиции картины большое значение имеет стена сада. Ее неровный, разорванный, то повышающийся, то понижающийся силуэт объединяет всю группу переднего плана в единое целое. И в то же время, во избежание однообразия, участки стены делают эту группу на несколько самостоятельных групп.

Силуэт стены ритмически повторяет линию холмов на горизонте, четко выделяя композиционные планы.

«Дымчатый» цвет является идеальным фоном, на котором эффектно выделяются роскошные вспышки темно-желтых, лимонных, розовых, красных, голубых, золотистых пятен одежды.

Стена играет в картине и смысловую роль. Она отделяет всю группу аристократов от природы. Эти люди никак с нею не связаны. Они замкнуты в себе. И воспринимаются они как некое эфемерное видение. Дробный, текучий, разорванный мазок создает настроение неустойчивости, зыбкости. И, наоборот, пейзаж, открывающийся за стеной, приобретает у Маньяско поистине космический размах. Это не стихийный, движущийся, напряженный, яростный пейзаж, какой мы привыкли видеть в его картинах. Здесь он грандиозно величественный, безграничный.

Четкие геометрические формы зданий, белые линии дорог, влекущие взор в глубину, усиливают это ощущение безграничности пространства.

Краска наложена густым, плотным, пастообразным слоем, придающим пейзажу еще большую устойчивость.

Эта картина отражает просветленное и ясное мировосприятие позднего Маньяско. Подобная трактовка природы как бы подготавливает видение мира, которое позднее будет определять образный строй картин великих пейзажистов XIX века. Маньяско, органично сочетавший мастерство жанровой карти-



*37. Концерт. 1730-е гг.*



*38. Женщина и гитарист. 1740-е гг.*



39. Прием в саду д'Альбаро. 1740-е гг.

ны и пейзажа, синтезировал и развил в своем творчестве многие существенные тенденции искусства нового времени.

Здесь следует отметить народно-демократическую линию, сильно заметную во флорентийский период, а также традиции испанского «плутовского романа».

Маньяско развивает романтическую линию, намеченную в жанровых и пейзажных картинах С. Розы.

Обратившись к пасторальному жанру Б. Кастильоне, Маньяско драматизирует его в духе своего времени.

Гротескно-сатирические образы жанровых картин Маньяско с большой силой отразили реальную историческую ситуацию, которую переживала Италия в начале XVIII века.

Классицистический, «героический» пейзаж, романтизированный Маньяско, приобретает у него глубоко эмоциональный смысл.

Будучи новатором в области живописного языка, Маньяско довел его до высшей степени активности, что позволило ему выразить свой неповторимый взгляд на мир.

Все это вместе взятое ставит искусство Маньяско в один ряд с крупнейшими художниками Италии XVIII века.



## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Итальянская живопись XVIII века. Каталог выставки. М., 1974, с. 14.
- <sup>2</sup> Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи 17—18 веков. М., 1966, с. 134—142.
- <sup>3</sup> Scheuer E. Alessandro Magnasco.— „Apollo“, August, 1938, p. 59—62.
- <sup>4</sup> Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962, с. 146.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Знамеровская Т. Сальватор Роза. М., 1972, с. 48.
- <sup>7</sup> Там же, с. 49.
- <sup>8</sup> См.: „Emporium“, 1949, Apr., p. 172.
- <sup>9</sup> Тарле Е. В. История Италии в новое время. Спб., 1901, с. 65.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Evans G. The subtle satire of Magnasco.— „Gazette des Beaux-Arts“, 1947, p. 36.
- <sup>12</sup> Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. М., 1949, с. 195.
- <sup>13</sup> Рензов Б. Г. Итальянская литература XVIII века. Л., 1966, с. 21.
- <sup>14</sup> Тарле Е. В. История Италии в новое время, с. 65.
- <sup>15</sup> Литература семнадцатого века. М., 1949, с. 89.
- <sup>16</sup> Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 284.
- <sup>17</sup> См.: Лаврова О. И. К проблеме творческого метода Алессандро Маньяско.— В кн.: Художественная культура XVIII века. М., 1974, с. 167.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи 17—18 веков. М., 1966.
2. Итальянская живопись XVIII века. Каталог выставки. М., 1974.
3. Лаврова О. И. К проблеме творческого метода Алессандро Маньяско.— В кн.: Художественная культура XVIII века. М., 1974.
4. Geiger B. Alessandro Magnasco. Torino, 1949.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Суперобложка: Река. Ок. 1716. Бриньяно, фреска в Кастелло Висконтео.

