Паоло Веронезе (1528-1588) появился на свет в 1528 году в квартале Сан Паоло города Вероны, одного из главных городов, входивших тогда в состав Венецианской республики. Художник был пятым сыном в семье Габриеле и Катерины. Сведении о фамилии отца не сохранилось лишь позднее, уже будучи независимым мастером, Паоло станет называть себя Кальяри, возможно, приняв фамилию одного из своих знатных заказчиков. Впервые он подпишется этим именем только в 1555 году, заключая контракт на выполнение алтарного образа "Пала ди Монтаньяна". Отец художника, как о том свидетельствуют старые документы - переписи населения Вероны, был "дробильщиком камней", иначе говоря, каменотесом или скульптором средней руки.

Возможно, благодаря его знакомствам в художественных кругах города, Паоло уже к 1541 году становится членом мастерской Антонио Бадиле, а затем, вместе с Джамбаттистой Дюлотти и Ансельмо Канерой, входит в группу молодых мастеров, пользовавшихся покровительством веронского архитектора Микеле Санмикеле. По свидетельству современника, Джордже Вазари, Санмикеле "относился к Паоло, как к сыночку".

Недавние исследования, посвященные Веронезе, показали, какую важную роль сыграли в его становлении годы, проведенные в родном городе. Веронский опыт, оставив глубокий след в творчестве мастера, во многом определял эстетическую основу его живописной манеры на протяжении долгих лет блестящей карьеры. Уроки Антонио Бадиле, художника, безусловно, способного, однако связанного с традиционными изобразительными принципами, не оказали на Паоло сколько-нибудь существенного воздействия. Даже в первых работах молодого живописца трудно обнаружить заметные следы влияния учителя.

В начале XVI века художественная жизнь Вероны развивалась самостоятельно и независимо от столицы. Это был весьма оживленный художественный центр, в котором мирно сосуществовали различные направления искусства. С одной стороны, там можно было встретить мастеров, которые продолжали работать в традициях художественной культуры позднего XV столетия, развивая ту ее линию, что вела от Мантеньи к семье Беллини и Джорджоне. Самыми крупными среди веронских представителей этого архаизирующего направления были Джованни Франческо Карото и Антонио Бадиле. Другой полюс занимали художники, связавшие свою судьбу с маньеризмом, - Доменико Брузазорчи, Баттиста Анджело Дель Моро и Пдоло Фариначи, которые сумели освоить уроки рабочавших в соседних городах последователей Микеланджело и Рафаэля - Джулио Романо в Мантуе, Корреджо и Пармиджанино в Парме.

В этом живом окружении и происходило формирование молодого художника. В ранних произведениях отчетливо проявляется искренний интерес Веронезе к более современному языку маньеризма, что подтверждает: недавний ученик выбирает иной путь, отличный от пути своего первого учителя.

Сохранилось много живописных работ Веронезе, исполненных до 1550 года и отмеченных типично маньеристическими чертами. Среди них блистательное "Обручение Святой Екатерины" из частной коллекции в Нью-Йорке, написанное, судя по двум расположенным рядом гербам в верхней левой части, по случаю состоявшегося в Вероне в 1547 году бракосочетания Анны делла Торре и Джамбаттисты Пиндемонте; алтарный образ "Пала Бевилъаква-Ладзизе", созданный в 1548 году для капеллы этой семьи в церкви Сан Фермо Маджоре и сейчас находящийся в веронском Музее Кастельвеккьо; композиция "Крещение" (ныне в Музее герцога Антона Ульриха в Брауншвейге), скорее всего, написанная в 1548-1549 годах для боковой стены капеллы еще одной веронской церкви; созданное тогда же "Оплакивание", заказанное аббатом Бернардо Торлиони и предназначенное для ризницы церкви монахов ордена Святого Иеронима Санта Мария делла Грация (ныне Музей Кастельвеккьо, Верона); наконец, замечательное "Положение во гроб" из частной французской коллекции; находившееся ранее в церкви Корпус Домини в Виченце. Это полотно с полным основанием можно назвать обобщением художественного опыта Паоло довенецианского периода.

Все названные произведения отличают характерный для маньеризма подчеркнутый графизм живописной манеры и замечательная красочная гамма: отчетливая, построенная на противопоставлении светлых тонов, оживленных серебристыми бликами света. На этой стадии стиль Паоло обнаруживает явную зависимость от утонченных произведений маньеристов Эмилии и фресковых росписей Джулио Романо в палаццо Дель Те в Мантуе. К примеру, в Положении во гроб грубоватые фигуры с рельефно выделенной мускулатурой соотносятся с образами мантуанских фресок, тогда как элегантная игра складок одеяний, сверкание красок и полные выразительного изящества детали вызывают в памяти изысканные образы Корреджо и Пармиджанино (особо тонко изображена едва намеченная кончиком кисти женская голова в ракурсе слева от Мадонны). Об искусстве этих художников напоминают также изящно удлиненные, полные динамики фигуры алтарного образа Пала Бевильаква-Ладзизе и драгоценный, сияющий колорит в Обручении Святой Екатерины. Этот шедевр свидетельствует о том, что уже с самых первых шагов Паоло достигает исключительного технического мастерства. К началу 1550 года Веронезе - зрелый мастер, готовый к тому, чтобы выйти на великую венецианскую сцену. В 1551 году он пишет картину для алтаря капеллы Джустиниани в церкви Сан Франческо делла Винья, свой вступительный экзамен в городе на лагуне. В этой композиции с изображением "Святого семейства с маленьким Иоанном Крестителем", "Святыми Антонием аббатом и Екатериной" молодой живописец обнаруживает знакомство с реалиями венецианской художественной жизни, используя "цитаты" из алтаря Пезаро в церкви деи Фрари, написанного несколько лет тому назад Тицианом. Тем не менее в трактовке цвета, еще более оживленного световыми бликами на складках одеяний, в маньеристических изгибах фигур Паоло остается верен своему собственному, уже сложившемуся стилю. Особенно хороша в этой картине фигура Святой Екатерины; обернувшись назад, чтобы увидеть главную группу, расположенную за ее спиной на высоком мраморном постаменте, святая напряженно изогнулась, и, вторя ее сложному движению, эффектно "рассыпаются" складки широкого золотисто-зеленого плаща, редкостного по колористической изысканности.

Работа над первым венецианским заказом не отвлекла Паоло от многочисленных поручений на терраферме: в том же году, когда была закончена Пала Джустиниани, он расписывает фресками виллу Соранцо в Тревилле в окрестностях Кастельфранко Венето, построенную десятилетие назад Микеле Санмикеле. Как свидетельствуют источники, в украшении виллы помимо Паоло принимали участие Дзелотти и Канера, два других молодых веронских живописца, протеже архитектора. К сожалению, в 1816-1817 годах тогдашний владелец виллы, венецианский дворянин Филиппо Бальди решил сбить фрески со стен. Часть снятых росписей он оставил в своем владении, отдельные фрагменты подарил друзьям, остальное было продано антиквару Вендрамини, из рук которого произведения попали на художественный рынок Англии. В 1819 году была снесена и сама вилла. В результате к настоящему времени известно о судьбе лишь пятнадцати фрагментов некогда обширной декорации. Только шесть из них могут считаться работами самого Паоло, да и они дошли до нас очень плохо сохранившимися. Таков печальный итог экспериментов с техникой снятия фресок со стены, осуществленной самим Бальди. Важнейшими среди сохранившихся фрагментов являются фигуры, изображающие "Время и Славу", а также "Справедливость" (ныне собор в Кастельфранко), и фрагмент с фигурой "Истории" в помещении Патриаршей семинарии в Венеции, подписной и датированный 1551 годом. В отличающем эту работу особом графизме и переливчатом сиянии красок на поверхности тканей без труда угадываются черты, типичные для ранних произведений Веронезе.

В тот же период, между 1552 и 1553 годами, Паоло находится в Мантуе, приглашенный кардиналом Эрколе Гонзага написать картину "Искушение Святого Антония" для одного из боковых алтарей собора, декорация которого к тому времени была полностью обновлена Джулио Романо в духе ренессансного искусства. В этой композиции, вывезенной французами в Париж в 1797 году во время наполеоновских походов в Италию и с 1803 года экспонируемой в Музее изящных искусств Кана, заметно воздействие произведений Джулио Романо и Микеланджело. Сопоставим, например, живописную трактовку мускулистого тела демона или мощной фигуры самого Святого Антония с так называемым Белъведерским торсом, знаменитой греческой скульптурой, ставшей прообразом многих пластических мотивов Микеланджело. Однако изящный образ женщины-искусительницы, изображенной в картине у левого края, все еще полон воспоминаний о маньеристическом искусстве Эмилии.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В 1553 году Паоло возвращается в Венецию, приглушенный принять участие в почетном для каждого художника заказе - создании цикла картин для украшения плафонов в трех залах Совета Десяти Дворца дожей. Залы являлись частью нового крыла дворца, построенного между 1533 и 1550 годами архитектором Сжарпаньино. Венецианские власти назначили главой работ Джамбаттисто Понкино, художника родом из Кастельфранко, только что вернувшегося из Рима, где он имел возможность лично увидеть и оценить источник тоскано-римского маньеризма, живопись Микеланджело и Рафаэля. Именно Понкино избрал в качестве своих помощников Паоло Веронезе и Джамбаттисто Дзелотти, с которыми, возможно, познакомился раньше, воздав должное их мастерству еще в тот период, когда они расписывали виллу Соранцо в Тревилле.

