



ИСКУССТВО  
ВЕНЕЦИИ

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ  
И ТЕОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ  
ИСКУССТВ



МОСКВА  
ИЗДАТЕЛЬСТВО • ИСКУССТВО •

*Ю. Колпинский*

ИСКУССТВО  
ВЕНЕЦИИ

XVI ВЕК

1970

ИЗДАТЕЛЬСТВО • ИСКУССТВО •

7И  
К61

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

8-1-2  
296-70

## ВВЕДЕНИЕ

Возрождение — это эпоха утверждения красоты и достоинства человека, эпоха, проникнутая страстным стремлением художественно освоить и познать реальный мир.

Пришедшее на смену культуре средневековья, исчерпавшей свою прогрессивную роль, Возрождение было пронизано пафосом утверждения веры в творческое могущество разума, в право духовно раскрепощенной личности на земное, реальное, а не потустороннее счастье. Искусство, культура, вся духовная жизнь освобождалась от сковывавших догм церковного мировоззрения. Конечно, ход истории показал, что эпоха Возрождения на деле открывала дорогу утверждению буржуазного общества со своими специфическими уродствами социального и духовного развития. Образ гармонически прекрасной и сильной личности, с особой полнотой воплощенный в искусстве итальянского Возрождения, был обречен на трагическую гибель, был «опровергнут» ходом исторических событий.

Однако с точки зрения всемирно-исторической, то есть конечных тенденций и судеб истории, образы, созданные мастерами Возрождения, несли в себе высокую художественную истину.

Особое место итальянского Возрождения в эту эпоху определялось не только классической полнотой воплощения героического и гармонического начала, но и относительно всесторонним развитием в культуре всех ее форм

и жанров, в особенности изобразительных искусств и зодчества. В Италии наиболее последовательно осуществились все основные этапы развития Возрождения: от его зарождения внутри средневековой культуры — Проторенессанса, через стремительную свежесть и многогранность исканий Раннего Возрождения к героической монументальности Высокого. С глубокой силой раскрылись в Италии и художественные проблемы позднего Возрождения, то есть времени трагического кризиса ренессансных идеалов.

Свое важное место в культуре Возрождения, особенно в 16 веке, заняла Венеция. Она внесла яркий вклад в итальянское Возрождение, значение которого для общего развития мировой культуры, в особенности живописи, нельзя переоценить. Творчество венецианских художников этого времени входит составной и неотделимой частью в итальянское искусство в целом. Тесная взаимосвязь с остальными очагами художественной культуры Возрождения в Италии, общность исторических и культурных судеб — все это делает венецианское искусство одним из проявлений искусства Возрождения в Италии. Нельзя представить себе Возрождения в Италии во всем многообразии его творческих проявлений без живописи Джорджоне и Тициана, без зодчества Палладио. Художественная же культура позднего Возрождения вообще не может быть понята без изучения искусства позднего Тициана, творчества Веронезе, Тинторетто и других венецианских мастеров этого времени.

Однако неповторимость места венецианской школы в искусстве итальянского Возрождения обуславливается не только некоторым своеобразием своего вклада по сравнению с вкладом любой другой художественной школы

в Италии. Искусство Венеции представляет особый вариант развития самих принципов художественной культуры Возрождения и по отношению ко всем остальным центрам ренессансного искусства в Италии.

Хронологически искусство Возрождения сложилось в Венеции несколько позже, чем в большинстве других крупных центров Италии той эпохи. Оно сложилось, в частности, позже, чем во Флоренции и вообще в Тоскане. Формирование принципов художественной культуры Возрождения в изобразительном искусстве Венеции началось лишь с 15 века. Это определялось отнюдь не экономической отсталостью Венеции. Наоборот, Венеция наряду с Флоренцией, Пизой, Генуей, Миланом была одним из самых экономически развитых центров Италии того времени. Именно раннее превращение Венеции в великую торговую и притом преимущественно торговую, а не производящую державу, начавшееся с 12 века и особенно ускоренное в ходе крестовых походов, повинно в этой задержке.