Фронтиспис: Автопортрет. 1690-е гг. Местонахождение неизвестно.

1. Бегущие вакханки. 1710-е гг. Венеция, собрание Италико Брасс.
2. Танец Коломбины. 1709. Венеция, собрание Италико Брасс.
3. Обучение сороки. 1710-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
4. Обучение сороки. 1710-е гг. Фрагмент. Флоренция, галерея Уффици.
5. Трапеза цыган. 1710-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
6. Дон Кихот. 1720-е гг. Детройт, частное собрание.
7. Судилище. 1720-е гг. Франкфурт, собрание Института Штедель.
8. Сцена в инквизиции. 1720-е гг. Италия, частное собрание.
9. Катехизис. 1715 (?). Австрия, аббатство Зайтенштеттен.
10. Синагога. 1715 (?). Австрия, аббатство Зайтенштеттен.
11. Трапеза монахинь. 1720-е гг. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
12. Греющиеся монахи. 1720-е гг. Венеция, собрание Италико Брасс.
13. Размышляющий монах. 1720-е гг. Гамбург, Музей.
14. Два бегущих монаха. 1720-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
15. Библиотека монахов. 1720-е гг. Венеция, собрание Италико Брасс.
16. Похороны монаха. 1720-е гг. Италия, частное собрание.
17. Столовая монахов. 1720-е гг. Бассано, Музей.
18. Столовая монахов. 1720-е гг. Фрагмент. Бассано, Музей.
19. Выбывание тонзуры. 1720-е гг. Вена, собрание Артенег.
20. Река. Ок. 1716. Бриньяно, фреска в Кастелло Висконтео.
21. Жанровая сцена. Ок. 1716. Бриньяно, фреска в Кастелло Висконтео.
22. Интерьер с бродягами. 1720-е гг. Италия, частное собрание.
23. Две женские фигуры с вазой. 1730-е гг. Генуя, галерея Палаццо Бьянко.

24. Две мужские фигуры с вазой. 1730-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
25. Прачки. 1730-е гг. Италия, частное собрание.
26. Прачки. 1730-е гг. Фрагмент. Италия, частное собрание.
27. Морской пейзаж. 1730-е гг. Италия, частное собрание.
28. Пильщики. 1730-е гг. Венеция, собрание Италико Брасс.
29. Искушение св. Антония. 1730-е гг. Италия, частное собрание.
30. Генуэзский порт. 1730-е гг. Вена, собрание Гейгера.
31. Фантастическая сцена. 1730-е гг. Павия, церковь Санта Мария Ассунта.
32. Три мужские фигуры. 1730-е гг. Генуя, галерея Палаццо Бьянко.
33. Пять мужских фигур. 1730-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
34. Сидящая мужская фигура. 1730-е гг. Флоренция, галерея Уффици.
35. Кухня. 1735. Венеция, частное собрание.
36. Алхимик. 1730-е гг. Милан, собрание Г. Ботта.
37. Концерт. 1730-е гг. Вена, собрание Артенег.
38. Женщина и гитарист. 1740-е гг. Венеция, частное собрание.
39. Прием в саду д'Альбаро. 1740-е гг. Генуя, галерея Палаццо Бьянко.

Д 93 **Дьяков Л. А.**

Алессандро Маньяско.— М.: Искусство, 1978.

80 с., ил.

Книга является первой монографией на русском языке о творчестве известного итальянского живописца XVIII века А. Маньяско. Герои произведений Маньяско — нищие, разбойники, отшельники, монахи — люди, бежавшие из общества или им отвергнутые. Главное средство выражения в живописи Маньяско — драматический гротеск. Художник предстает попеременно как замечательный монументалист, живописец жанровых сцен, портретист, мастер пейзажа. Его искусство оказало большое влияние на развитие европейской романтической живописи XIX века.

Д  $\frac{80102-459}{025(01)-78}$  168-78

ББК 85.143(3)  
75И

*Лев Аркадьевич Дьяков*

АЛЕССАНДРО МАНЬЯСКО

Редактор А. Ю. Сидоров. Художественный редактор и художник-оформитель Л. А. Иванова. Технический редактор Е. З. Плоткина. Корректор Б. М. Северина.

И. Б. № 699

Сдано в набор 15.12.77. Подп. в печать 25.07.78. А13317. Формат издания 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага мелованная 120 гр. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. п. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3,496. Изд. № 1231. Тираж 50 000. Заказ 3046. Цена 55 коп. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Звенигородская, 11.

55 коп.