Работа в Залах Совета Десяти продолжалась три года: первым был закончен Зал приемов. Там уже к 1553 году, сразу же после того как были закончены роскошные позолоченные деревянные обрамления, полотна заняли свои места на своде. В этом зале, помимо нескольких одноцветных композиций, Паоло выполнил четыре основных полотна: центральный компартимент Юпитер, изгоняющий Пороки (вывезенный в 1797 году французскими войсками и попавший в Лувр) и три панно для боковых частей со сценами Юнона, осыпающая дарами Венецию; Юность и Старость, наконец, Свобода. Все эти картины - произведения высочайшего художественного качества. Насыщенный, вибрирующий цвет, исключительная яркость живых красок создают эффект мерцания. Световые блики сообщают необходимую легкость фигурам, трактованным с подчеркнутой пластичностью, и создают иллюзию глубины, - качество, полностью отсутствующее в соседствующих с работами Веронезе произведениях двух других художников. Уже в этих полотнах Паоло, чувствуя необходимость придать большую "читаемость" изображениям, утопающим в пышных золоченых рамах, окончательно вырабатывает принципы и приемы декоративной живописи, построенной на взаимодействии света и цвета, которые лягут в основу всех его последующих произведений. Здесь и в дальнейшем художник сохраняет в своей живописи маньеристическую любовь к точному рисунку. Эта индивидуальная особенность стиля Веронезе выделяет его среди самых значительных венецианских мастеров того времени. Крупнейшим среди них был Тициан, колоризм которого строится на ином тональном принципе и отличается сложным сочетанием накладываемых слой за слоем цветов, чьи переходы создают эффект мягкой световоздушной дымки.

Заказчики сумели по достоинству оценить великолепие полотен Веронезе в Зале приемов. Декорация плафона следующего зала, Зала делла Буссола, была поручена ему одному. По всей видимости, полотна, предназначенные для этого зала, были закончены в 1554 году. Тема декорации, разработанная иконографом Даниеле Барбаро (ученым-гуманистом, который вместе со своим братом Маркантонио вскоре доверит Паоло расписать свою виллу Мазер), была посвящена "доброму правлению" Венецианской республики. В соответствии с иконографической программой центральная композиция изображала покровителя города и его символ: Святой Марк, коронующий Добродетели (вывезенная французскими войсками и находящаяся ныне в Лувре картина заменена копией, написанной в конце XIX века Джулио Карлини). По сторонам от нее расположились написанные в технике гризайли сцены Римские триумфы и Аллегория Победы.

В следующем помещении, Зале Трех (sala dei Тге Capi), темой декорации стали триумфы добродетельного правления. Здесь Паоло исполнил два боковых компартимента Победа Добродетели над Злом и Победа Немезиды над Грехом, которые вновь показали, какая глубокая пропасть отделяет сверкающую палитру живописца из Вероны от колорита его товарищей по работе, более глухого и не обладающего такой же живостью.

Завершение работ в Залах Совета Десяти совпадает с началом грандиозной декорации в новой церкви Сан Себастьяне, построенной Скарпаньино и принадлежавшей монахам ордена Святого Иеронима из соседнего монастыря. Украшению этой церкви Паоло отдал (с перерывами) более двух десятилетий жизни. Заказчиком был новый настоятель монастыря, брат Бернардо Торлиони, знакомый Веронезе еще по Вероне, где по желанию братьев ордена Святого Иеронима он написал для их монастыря картину Оплакивание, хранящуюся ныне в Музее Кастельвеккьо.

В ноябре 1555 года Паоло с помощью брата Бенедетто и еще одного художника (возможно, Антонио Фазоло) выполнил холсты для плафона ризницы. Центральное место в этом ансамбле занимает композиция Коронование Богоматери, по сторонам от нее - фигуры четырех Евангелистов, тогда как в углах свода разместились небольшие монохромные сцены на тему Истории Ветхого Завета и четыре тондо с Херувимами. В этом живописном цикле художник использует опыт, обретенный в процессе работы над сводами Залов Совета Десяти: иллюзионистически "раздвигая" тесное пространство ризницы, он сообщает ясную "читаемость" заключенным в богато украшенные резные рамы, образующим декоративный каркас свода композициям. Ясный, насыщенный светом колорит приобретает драгоценное сияние благодаря использованию переливающихся оттенков. Помимо традиционной для Веронезе ориентации на произведения маньеристов здесь заметен интерес к Тициану, сказавшийся в пластической мощи фигур, резко выступающих на фоне открытого голубого неба.

В декабре того же года Паоло заключает новый контракт на выполнение полотен для свода нефа, осуществленных к 31 октября следующего года, о чем свидетельствуют платежные документы. Композиции небольшого формата с изображением аллегорических фигур являются работой помощников. Самому Веронезе принадлежит авторство трех главных сцен цикла: Отречение царицы Васти, Эсфирь, коронуемая Ассуром и Триумф Мардохея. Уже авторы XVI и XVII веков, писавшие об искусстве, обращали внимание на блистательные колористические достоинства этих произведений и характерную для них тщательно разработанную сценографию: созданные кистью Веронезе великолепные архитектурные задники, служащие фоном для сцен и действующих лиц, в полной мере предвосхищают монументальные Пиры, созданные мастером в 1550-е годы. Не ограничиваясь более ролью декоративных элементов, простых рам или консолей, архитектурные мотивы становятся живыми "участниками" композиций. Кажется, что эти широкие, уходящие в глубину ступени, на которых толпятся персонажи картин, изображенные в ракурсе колоннады, фасады дворцов и классических храмов не столько навеяны архитектурой Санмикеле, сколько являются данью техническим открытиям Себастьяно Серлио, чей труд о театральной сценографии (часть его Трактата об архитектуре, изданного в 1545 году) Веронезе, безусловно, знал. Вместе с тем нельзя не отдать должного исключительному мастерству, продемонстрированному самим Веронезе в передаче архитектонической структуры и перспективы. Художник сумел замечательным образом объединить архитектуру, пространство и фигуры в сложном композиционном единстве.

Сразу же после завершения декорации свода нефа в Сан Себастьяно Паоло получает приглашение принять участие в новом государственном заказе: в августе 1556 года Светлейшая - так называлась Венецианская республика - поручила семи разным художникам, связанным лишь общими маньеристическими истоками, - Джузеппе Порта, прозванному Сальвиати, Баттисто Франко, Джованни Демио, Джулио Личинио, Джамбаттисто Дзелотти, Андреа Скьявоне и Веронезе - выполнить по три тондо. Вставленные в сложный каркас из тщательно разработанных золоченых рам, подготовленный Сансовино, они должны были украсить свод так называемого Золотого зала в Библиотеке Святого Марка. Декорация великолепного зала, посвященная изображению Свободных искусств, расцветающих лишь при "добром правлении", стала своего рода резюме художественных достижений всех, за исключением Тинторетто, ведущих представителей маньеристического направления, работавших в Венеции в ту пору.

Три тондо, исполненные Паоло, размещены в шестом ряду по отношению ко входу и изображают аллегорические фигуры: Целомудрие, Астрономию, Гармонию и Воображение, а также Музыку. Как и произведения других художников, они были закончены в феврале 1557 года. И вновь в этих картинах торжествуют красочное великолепие, ослепительная яркость и выразительная сила света. По отношению к работам соперников тондо Паоло демонстрируют врожденную способность мастера чутко улавливать различные импульсы, в том числе - венецианской школы, которую в эти годы представлял гений Тициана. Данное обстоятельство объясняет эпизод, рассказанный Вазари, хотя и не подтвержденный другими современными источниками. По словам Вазари, именно великий мастер из Кадоро вручил молодому Веронезе золотую цепь, награду, предназначенную лучшему из участников декорации плафона Библиотеки. То, что Тициан, как следует из рассказа Вазари, прилюдно обнял Веронезе, воспринимается как символический жест, олицетворяющий передачу полномочий от постаревшего, переступившего шестидесятилетний рубеж официального художника Светлейшей новой звезде, восходящей на горизонте венецианской живописи.

Тем временем Паоло возобновляет активную работу в области фресковой живописи, к которой он впервые обратился в самом начале своего творческого пути, участвуя в декорации дворца Каносса в Вероне. К этому периоду относятся фресковые росписи отдельных залов палаццо Тревизан в Мурано. Дошедшие до нас в плачевном состоянии, они тем не менее позволяют оцепить высочайшие колористические достоинства живописи Веронезе, прямо предвосхищающей одно из самых замечательных творений мастера - декорацию виллы Мазер. В хронологическом отношении к этим фрескам близки и работы в церкви Сан Себастьяне, где в период между мартом и сентябрем 1558 года Веронезе расписал верхнюю часть стен главного нефа. Важнейшую роль в этой декорации играют архитектурные фоны: иллюзионистически написанный художником колонный портик, аркады и балюстрады превращаются в архитектурную среду, в границах которой развертывается действие главных сцен: Святой Себастьян, обвиняющий Диоклетиана и Святой Себастьян, избиваемый палками. Размещенные в хоре, они воспринимаются как настоящие театральные сцены. Над триумфальной аркой, ведущей на клирос, Паоло изобразил Ангела, несущего благую весть и Мадонну Аннунциату. Колористическое решение фигур поражает плавностью цветовых градаций и трепетной переливчатостью оттенков. Сходные черты отличают написанные сочными красками фигуры Сивилл, чередующиеся с монохромными изображениями Пророков. В двух других случаях внимание зрителя привлекает изобретательность, с которой художник изображает отдельные сцены и фигуры: одна из них - лучник, чьи стрелы словно пересекают пространство церкви и вонзаются в тело Святого Себастьяна, изображенного на противоположной стене нефа; другие - Монах с негритенком, появляющиеся в проеме двери-обманки. Эта написанная художником дверь создает полную иллюзию открытого входа, расположенного симметрично по отношению к настоящей двери, ведущей на хоры.

Тогда же Паоло представил монахам проект корпуса для церковного органа. Корпус был изготовлен 1558 году и спустя два года украшен различными живописными панелями. На внешней стороне створок органа художник изобразил Принесение во храм, которое прихожане и посетители церкви могут видеть, когда орган закрыт, а на внутренних створках - композицию Христос, исцеляющий больных. Завершают декорацию сцена Рождества, размещенная на внешней стороне балкона, а также фланкирующие орган две монохромные фигуры Добродетелей и написанные в цвете образы Святого Франциска и Святого Иеронима.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

К концу шестого десятилетия имя Веронезе получило в Венеции широкую известность: об этом говорит количество получаемых художником в великом множестве заказов, в особенности от различных религиозных организаций и братств города. Около 1558 года он исполняет три больших панно для плафона церкви санта Мария делла умильта алле Дзаттере со сценами Благовещение, Поклонение пастухов и Вознесение Богоматери, перемещенные в начале нашего столетия в капеллу дель Розарио церкви Санти Джованни э Паоло. Как показала недавняя реставрация, речь идет о произведениях исключительного качества. И в отношении цветового решения, и в отношении композиционного замысла они не уступают живописным панно в Сан Себастьяно. В конце того же года Бенедетто Манцини, священник приходской церкви Сан Джеминьяно, заказал Веронезе створки церковного органа. Расположенная в южной части площади Святого Марка, старинная церковь незадолго до этого приобрела более современный архитектурный облик в результате реконструкции, осуществленной Якопо Сансовино. Створки были закончены и установлены в 1560 году. Однако в конце XIX века здание церкви было демонтировано в связи с постройкой на этом месте Наполеоновского крыла Новых прокураций. Картины смогли воссоединиться лишь после Первой мировой войны в Галерее Эстенсе в Модене. Величественные фигуры Святых Джеминьяно и Севере, изображенные на внешней стороне створок, выступают из апсиды в форме изящно украшенной мраморной ниши, напоминающей те классические беседки, что служили фоном для столь же мощных фигур философов Аристотеля и Платона, написанных на холстах и установленных почти тогда же на стендах Золотого зала библиотеки Святого Марка как последний "штрих" в декорации этого прославленного памятника. Фигуры философов в ярких одеяниях, усиленных звучными аккордами красного цвета, наделены такой мощной пластической силой, что кажутся настоящими скульптурами. Сравнение с аналогичными образами, созданными для того же зала Якопо Тинторетто и Андреа Скьявоне, наглядно демонстрирует, сколь непохожими были в этот период колористические и изобразительные принципы ведущих мастеров венецианского маньеризма.

Между 1560 и 1561 годами Веронезе, как справедливо полагает большинство исследователей, создает самую прославленную из своих декораций - росписи виллы братьев Даниеле и Маркантонио Барбаро в местечке Мазер, возле Азоло, строительство которой было завершено около 1558 года по проекту Андреа Палладио. По своим научным интересам и культурным пристрастиям братья Барбаро были, без всякого сомнения, заказчиками исключительными. Первый из них, о котором уже упоминалось выше как об авторе иконографической программы украшения плафонов Залов Совета Десяти во Дворце дожей, был всесторонне образованный человек, увлеченный музыкой и астрономией; кроме того, он был первым в Венеции издателем трудов Витрувия по архитектуре, увидевших свет в 1556 году и проиллюстрированных гравюрами, в том числе и по рисункам Паоло. Второй из братьев, дипломат, посвятил себя политике, однако и он проявлял живую склонность к литературе и сам пробовал силы как скульптор-любитель.

Фрески Веронезе идеально вторят размеренной игре пространственных и световых ритмов, которые характеризуют изысканнейшие интерьеры Пал-лад ио. В росписях виллы художник стремится подчеркнуть свой собственный интерес к миру классики, дабы найти гармоническое равновесие между живописью и замыслом архитектора. Нередко отдельные исследователи утверждают, что отсутствие упоминаний о фресках Веронезе в труде Палладио Четыре книги об архитектуре, опубликованном в 1570 году, свидетельствует о неприятии зодчим "живописной архитектуры" Паоло. Однако сначала необходимо сказать, что в действительности Палладио упоминает в своей книге, хотя и не называя имени живописца, "бесконечные украшения, лепные и живописные" в Гроте, от которых до наших дней дошла монументальная фигура Венеции. Во всяком случае, концепция пространства, света и колорита, воплощенная Веронезе в росписях виллы, свидетельствует о самом тесном родстве, духовном и художественном, живописи веронского мастера и архитектурного образа Палладио; родстве настолько близком, что позволяет предположить если не прямое сотрудничество двух художников в работе над декорацией виллы, то по меньшей мере согласованную режиссуру этой великолепной "постановки".

Бельэтаж виллы, где развертываются фресковые росписи Веронезе, в плане образует двойную латинскую букву Т. Центральную ось составляет широкий салон-вестибюль, проходящий через все здание (так называемое "портего", типичное для венецианской жилой архитектуры). Сквозная галерея выходит на фасад и два зала в южной части, разделенные большим квадратным помещением, открывающимся во внутренний сад на северную сторону (Грот). Залы, замыкающие вестибюль, обращены в сторону двора. Живописная декорация подчиняется общему замыслу, безусловно, продиктованному художнику высокообразованными заказчиками и посвященному, как показали самые последние исследования, прославлению универсальной гармонии Вселенной, управляемой Божественной Мудростью, которая проявляется через Любовь, Мир и Фортуну. По всей видимости, подобная схема восходит к идеям греческой философии, в особенности к трудам Эмпе-докла, к описаниям древних святилищ, оставленным Павсанием, а также к иконографическим источникам XVI века, в частности к сборнику Картари. В этом сложном замысле идеи гуманистической культуры и религиозный спиритуализм христианского мировоззрения объединены с удивительным мастерством. Однако досконально разработанная иконографическая программа нисколько не ограничила творческое воображение Веронезе, сумевшего достичь в декорации виллы Мазер одной из вершин своего поэтического искусства. Созданные художником образы со всей наглядностью продемонстрировали его способность с помощью ослепительного сияния красок придать силу и жизненную полноту самым сложным и отвлеченным идеям.

В большом квадратном зале, сердце архитектурного творения Палладио и живописной декорации Веронезе, художник изобразил богов Олимпа, которые отчетливо выделяются на фоне яркого голубого неба, образуя венец вокруг Божественной Мудрости, торжествующей в центре свода. Поодаль от них представлено множество других фигур, в том числе аллегорические изображения четырех элементов и четырех времен года, а также различные персонажи классических мифов. В целом же во фресковой росписи свода Паоло стремится показать свою близость к первоисточникам тосканского и эмилианского маньеризма, соединяя в фигурах классическую и возвышенную красоту Рафаэля с пластической выразительностью рисунка Микеланджело. Наряду с этим во фресках зала нельзя не заметить новых качеств - "уступок" живому и непосредственному реализму, элементы которого особенно ярко проявились в фигурах, изображенных у нижних границ коробового свода. Прежде всего это касается прославленного образа хозяйки виллы, Джустинианы Джустиниани, жены Мар-кантонио. Одетая в элегантнейшее голубое платье, отделанное золотой и серебряной парчой, она появляется из лоджии в сопровождении старой кормилицы. На парапете сидит крошечная бело-коричневая собачка. Особую красоту придают залу изображенные на стенах замечательные пейзажи, словно написанные с натуры, с внезапно открывающимися зеленеющими лугами, высокими деревьями с пышными кронами и серебрящимися вдали реками и озерами.

В так называемом "портего", пространство которого пересекает подобие короткой крестовины, на фоне написанных ниш изображены стоящие как статуи восемь молодых и прекрасных музыкантш, возможно, символизирующие гармоничную и счастливую судьбу братьев Барбаро; эти образы органично сосуществуют с серией красивых пейзажей и фигурами юноши и маленькой девочки, "выходящих", чтобы встретить гостей, из написанных на стене дверей-обманок.

В комнатах, расположенных в южной части дома, изображены: в первой - аллегория Вакх, протягивающий плоды жизни ларам Барбаро, божествам их домашнего очага, а во второй - аллегория Супружеской любви, где радостная чета новобрачных, скорее всего сами супруги Барбаро, Маркантонио и Джустиниана, предстают перед Гименеем, Юноной и Венерой. Стены этих залов занимают красивые пейзажи с виллами и величественными классическими руинами, которые, без всякого сомнения, станут настоящей школой для одного из лучших пейзажистов XVIII века Марко Риччи. Этот художник будет часто воссоздавать в своих произведениях тот же возвышенный классический дух, которым дышат фрески Паоло на вилле Мазер. Декорация комнат, обращенных в сторону Грота, в отличие от светских росписей Зала Олимпа, посвящена темам добродетелей, связанным с христианской религиозной традицией. В первой из комнат, получившей название Зал Собаки (на одной из ее стен изображена сидящая маленькая собачка, а на противоположной - жирный кот), свод занимает композиция Фортуна защищает Изобилие и побеждает обман, тогда как на антаблементе, помимо различных аллегорических фигур, изображено Святое семейство со Святой Екатериной и маленьким Иоанном Крестителем, на своде второй комнаты, названной Залом Светильника, представлена Аллегория Веры и Милосердия, охраняющих христианина, над дверями - аллегорические фигуры Силы и Благоразумия и Добродетель, сдерживающая Страсть, тогда как в люнете над стеной в глубине помещения сияет изображение ослепительной Мадонны, кормящей Младенца похлебкой. Как и в других помещениях виллы, стены украшают прекрасные пейзажи, которые чередуются с различными аллегорическими фигурами. Наконец, в Гроте сохранилась композиция Аллегория Мира в образе Венеции.

Уже отмечалось, что фрески виллы Барбаро представляют собой одно из самых выдающихся достижений в творчестве Паоло Веронезе. С бесконечной свободой живописец использует в этом произведении художественные идеи римского маньеризма, возможно, воспринятые им через знакомство с произведениями других мастеров или же, как считают некоторые исследователи, явившиеся результатом поездки в Рим. Такое путешествие Паоло мог совершить в свите своего друга Джироламо Гримани, который во второй половине 50-х годов не раз выполнял в Вечном городе поручения Венецианской республики в качестве папского легата. В атмосфере возвышенной чистоты и ясности интерьеров Палладио воздействие мощных римских импульсов позволило Веронезе достичь олимпийской классичности рисунка и колорита, синтез которых дает прекрасный образец художественной зрелости мастера.

Центральное положение в станковой живописи Веронезе занимают его монументальные холсты с изображением пиршеств, относящиеся к лучшему времени его творчества - 1560-м - началу 1570-х гг. Это наиболее содержательные из его полотен. Художник вводит в них поразительно живые изображения венецианских патрициев в окружении гостей и слуг, их дворцов с залами и лоджиями, навеянными архитектурными мотивами Якопо Сансовино, реальный архитектурный и природный ландшафт Венеции, - все это хотя и в подчеркнуто насыщенном, концентрированном показе, но при несомненном сохранении реальной первоосновы. И в то же время эти полотна означают нечто большее - они несут в себе собирательный образ не только Венеции, но и мира в целом.

Первый у Веронезе яркий пример картины такого рода - луврский "Брак в Кане" - грандиозное полотно с огромным числом действующих лиц, среди которых можно видеть Христа и апостолов, множество воображаемых и реальных портретов (включая группу венецианских живописцев, изображенных в качестве музыкантов, - Тициана, Тинторетто и самого Веронезе), целый сонм слуг, зрителей, и все это в окружении великолепнейшей архитектуры. Но как ни замечательна эта картина, как ни прекрасна ее живопись, общая ее концепция носит еще сравнительно элементарный характер: в широте ее образного охвата преобладают, скорее, "количественные" факторы, а композиционное построение еще статично в своей симметрии.

Пример гораздо более глубокого замысла дает дрезденский "Брак в Кане". Меньший по размерам, более вытянутый по формату, этот холст представляет уже не панорамное изображение событий, а как бы вырез из панорамы (о чем свидетельствуют срезанные обрамлением, уподобленные кулисам фигуры по краям картины). Но сам по себе данный кадр очерчен так искусно, что, вбирая в себя основное - стол с главными действующими лицами вокруг него, слуг, разносящих яства, и выразительный мотив глубинной перспективы, - он в то же время несет в своей композиционной структуре ощущение естественности, непринужденности, живой динамики, воплощенное с необыкновенным артистизмом. В дрезденской картине достигает высшего для Веронезе уровня его мастерство в яркой характеристике типов участников события, в активной режиссуре мизансцен. Если же обратиться к архитектонике данного полотна, то нельзя не заметить, что пространственная глубина мастерски переведена в нем в четко выраженную плоскость за счет характерной для Веронезе виртуозности в расположении множества фигур в пределах очень неглубокой пространственной зоны, а также с помощью линейно-ритмических и силуэтно-цветовых эффектов. Наконец, в колорите картины, поразительном по своему богатству и тонкости, в большей мере, чем прежде, ощутим драгоценный объединяющий тон.

Портретный жанр с самого начала играл важную роль в творчестве Паоло. Еще находясь в Вероне, художник создает, наряду с другими портретными образами, портрет Фраическо Франческипи в рост (1551, Музей Ринглинг в Сарасоте, Флорида), а также задуманный как парный портрет супружеской четы Да Порто Изеппо с сыном Адриапо и Ливия с дочерью Порцией (оба портрета хранятся соответственно в Палаццо Питти во Флоренции и в Художественной галерее Вальтере в Балтиморе). Встреча с венецианским искусством в еще большей степени способствовала развитию дарования Веронезе-портретиста, обострив способность к передаче психологии модели. Его произведения, относящиеся к началу 60-х годов, особенно многочисленны и составляют одну из вершин венецианского портрета XVI века.

К началу этого десятилетия относится, к примеру, так называемая Ла Белла Напи из Лувра, блистательный, искрящийся светом образ знатной венецианки, чуть печальное лицо которой контрастирует с изысканной красотой ее одежд и драгоценных украшений. Наряду с женскими образами в этот период художник пишет многочисленные мужские портреты. Среди них следует, по крайней мере, упомянуть изображение неизвестного Дворянина в плаще па меху из Музея изящных искусств в Будапеште, портрет еще одного неизвестного, Адмирала из рода Контарини, хранящийся в Художественном собрании Джонсон в Филадельфии, а также лишь недавно попавший в поле зрения исследователей великолепный портрет Дворянина в черномаз частной коллекции. На холсте изображен сидящий, опирающийся на парапет элегантно одетый мужчина в широком плаще, отороченном коричневым мехом. Полная достоинства фигура отчетливо выступает на темном фоне. Единственным освещенным пятном в картине, помимо скрупулезно проработанного лица портретируемого и мраморной балюстрады, является белый носовой платок в левой руке. В этом портрете Веронезе с веристской точностью воспроизвел физический облик модели и создал образ, полный внутреннего величия. Это не традиционный для венецианского искусства тип светского портрета, целью которого была, как правило, демонстрация социального положения модели и выявление общественной или политической важности портретируемого; в данном случае художника интересует сам человек, его индивидуальный мир, его личность.

Однако портрет остается, по крайней мере в этот период, изолированной областью в творчестве Веронезе. Интерес к "движениям души" не свойственен другим живописным произведениям мастера тех же лет; в них все его внимание, так же как в композиции Брак в Кане, поглощено стремлением достичь впечатляющих эффектов декоративной грандиозности сцен, заполненных множеством фигур. Это отчетливо прослеживается и в создаваемых мастером полотнах на религиозные темы, и в его "исторической" живописи: в декорациях Церкви Сан Себастьяно, к которым Веронезе обращается вновь, написав между 1565 и 1570 годами два больших холста для клироса с изображением Казни Святых Марка и Марцеллиана и Мученичества Святого Себастьяна. Несмотря на драматизм сюжетов, в этих сценах трудно обнаружить интерес к изображению сильных чувств, как того можно было бы ожидать от Тициана или Тинторетто. Композиция Семейство Дария перед Александром, исполненная приблизительно тогда же для семьи Пизани Моретта (с конца XIX века находится в Лондонской Национальной галерее), также являет собой настоящий триумф блистательного колоризма Веронезе. Здесь многие персонажи, вплоть до самого Александра, наделены портретными чертами членов семейства Пизани, заказавшего эту картину.

Праздничные, искрящиеся радостью краски и сияющая игра света и цвета отличают и алтарные образы, созданные Веронезе в этот период. Один из них, Мадонна с Младенцем, маленьким Иоанном Крестителем и Святыми Иосифом, Иеронимом и Франциском, написан в 1564 году для ризницы венецианской церкви Сан Дзаккария и сейчас находится в Галерее Академии в Венеции. В нарочитой асимметрии группы Мадонны с Младенцем и в сложных позах отдельных святых все еще обнаруживаются элементы маньеризма, однако живой и разнообразный, насыщенный светом колорит картины создает гармонию целого, придавая произведению классическое равновесие. Сходные черты присущи двум другим алтарным образам, написанным в 1562 году для церкви при аббатстве Сан Бенедетто По в окрестностях Мантуи, ныне разделенным между Национальной галерей в Лондоне (Провозглашение Святого Николая епископом Миры) и Музеем Крайслер в Норфолке (Явление Мадонны с Младенцем Святому Антонию аббату и Святому Павлу). Родственны им и алтарные картины, заказанные для веронской церкви Сан Джордже ин Браида. Одна из них, изображающая Мученичество Святого Георгия, написана, по-видимому, в том же 1562 году и по-прежнему находится в церкви, другая - Святой Варнава, исцеляющий больных создана чуть позднее и вывезена в 1797 году во Францию. В начале XX века картина попала в Музей изящных искусств города Кана. В эту же группу входит и более интенсивная по цветовому решению композиция для главного алтаря церкви Сан Себастьяне, законченная в 1565 году. Сюжет алтарной композиции - Мадонна во славе со Святыми Екатериной, Елизаветой, Себастьяном, Петром и Франциском, лицу которого, возможно, были приданы черты заказчика церковной декорации, брата Бернардо Торлиони. Об этом свидетельствует старая, восходящая к XVII веку, традиция.

В том же праздничном, радующем глаз стиле исполнено большинство других произведений этого времени, нередко небольшого формата, как, например, серия мифологических композиций из Музея изящных искусств в Бостоне, которые, по-видимому, можно отождествить с серией "шпалер", предназначенных для украшения мебели. Они находились в XVIII веке в доме семьи Нани на Джудекке. Замечательной по изысканности цветовой гаммы композиции Смерть Прокриды из частной английской коллекции соответствует очень красивый маленький холст с изображением Венеры и Адониса, хранящийся в муниципальном художественном собрании Аугусты. С точки зрения сюжета и композиционной схемы он навеян "поэзия-ми" Тициана, но абсолютно самостоятелен в том, что касается колористической "оркестровки", построенной на теплых и радостных тонах.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

После 1570 года Веронезе возвращается к теме Пиров, написав одну за другой серию холстов, которую открывает Пир в доме Симона фарисея, предназначенный для монастыря Сан Себастьяно (около 1570) и в настоящее время хранящийся в Пинакотеке Брера в Милане. За ним последовали картина на тот же сюжет для трапезной монастыря Санта Мария деи Серви, подаренная в 1664 году правительством Венецианской республики французскому королю Людовику XIV и сейчас украшающая один из залов Версаля; композиция Пир в доме Григория Великого, заказанная для монастыря Монте Берико близ Виченцы (1572), и, наконец, Тайная вечеря для трапезной монастыря Санти Джованни э Паоло в Венеции, которая должна была занять место погибшей во время пожара 1571 года картины Тициана на тот же сюжет, созданной великим венецианским живописцем несколькими годами ранее. Заказ на это последнее полотно, в настоящее время хранящееся в Галерее Академии в Венеции, был получен Веронезе от настоятеля монастыря по имени Андреа де'Буони (или Буоно).

20 апреля 1573 года Паоло передал законченное полотно монахам, однако 18 июля того же года был вызван на допрос трибуналом инквизиции и был вынужден оправдываться за слишком свободную трактовку священной темы. Обвинение, представленное инквизитором Аурелио Скеллино, священнослужителем из Бреши, заключалось в том, что художник изобразил религиозный сюжет без должного уважения к евангельскому тексту. В частности, Скеллино усмотрел в одеждах и "поведении" некоторых персонажей картины - солдатах, вооруженных и одетых как немцы, шуте с попугаем (символом похоти), слуге с кровоточащим носом, - в том, что не Христос, а Петр разрезает на части ягненка, знак приверженности художника идеям Реформации, зародившимся в Северной Европе и получившим распространение в Италии, в том числе и в Венеции. Перед лицом предъявленных ему обвинений Паоло искусно защищался, отстаивая свободу художника: "Мы, живописцы,.. пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие... Если в картине остается некоторое пространство, я украшаю его фигурами, которые кажутся мне подходящими и соответствующими замыслу". Однако доводы Веронезе не произвели должного впечатления на Скеллино и не убедили его в полной "невиновности" художника. В результате инквизитор "приговорил" Паоло исправить и улучшить картину в течение трех месяцев и за собственный счет таким образом, чтобы она отвечала важности изображаемого сюжета. Тем не менее исправления, внесенные художником, как о том свидетельствуют результаты исследований, осуществленных в процессе реставрации огромной картины в 1980-1982 годах, были весьма незначительными. Веронезе ограничился тем, что ввел надпись "FECIT D.COVL MAGNU.LEVI-LUCAE CAP.V" (И сделал для Него Левий в доме своем большое угощение. Лк. 5), разместив ее на холсте вверху на карнизе, венчающем пилястры. Таким образом, Паоло по сути дела изменил лишь название холста, превратив Тайную вечерю в Пир в доме Левия.

Обстоятельства связанного с картиной судебного процесса нельзя рассматривать только как проблему взаимоотношений художника и инквизитора: вполне вероятно, что Паоло поневоле оказался вовлеченным в полемику внутри самого доминиканского ордена; полемику между группой монахов из венецианского монастыря, среди которых было немало тех, в том числе среди высшего духовенства, кого называли отступниками или подозревали в сочувствии идеям Лютера, и самим инквизитором, принадлежавшим к доминиканцам - пламенным защитникам католичества. Другими словами, вина Паоло, очевидно, состояла в том, что он без необходимой "критичности" выполнил указания братьев монастыря, заказавших ему картину. Полная непричастность художника к сути спора о соотношении художественного результата и религиозного содержания с особой наглядностью проявилась в том эпизоде допроса, когда живописец простосердечно называет Страшный суд Микеланджело в качестве "примера, который мне дали мои учителя", упоминая произведение, которое в эти годы было объектом самых жестоких обвинений со стороны многих фанатически настроенных представителей римского духовенства, вплоть до признания его еретическим и подлежащим уничтожению.

В любом случае в картине Пир в доме Левия Веронезе достиг одной из самых высоких вершин своего искусства: сложность эффектно разработанной сценографии, обращенной к теориям Серлио и, конечно же, связанной с архитектурными идеями Палладио, сочетается с драгоценной красотой колорита, мощного, сверкающего, пронизанного светом, усиливающим праздничную декоративность композиции.

"Пир в доме Левия" - самое грандиозное из полотен Веронезе (около 13 м. ширины). Архитектура занимает здесь, по существу, господствующее положение: действие происходит в монументальной трехпролетной лоджии, за которой в глубине развертывается череда великолепных сооружений.

К Пиру из венецианской Галереи очень близка по праздничному ощущению жизни еще одна картина, хранящаяся в том же музее: блистательный алтарный образ Мистическое обручение Святой Екатерины, написанный в середине 70-х годов для главного алтаря одноименной церкви.

Здесь, как и в сценах Пиров, художник достигает счастливой гармонии, объединяя религиозный сюжет с патрицианским великолепием венецианской жизни и перенося событие Священной истории в атмосферу пышного современного празднества. Благодаря этому изменения претерпевает и география легенды. Действие происходит у Веронезе отнюдь не в египетской Александрии, но в типично венецианском окружении. Картина отличается высочайшими колористическими достоинствами. Еще в XVII веке Марко Боскини первым сумел оценить исключительное цветовое богатство полотна, посвятив ему несколько выразительных поэтических строк: "Это означает, что художник, стремясь достичь таких эффектов, / смешал золото, жемчуг и рубины, / и изумруды, и самые прекрасные сапфиры, / и алмазы, чистейшие и безупречные".

К венецианскому алтарному образу весьма близки другие картины на религиозные сюжеты, также относящиеся к первой половине восьмого десятилетия. Среди них - два варианта композиции Поклонение волхвов, написанные в 1573 году. Один, предназначенный для церкви Сан Сильвестро в Венеции, в 1885 году был приобретен Лондонской Национальной галереей; другой и по сей день находится в церкви Санта Корона в Виченце, для которой он был заказан. В данной связи упомянем также картину Мученичество Святой Юстины, украсившую в октябре 1574 года один из алтарей падуанской базилики, посвященной этой святой.

В серии из четырех холстов со Сценами из жизни Христа, исполненной для венецианского дворца семьи Куччина в 1572 году (ныне в Картинной галерее в Дрездене), традиционным евангельским событиям художник придает форму живого рассказа, многочисленные "герои" которого подобны выразительно жестикулирующим театральным актерам, одетым в современные костюмы. В одном из этих полотен с изображением Семьи Куччина перед Мадонной сами представители семейного клана становятся участниками своеобразного костюмированного представления, "разыгранного" в Венеции, как о том свидетельствует изображенный на фоне справа дворец Куччина на Большом Канале, для которого и были заказаны четыре монументальных полотна.

Конечно, деятельность Паоло этих лет не ограничивалась картинами на религиозные темы; с не меньшей активностью художник работал и в области светской живописи, нередко вдохновляясь эротическими мотивами. Речь идет о художественном жанре, пользовавшемся большим спросом у коллекционеров, в особенности после того, как со смертью Тициана картины подобного рода почти исчезли. К этой группе следует отнести серию из четырех композиций, так называемых Аллегорий любви, из Лондонской Национальной галереи, исполненных Веронезе около 1575 года или несколько позднее. В XVIII веке, когда картины находились в коллекции герцога Орлеанского, считалось, что они изображают Неверность, Разочарование, Уважение и Счастливый союз; однако и поныне исследователи не могут прийти к единому выводу относительно содержания этих композиций, скорее всего, предназначавшихся для декорации свода какого-то зала. Можно лишь предполагать, что в парных изображениях противопоставлены муки и удовольствия любви (радость и разочарование, верность и измена) и что поводом для их создания послужило событие, связанное с чьим-то бракосочетанием.

Еще одна серия из четырех картин высочайшего качества, также написанных на светскую тему, принадлежала императору Рудольфу II. В настоящее время эти произведения разошлись по разным собраниям, обосновавшись в коллекции Фрик в Нью-Йорке (Благоразумие и Сила и Геркулес на распутье), Музее Метрополитен (Венера и Марс, связанные Амуром) и Музее Фитцуильям в Кембридже (Меркурий в спальне Герсы превращает в камень Аглавру). Точно не известно, был ли этот живописный цикл заказан художнику самим императором или же картины были приобретены для Рудольфа в более поздний период; тем не менее следует отметить, что их содержание прекрасно отвечало рафинированной культуре пражского двора конца XVI века. Наряду с упомянутыми сериями сохранилось множество исполненных Веронезе в эти годы картин, посвященных любовным историям отдельных мифологических персонажей, героиней которых чаще всего выступает Венера, богиня Любви. Таковы, к примеру, композиции Марс, раздевающий Венеру из Шотландской национальной галереи в Эдинбурге, Венера, обезоруживающая Амура из частного собрания в Риме или Венера и Адонис из Художественного музея в Сиэтле. По-видимому, в том же ключе следует воспринимать полотно Похищение Европы из Дворца дожей в Венеции. Написанное во второй половине восьмого десятилетия для Якопо Контарини, оно было принесено в дар Венецианской республике в начале XVIII веке одним из членов этого семейства. Драматическая фабула мифа "рассказана" Веронезе спокойно и неторопливо; особой красотой отличаются изящные фигуры персонажей и колорит, построенный на сочетании живых и ярких тонов. Не приходится сомневаться, что как раз картины такого типа поразили в XVIII веке воображение многих венецианских живописцев, в особенности Себастьяне Риччи и Джамбаттисты Тьеполо, с творчеством которых связано настоящее "возрождение" стиля Веронезе.

Очень важно для творчества Веронезе 80-х годов участие в работах по обновлению декоративного убранства в целом ряде важнейших помещений Дворца дожей. Пострадавшие во время пожара, вспыхнувшего ночью 11 мая 1574 года, эти залы были быстро восстановлены под руководством возглавившего реставрационные работы Антонио да Понте, который привлек в качестве консультантов Рускони и Палладио. Уже в январе 1575 года Паоло получил заказ украсить плафон восстановленного Зала дель Колледжо (Коллегии), расположенного на втором бельэтаже дворца. В этом зале происходили все важнейшие официальные церемонии с участием дожа и властей Венеции. Над декорацией Паоло работал около трех лет, как о том свидетельствуют платежные документы 1577 года. Впрочем, написанные им холсты в любом случае должны были занять свои места на своде в период до марта 1578 года, т.е. до кончины дожа Себастьяна Веньера, гербы которого украшают окаймляющий свод фриз.

Созданный Веронезе цикл полотен принадлежит к числу подлинных шедевров мастера, нашедшего здесь идеальную форму для прославления "доброго правления" Венецианской республики, Веры, на которой это правление было основано, и Добродетелей, направлявших действия венецианских правителей. Содержание аллегорической программы раскрывают надписи, размещенные в кессонах, поблизости от трех главных композиций: "Robur imperii" (Сила империи) над изображением Марса и Нептуна, "Nunquam derelicta" (Без пренебрежения) и "Reipublicae fundamentum" (Основа республики) над и под изображениями Веры и Религии, а также "Custodes libertatis" (Хранитель Свободы) под композицией Венеция-властительница с фигурами Справедливости и Мира. Обрамлением для трех центральных компартиментов служат восемь меньших по размеру холстов в форме латинских букв Т или L, внутри которых представлены аллегорические фигуры христианских добродетелей. Между ними, расположенные вдоль длинных сторон этих холстов, размещены еще по шесть монохромных панно со сценами из греческой и римской истории, представляющие собой Exempla virtutis, или "образцы добродетелей".

Восемь фигур Добродетелей легко распознаются по изображенным рядом с ними атрибутам: так, символом Верности является собака, ягненок служит атрибутом Кротости, горностай - Чистоты, игральная кость и корона - Вознаграждения, орел - Воздержания, паутина - Диалектики, цапля - Бдительности и рог изобилия - Процветания. Кажется, что эти великолепные женские фигуры, одетые в шелка и парчу, сияющие в переливах прозрачных красочных аккордов, словно раздвигают границы тесного пространства, заключенного внутри богатых, обрамляющих холсты позолоченных рам. Фоном для фигур служат архитектурные задники, которые, словно части единого величественного здания, придают живописному ансамблю удивительное пространственное единство. В отличие от них три центральные композиции, хотя и решены в едином для всего ансамбля колорите, являются вполне самостоятельными, в соответствии со схемой, впервые использованной Паоло почти двадцать лет назад при украшении плафона нефа церкви Сан Себастьяно.

Вслед за холстами для свода Зала Коллегии была исполнена огромная композиция Аллегория битвы при Лепапто. Размещенная в том же зале над троном дожа, она создает исключительный по выразительности сценический эффект, уподобляясь открытому окну, прорезающему стену зала. Эта картина имела ярко выраженное дидактическое значение - прославление военной мощи Венецианского государства. Событием, в котором эта идея могла быть воплощена с особой наглядностью, стала почетная победа над турками, одержанная 7 октября 1571 года христианским флотом; в ней важную роль сыграли венецианские корабли и доблесть венецианских граждан. Однако тема этой огромной картины приобретает особый интерес, не только художественный, но и политический, благодаря присутствию в композиции фигуры Себастьяна Веньера, командующего венецианским флотом в битве при Лепанто и затем в течение короткого периода, с 1577 по 1578, бывшего дожем Венеции. В собрании Британского музея в Лондоне сохранился подготовительный эскиз для рассматриваемой живописной композиции, исполненный в технике гризайли и значительно отличающийся от окончательной версии, запечатленной в картине. В подготовительном эскизе Веньер изображен коленопреклоненным перед Венецией, которая вручает ему шапочку дожа с характерным для этого головного убора рогом, а вверху появляется евангелист Марк, покровитель города. Если бы художник остановился на этом варианте, картина превратилась бы в апофеоз не столько военной мощи Венеции, сколько самого адмирала-победителя, избранного затем дожем. Это противоречило твердым республиканским принципам Венеции, питавшей отвращение к любым формам культа отдельной личности. Именно поэтому "первоначальная идея" Паоло претерпела существенные изменения в процессе работы над холстом, законченным, скорее всего, уже после смерти Веньера, в 1578 году. В окончательной версии Веньер в доспехах и мантии дожа изображен коленопреклоненным перед Мадонной и Святой Юстиной, тогда как игравшие важную роль в эскизе фигуры Венеции и Святого Марка переместились на задний план. Наконец, рядом с Веньером, как раз с целью "уравновесить" его роль, появляется фигура Агостино Барбариго, второго венецианского адмирала, участника битвы при Лепанто, скончавшегося от ран, полученных в сражении.

В недавнем прошлом исследователи высказывали сомнения относительно того, что данное произведение целиком является работой самого Паоло. Во многом подобная точка зрения основывалась на неважной сохранности холста, искаженного записями и правками XIX века, которые частично скрывали авторскую живопись, придавая фигурам несвойственную работам Веронезе застылость. После осуществленной в 1983 году реставрации, в результате которой живописная поверхность была освобождена от позднейших наслоений, появилась возможность оценить очень светлую колористическую гамму картины и ее полное соответствие другим, безусловным произведениям мастера конца восьмого десятилетия. Нет никаких сомнений в том, что это полотно от начала до конца было исполнено самим художником; более того, по своим колористическим достоинствам и изяществу рисунка оно может считаться одним из замечательных образцов блестящего мастерства Веронезе-декоратора.

В эти годы еще одно трагическое событие, новый пожар, создало угрозу самому существованию Дворца дожей. Вспыхнувший ночью 20 декабря 1577 года, он уничтожил не только несколько второстепенных дворцовых покоев, но и Зал Большого совета вместе с Залом Скрутино (голосования). И в этом случае реакция венецианских властей была незамедлительной: уже в январе следующего года начались восстановительные работы. Новый плафон Зала Большого совета, сооруженный по проекту Кристофоро Сорте, был готов к 1582 году. Вероятно, к этому времени была закончена его декорация, иконографическую программу которой с прославлением военных и политических достоинств Светлейшей разработал Джероламо Барди, монах из ордена камальдулов (ордена, основанного Святым Ромуальдом в Камальдоли, близ Ареццо). Описание входивших в декоративный ансамбль картин было включено Боргини в его трактат Отдых, увидевший свет в 1584 году, однако подготовленный к печати двумя годами ранее.

Для нового декоративного ансамбля Паоло Веронезе выполнил панно овальной формы с изображением Триумфа Венеции, которое должно было размещаться непосредственно над троном дожа. Среди множества картин, созданных для украшения плафона Зала Большого совета, произведение Веронезе особенно удачно вписалось в прихотливую маньеристическую игру обрамляющих живопись рам, задуманных и исполненных Сорте: кажется, что написанный художником величественный архитектурный фон, с мощными выступающими карнизами и террасами, опирающимися на монументальные спиралевидные колонны, как бы продолжает реальную архитектуру зала. В облаках на троне восседает Венеция, окруженная многочисленными божествами. Олицетворяющие экономическую и политическую мощь республики, они напоминают пышный двор, состоящий из прекрасных обнаженных женщин и элегантных кавалеров. Чуть ниже, за парапетом балкона, множество роскошно одетых венецианских дам и священнослужителей, а нижнюю часть композиции заполняет толпа народа и всадники верхом на мощных конях. В этом произведении вновь царят неповторимое праздничное великолепие, безмятежная радость и полнота ощущения жизни; их излучают сами краски, ложащиеся широкими плоскостями, сияющие и окрашивающие цветом тени. Но одновременно Триумф Венеции знаменует и конец этого мира ликующей красоты и гедонизма в творчестве Веронезе: отныне декоративная риторика и внешний блеск уступают место нарастающей драматической напряженности, неведомой прежнему искусству Паоло. Причины столь резкого разрыва с прошлым связаны с глубокими переменами, происходящими в культурном климате Венеции на рубеже восьмого и девятого десятилетий. Необходимо отметить, что в этот период город был глубоко потрясен последствиями ужасной эпидемии чумы, вспыхнувшей в 1576 году и воспринятой в церковных кругах и верующими как ниспосланная Богом кара за крайне свободные нравы венецианцев. Не меньшую опасность представляла для Венеции и турецкая угроза, которую не смогла "заслонить" даже победа при Лепанто. Вполне естественно, что в такой атмосфере Венеция становится городом, где находят плодоносную почву и благожелательный прием предъявляемые к искусству требования более строгих и "чинных" изобразительных решений и точного следования текстам Священного Писания: тем самым требованиям, что были сформулированы Вселенским Собором в Тренто (Тридентским Собором) еще в декабре 1563 года. До этого времени Паоло рассматривал свои художественные замыслы в категориях красоты, а не спиритуалистических истин; главной целью художника было создание блистательных и пышных зрелищ вне зависимости от того, изображал ли он светский или религиозный сюжет. В изменившейся Венеции заказчики художника хотели иметь совершенно иные картины, конечно же, исключительно религиозного содержания. Паоло решительно меняет язык своего искусства, обращаясь к миру драматических событий. В равной мере этот поворот можно рассматривать и как следствие искреннего эмоционального отклика Веронезе на новый религиозный климат и как проявление многообразия таланта художника, способного гибко менять живописный "синтаксис" в соответствии с пожеланиями заказчиков.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Последнее десятилетие жизни Паоло было посвящено работе над двумя монументальными декоративными циклами для церковных зданий. Первый из них был исполнен для венецианской церкви Сан Николо деи Фрари, более известной в народе под именем Сан Николо делла Латтуга. Расположенная возле базилики монахов францисканского ордена, эта церковь в 1806 году лишилась своего декоративного убранства. Старинное здание XIV века, отреставрированное и коренным образом перестроенное, было освящено 17 октяря 1582 года; эта дата, таким образом, может служить основой для датировки большинства картин Паоло, которые к моменту открытия церкви для прихожан должны были уже находиться в церковном интерьере. В общей сложности для Сан Николо Ве-ронезе исполнил одиннадцать холстов. Три из них (Святой Николай, провозглашенный епископом Миры, Стигматизация Святого Франциска, Распятие) в настоящее время находятся в собрании Галереи Академии в Венеции. Поклонение волхвов в окружении фигур евангелистов с 1929 года украшает плафон клироса капеллы дель Розарио в церкви Санти Джованни э Паоло. Находившийся ранее в хоре церкви Сан Николо большой холст Крещение и искушение Христа в 1809 году был передан в Пинакотеку Брера в Милане. Наконец, два Пророка, написанные в технике гризайли и первоначально размещенные по сторонам от главного алтаря, сейчас находятся в собрании Фондационе Чини в Венеции.

В самом выборе сюжетов, сделанном заказчиками, - эпизоды из жизни Христа и две сцены, посвященные святым Покровителям церкви, - отразилось почтительное следование принятым на заключительной сессии Собора в Тренто предписаниям в отношении предназначенных для церквей священных образов. В трактовке этих сцен Паоло подчеркивает драматическое напряжение, глубокое эмоциональное сопереживание изображаемым событиям, качества, совершенно новые по сравнению с аналогичными композициями предшествующего времени. Чтобы добиться желаемого эффекта, художник полностью меняет свои традиционные средства выражения, создавая новый тип композиции, которая с этого времени станет постоянной для его произведений.

В большом полотне Крещение и искушение Христа монументальная фигура Спасителя в окружении крылатых ангелов и стоящего рядом Иоанна Крестителя сдвинута влево и выделена золотистой дымкой света, исходящего от голубя - Святого Духа. Действие происходит на опушке темного леса, и льющиеся сверху лучи создают драматическую игру светотени на фигурах, изображенных в нижней части полотна. Правую часть картины целиком занимает пейзаж с лесным массивом и городскими башнями в глубине. На этом фоне фигуры Христа и демона-искусителя, маленькие и далекие, погружены в атмосферу, которая сообщает сцене огромное трагическое напряжение.

Сходные композиционные приемы отличают сцену Распятия: здесь вновь фигура распятого Христа смещена влево, властно притягивая к себе взоры как раз благодаря своему неожиданному расположению. Как и в предыдущей картине, противоположную часть холста занимает пейзаж, на фоне которого выделяется множество охваченных волнением фигур: всадников, зрителей, участников происходящего.

Пейзаж в картинах последнего десятилетия жизни Веронезе приобретает важнейшую роль. Художник далек от попытки придать большее реалистическое правдоподобие изображаемым событиям. Если бы Веронезе стремился точно следовать евангельскому тексту, как того требовали предписания Тридентского Собора, то он должен был бы перенести сцену Крещения Христа с опушки густого леса на пустынные берега Иордана. Художественная роль сочиненных Паоло пейзажей, мрачных, напряженных, по которым внезапно, как дрожь по коже, пробегают искры сверхъестественного, неземного света, состоит в том, чтобы усилить драматическое звучание события. Подобное отношение к пейзажу отличает в этот период произведения многих других современников Веронезе, к примеру Якопо Бассано, в мастерскую которого Паоло отдал своего юного сына Карлетто. Или же Якопо Тинторетто, в чьих картинах, в том числе холстах для нижнего этажа Скуолы ди Сан Рокко, законченных между 1583 и 1587 годами, пейзаж превращается в мощное средство драматической оркестровки.

Второй крупный цикл произведений на религиозные темы, созданный Паоло в 80-е годы, включает десять больших полотен на сюжеты Ветхого и Нового Завета, известные исследователям как серия герцога Бекингема, во владении которого они находились в начале XVII столетия. Полотна, хранящиеся в настоящее время в разных собраниях, - семь в Музее истории искусств в Вене, одно в Национальной галерее Вашингтона и два в картинной галерее Пражского Града - предназначались, скорее всего, для монастырского комплекса, предположительно для женского монастыря делле Конвертите (или монастыря Обращенных) на Джудекке. И в этом цикле глубокие, мрачные тона, страстный пафос сцен и точное воссоздание текстов Священного Писания подтверждают стремление художника найти способ выражения, адекватный искусству Контрреформации.

В одних композициях серии действие происходит на фоне эмоциональных пейзажей, в других сцены развертываются в архитектурном окружении, значительно более упрощенном по сравнению с фонами ранних произведений Паоло, к примеру его Пиров. Особенно поражает в рассматриваемых картинах непривычная монументальность фигур, расположенных главным образом на первом плане. Она дает основание предположить, что картины изначально должны были составлять фриз, предназначенный для украшения верхней части стен большого зала.

Поскольку в композициях отсутствуют какие-либо признаки использования ракурса снизу вверх, кажется более правдоподобным, что столь резкое увеличение фигур явилось откликом на новые, посттридентские требования особой выразительности и что цель подобной "монументализации" - подчеркнуть роль героев сцен и придать булыпую наглядность изображаемым событиям.

Многие из работ, выполненные Веронезе в девятом десятилетии для церквей и религиозных объединений, обладают сходными чертами. Например, очень красивая картина Христос в Гефсимаиском саду из Бреры, прежде находившаяся в венецианской церкви Санта Мария Маджоре, написана в 1583-1584 годах. В ней Паоло повторяет композиционную схему, впервые найденную в Крещении Христа из церкви Сан Николо, вновь располагая в левой части картины фигуры Христа и поддерживающего его большого крылатого ангела, тронутые словно внезапно вспыхнувшим светом. Справа на фоне погруженного в глубокую тень пейзажа изображены небольшие фигуры спящих апостолов.

В эпоху Контрреформации в венецианском церковном искусстве особое внимание уделялось теме Христа, и Паоло, безусловно, являлся одним из самых глубоких интерпретаторов сюжетов, связанных с образом Спасителя. Среди созданных им в этот период произведений особенно многочисленны картины с изображением мертвого Христа, поддерживаемого ангелами. Их прототип легко распознается в полотне из санкт-петербургского Эрмитажа, написанном в 1582 году для церкви Санти Джованни э Паоло, откуда оно было вывезено уже в начале XVII века. И здесь художник заполняет первый план непривычно большими фигурами, практически сводя на нет роль пейзажа и используя нейтральный фон. В результате образ обретает особое патетическое звучание, помогающее с наибольшей глубиной донести до сердец верующих заключенное в этой сцене "послание": путь к спасению души лежит только через Церковь и Причастие.

Тема Оплакивания с ангелами (Engelpieta), имевшая особое значение после Тридентского Собора, получила отражение в нескольких алтарных композициях Веронезе. В алтарном образе, исполненном в 1582 году для церкви Сан Дзулиан, мертвенно-бледное, безжизненное тело Христа, поддерживаемое ангелами, оплакивают Святые Яков, Марк и Иероним.

В самые последние годы своего творчества в развитие темы, посвященной Христу, Паоло создает многочисленные картины с Распятием. Лишь в одном из полотен на этот сюжет, хранящемся в настоящее время в Лувре, он изображает Голгофу с тремя показанными в ракурсе крестами. Кресты для Христа и разбойников размещены в левой части композиции. Справа в пейзажном обрамлении изображены многие очевидцы и участники события. Так Веронезе возвращается к схеме, использованной ранее в картине на ту же тему, написанной для церкви Сан Николо делла Латтуга. В других полотнах - из Национального музея в Будапеште и церквей Сан Себастьяно и Сан Ладзаро деи Мендиканти в Венеции - в центре композиции одиноко выделяется крест с распятым Христом, у подножия которого расположены охваченные горем фигуры. Общим для всех этих произведений является ярко выраженный драматизм, подчеркнутый напряженным поиском особых световых эффектов, близких тем, что использует в своих полотнах Якопо Бассано. Тяжелым грозовым тучам в небесах соответствует сумрачная атмосферная дымка. Особое значение имеет изображение крови Христа, обильно струящейся из ран по груди и рукам. Смысл этого мотива - утверждение идеи об очищении человечества через кровь Спасителя, идеи в равной мере дорогой сердцам и теоретиков католической реформы и деятелей Тридентского Собора.

В 80-е годы Паоло еще раз обращается к теме Тай-пой вечери в картине, написанной около 1585 года для венецианской церкви Санта София и сейчас находящейся в галерее Брера. И в этом случае художник решительно меняет композиционную структуру, использованную им ранее для произведений на аналогичные сюжеты: так, он вносит коррективы в положение фигуры Христа, который более не занимает центр сцены как главный, торжествующий образ, но смещен к левому краю картины, а сам длинный стол расположен не фронтально, а по диагонали. Кроме того, в поздней версии полностью исчезают пышные архитектурные фоны, характерные для Пиров 60-х и 70-х годов. Действие переносится в скромную обстановку, словно наглядно иллюстрируя проповедуемую Христом идею смирения, жертвенной службы другим и бедности. С идеологической точки зрения особый интерес в этой картине представляет то, что художник изображает сам момент осуществления Причастия. Показывая Христа благословляющим хлеб и вино, Веронезе в полном соответствии с доктринами Контрреформации стремится подчеркнуть святость таинства. То обстоятельство, что Христос в картине Паоло кладет хлеб непосредственно в рот коленопреклоненному апостолу, приобретает особенно важное значение в свете теологической полемики между римской церковью и сторонниками идей Лютера, которые настаивали на том, что Христос передавал освященный им хлеб в руки апостолов. Наконец, включенная в картину справа фигура турка в тюрбане, показанного отдельно от других действующих лиц сцены и символически размещенного в нижней, по отношению к остальным персонажам, части полотна, связана с еще одним распространенным положением контрреформационной доктрины - христианским императивом об обращении неверных.

Естественно, что в подобном культурно-религиозном климате не менее важным был культ Марии. В своих поздних произведениях Веронезе неоднократно обращается к сюжетам Благовещения и Вознесения Богоматери, трактуя их с каким-то особым, личным чувством и чарующей нежностью. Теме Вознесения Богоматери, наиболее интересной с точки зрения соответствия положениям контрреформационных теорий, посвящена большая картина, написанная в 1586 году для главного алтаря венецианской церкви Оньисанти (ныне в Галерее Академии в Венеции). В этой композиции значение триумфа матери Христа, коронуемой Богом Отцом, подчеркнуто присутствием и участием в сцене сонма святых, каждого из которых нетрудно узнать по тщательно воссозданным атрибутам. Отличающая это произведение атмосфера торжественности призвана подчеркнуть и восславить роль Богоматери, оспариваемую в протестантских доктринах. Близкие черты присущи еще одному Вознесению, написанному тогда же для церкви Санта Мария Маджоре и ныне находящемуся в Галерее Академии, где охваченные экстазом, полные изумления апостолы присутствуют при свершении чуда Вознесения на небо Девы Марии, сопровождаемой двумя большими крылатыми ангелами. От сонма херувимов, окружающих Мадонну, исходит мощный свет, а изображенные вверху справа тучи рассеиваются, открывая группу ангелов, небесных музыкантов.

Одновременно в 80-е годы Веронезе создает большое число картин, посвященных "житиям" святых. Как явствует из постановлений XXV сессии Собора в Тренто, подобные истории "даруют верующим чудесные и благотворные примеры Бога, дабы с их помощью люди, подражая святым в образе жизни и поведении, с еще большей силой возлюбили бы Господа нашего, поклонялись ему и проявляли милосердие".

Содержанию приведенного выше отрывка полностью отвечает алтарная композиция, написанная Паоло в 1580 году для церкви Сант Андреа делла Дзирада и с 1971 года находящаяся в Галерее Академии в Венеции. На картине изображен единственный герой сцены Святой Иероним. Один из лучших в XVIII веке знатоков венецианской живописи, Антон Мария Дзанетти в своей книге, опубликованной в 1771 году, назвал его "самой красивой обнаженной фигурой, когда-либо написанной этим замечательным художником". Преклонив колена перед Распятием, святой погружен в размышления о Страстях Христа и одновременно истязает себя ударами камня. Символы Святого Иеронима - лев, кардинальский головной убор и книги - детально выписаны художником. Люди смогут обрести спасение, лишь поборов человеческие слабости посредством медитации и сурового умерщвления плоти. Эта идея недвусмысленно выражена в позе, жесте святого и получает дальнейшее развитие благодаря более углубленному "прочтению" иконографического содержания. Рассмотрим пристальнее суровый и одновременно исключительно красивый пейзаж со скалой, поросшей диким кустарником... Скала, возвышающаяся за спиной Святого Иеронима, олицетворяет трудный путь наверх, туда, где находится церковь с расположенным рядом обелиском, символом Вечности. Сходные по содержанию идеи - предостережения и побуждения к благочестивой жизни - несут в себе многие другие картины Веронезе этого времени, к примеру, Юноша между Грехом и Добродетелью из мадридского музея Прадо, Притча о добром самаритянине из Картинной галереи в Дрездене. Аналогичный смысл имеют композиции с изображением Магдалины (Городские музеи в Па-дуе; Музей Прадо, Мадрид) и добродетельной Лукреции (Музей истории искусств, Вена). Последняя героиня - персонаж исторический, не имеющий отношения к текстам Священного Писания, тем не менее поучительная истории Лукреции, героически пожертвовавшей жизнью, предпочтя смерть бесчестию, также использовалась церковью в качестве exemplum (образца) высочайшей моральной стойкости.

И в самом последнем произведении Веронезе, алтарном образе, исполненном в 1587 году по заказу Бар-толомео Борги, настоятеля приходской церкви Сан Панталон, воплощена близкая идея - Вера как путь к спасению. В картине, традиционно называемой Святой Панталон, исцеляющий мальчика, художник в действительности изображает сцену обращения святого: настоятель, потрясенный мучениями умирающего ребенка, укушенного рептилией (эпизод с мальчиком, поддерживаемым самим священником Борги, запечатлен в незабываемой по драматической силе сцене в левой части полотна), дает обет принять христианскую веру, если Бог совершит чудо и спасет мальчика. Уверовав в Божью милость, Панталон сдержал обещание, приняв крещение одновременно со спасенным ребенком. Спускающийся с небес ангел несет ему пальмовую ветвь, знак грядущей мученической смерти. Сцена, изображенная Паоло Веронезе с необыкновенной силой правдоподобия и сопричастности, приобретает особое патетическое звучание благодаря тонко воссозданной вибрации света клонящегося к закату дня. Она обращена к двум краеугольным положениям контрреформационного учения - темам обращения и Крещения. Одновременно в картине присутствует еще одна символическая деталь: вверху справа Веронезе дал скульптурное изображение Эскулапа, языческого бога медицины, - знак бессилия земной науки перед лицом смерти и противостоящей ей безграничной и непостижимой Божественной Силы.

Паоло Веронезе умер 18 апреля 1588 года после непродолжительной болезни, воспаления легких. В стилистическом отношении его последнее произведение вновь обнаруживает связь с Бассано в особенностях световых эффектов, ставших важнейшим элементом поэтики Веронезе позднего периода: свет мерцающими вспышками отражается на живописной поверхности картины, не нарушая при этом абсолютной прозрачности красок.

Начиная с первых самостоятельных заказов и до периода создания полотен для ризницы церкви Сан Себастьяно Паоло работал в окружении помощников. Конечно, самым верным среди них был его младший брат Бенедетто (1538-1598). Отказавшись от карьеры независимого художника, Бенедетто оставался рядом с Паоло на протяжении всей его жизни. После смерти Веронезе Бенедетто возглавил процветающую мастерскую. Однако уже с конца 1570-х годов в мастерской Веронезе появляются и другие молодые художники. Среди них - племянник Альвизе дель Фри-зо (1544-1609) и сыновья Габриеле (1568-1631) и Карлетто (1570-1596). Все вместе они составляли единую сплоченную группу, помогавшую, в соответствии с традиционной для венецианских художественных мастерских практикой, мастеру в работе над многими декоративными заказами, не нарушая при этом единого стиля живописного ансамбля. После смерти Веронезе эти художники продолжили деятельность мастерской, нередко подписывая картины своеобразным "коллективным" именем Haeredes Pauli (наследники Паоло). К сожалению, большинство их произведений было не более чем перепевами композиций Веронезе, подражаниями, лишенными его гениальной творческой фантазии, своего рода скучной академической продукцией.

Лишь многие десятилетия спустя счастливый декоративный дар Веронезе, его великолепная, искрящаяся светом живопись возродится в произведениях художников Андреа Челести, Фумиани, Ладзарини - всех тех, кто, пытаясь противостоять господствующей моде на "темную" живописную манеру (манеру "тенеброза"), обретет в произведениях Паоло идеальную модель для обновления венецианской живописи и возвращения ее к сиянию чистых красок. Быть может, не покажется слишком смелым предположение о том, что настоящими и лучшими учениками Паоло были ведущие декораторы XVIII века, такие как Себастьяно Риччи или Джамбаттиста Тьеполо. Именно они сумели усвоить великие уроки Веронезе и оживить в обнищавшей талантами Венеции XVII столетия блеск далекого прошлого.