Культура Венеции, этого окна Италии и Центральной Европы, «прорубленного» в восточные страны, была тесно связана с пышным величием и торжественной роскошью имперской византийской культуры, а отчасти и утонченной декоративной культурой арабского мира. Богатая торговая республика уже в 12 веке, то есть в эпоху господства романского стиля в Европе, создавая искусство, утверждающее ее богатство и мощь, широко обращалась к опыту Византии, то есть самой богатой, самой развитой по тому времени христианской средневековой державы. По существу, художественная культура Венеции еще в 14 веке представляла собой своеобразное переплетение пышно-праздничных форм

монументального византийского искусства, оживленного влиянием красочной орнаментальности Востока и своеобразно-изящным переосмыслением декоративных элементов зрелого готического искусства.

Характерным примером временного запоздания венецианской культуры в ее переходе к Возрождению по сравнению с другими областями Италии является архитектура Дворца дождей (14 в.). В живописи чрезвычайно характерная живучесть средневековых традиций явно сказывается в позднеготическом творчестве мастеров конца 14 века, таких, как Лоренцо и Стефано Венециано. Они дают себя знать даже в творчестве таких художников 15 века, чье искусство уже носило вполне ренессансный характер. Таковы «Мадонны» Бартоломео, Альвизе Виварини, таково и творчество Карло Кривелли, тонкого и изящного мастера Раннего Ренессанса. В его искусстве средневековые реминисценции ощущаются гораздо сильнее, чем у современных ему художников Тосканы и Умбрии. Характерно, что собственно проторенессансные тенденции, аналогичные искусству Кавалини и Джотто, работавшему и в венецианской республике (один из лучших его циклов создан для Падуи), давали себя знать слабо и спорадически.

Лишь примерно с середины 15 века можно говорить о том, что неизбежный и закономерный процесс перехода венецианского искусства на светские позиции, характерный для всей художественной культуры Ренессанса, начинает наконец осуществляться в полной мере. Своеобразие венецианского кватроченто сказывалось главным образом в стремлении к повышенной праздничности колорита, к своеобразному сочетанию тонкого реализма с декоративностью в композиции, в большем инте-



ресе к пейзажному фону, к окружающей человека пейзажной среде; причем характерно, что интерес к городскому пейзажу, может быть, был даже больше развит, чем интерес к пейзажу естественному, природному. Именно во вторую половину 15 века происходит формирование ренессансной школы в Венеции как значительного и оригинального явления, занявшего важное место в искусстве итальянского Возрождения. Именно в это время наряду с искусством архаизирующего Кривелли складывается творчество Антонелло да Мессина, стремящегося к более целостному, обобщенному восприятию мира, восприятию поэтически-декоративному и монументальному. Не намного позже возникает более повествовательная по своему характеру линия развития искусства Джентиле Беллини и Карпаччо.

Это и закономерно. Венеция к середине 15 века достигает наивысшей степени своего торгового и политического расцвета. Колониальные владения в фактории «царицы Адриатики» охватывали не только все восточное побережье Адриатического моря, но и широко раскинулись по всему восточному Средиземноморью. На Кипре, Родосе, Крите развевается стяг Льва святого Марка. Многие из знатных патрицианских родов, входящих в состав правящей верхушки венецианской олигархии, за морем выступают в качестве правителей больших городов или целых областей. Венецианский флот крепко держит в своих руках почти всю транзитную торговлю между Востоком и Западной Европой.

Правда, разгром турками Византийской империи, завершившийся захватом Константинополя, поколебал торговые позиции Венеции. Все же никоим образом не приходится говорить об упадке Венеции во второй

половине 15 века. Общий крах венецианской восточной торговли наступил значительно позже. Огромные же по тому времени, частично высвобождавшиеся из торгового оборота денежные средства венецианские купцы вкладывали в развитие ремесел и мануфактур в Венеции, частично в развитие на рациональных началах земледелия в своих владениях, расположенных на прилегающих к лагуне областях полуострова (так называемой терраферме).

Более того, богатая и еще полная жизненных сил республика смогла в 1509—1516 годах, сочетая силу оружия с гибкой дипломатией, отстоять свою независимость в тяжелой борьбе с враждебной коалицией ряда европейских держав. Общий подъем, обусловленный исходом этой трудной борьбы, временно сплотившей все слои венецианского общества, вызвал то нарастание черт героического оптимизма и монументальной праздничности, которые так характерны для искусства Высокого Возрождения в Венеции, начиная с Тициана. Тот факт, что Венеция сохранила свою независимость и в значительной степени свои богатства, определил длительность периода расцвета искусства Высокого Возрождения в Венецианской республике. Перелом же к позднему Возрождению наметился в Венеции несколько позже, чем в Риме и во Флоренции, а именно к середине 40-х годов 16 века.

## ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Период созревания предпосылок перехода к Высокому Возрождению совпадает, как и в остальной Италии, с концом 15 века. Именно в эти годы параллельно с повествовательным искусством Джентиле Беллини и Карпаччо складывается творчество ряда мастеров, так сказать, нового художественного направления: Джованни Беллини и Чима да Конельяно. Хотя они по времени и работают почти одновременно с Джентиле Беллини и Карпаччо, но представляют следующий этап в логике развития искусства венецианского Возрождения. Это были живописцы, в искусстве которых явственней всего наметился переход к новому этапу в развитии культуры Возрождения. Особо четко это раскрывалось в творчестве зрелого Джованни Беллини, во всяком случае в большей мере, чем даже в картинах более молодого его современника Чима да Конельяно или его младшего брата — Джентиле Беллини.

Джованни Беллини (видимо, родился после 1425 г. и до 1429 г.; умер в 1516 г.) не только развивает и совершенствует накопленные его непосредственными предшественниками достижения, но и поднимает венецианское искусство и, шире, культуру Возрождения в целом на более высокую ступень. Художнику свойственно удивительное чувство монументальной значительности формы, ее внутренней образно-эмоциональной содержательности. В его картинах зарождается связь настроения,

создаваемого пейзажем, с душевным состоянием героев композиции, что является одним из замечательных завоеваний живописи нового времени вообще. Вместе с тем в искусстве Джованни Беллини — и это самое важное — с необычайной силой раскрывается значительность нравственного мира человеческой личности.

На раннем этапе его творчества персонажи в композиции размещены еще очень статично, рисунок несколько жестковат, сочетания красок почти резки. Но ощущение внутренней значительности духовного состояния человека, раскрытие красоты его внутренних переживаний достигают уже в этот период огромной впечатляющей силы. В целом же постепенно, без внешних резких скачков Джованни Беллини, органически развивая гуманистическую основу своего творчества, освобождается от моментов повествовательности искусства своих непосредственных предшественников и современников. Сюжет в его композициях относительно редко получает детальное драматическое развитие, но тем сильнее через эмоциональное звучание колорита, через ритмическую выразительность рисунка и ясную простоту композиций, монументальную значительность формы и, наконец, через сдержанную, но полную внутренней силы мимику раскрывается величие духовного мира человека.

Эти особенности искусства Джованни Беллини наиболее явственно выступают при сравнении с творчеством его брата Джентиле Беллини (1429—1507). Джентиле был утонченным колористом, мастером, умевшим придавать своим большим многофигурным композициям-рассказам определенную значительность и цельность; он был и одним из основателей исторического жанра в венецианской живописи. В целом, как уже упоминалось,

однако, Джентиле в своем творчестве более тесно, чем Джованни, связан с той повествовательной линией в венецианском искусстве, которая была столь характерной для одного из основных направлений в искусстве кватроченто. Не случайно Джованни гораздо меньше, чем его брат, увлекался огромными, многофигурными, празднично повествовательными, при всей своей декоративности, композициями, которые столь были любимы Джентиле, например, «Проповедь св. Марка в Александрии» (Милан, Брера) и др.

Ранние работы Джованни Беллини могут быть сближены с искусством Мантеньи. Таковы его «Преображение» (1453—1460, Венеция, Музей Коррер) и «Распятие» (там же). Но в последней работе наряду со свойственной мантуанскому мастеру напряженной и жесткой энергией контура, резкой экспрессией характеров, помогающими венецианцу освободиться от более утонченной, но несколько декоративно бесстрастной манеры своих предшественников, передано и нечто иное, чем то, что мы видим в произведениях Мантеньи. Беллини создает в своих картинах то ощущение единства освещения, ту прозрачную воздушную мягкость, которая, конечно, далека от пленера импрессионистической живописи, но которая все же превращает пейзаж, введенный в картину, из некоего перспективного фона или задника, перед которым разворачивается действие аванплана, в действительно живую и поэтическую картину мира.

В дальнейшем же, например, уже в своеобразно сочетающем величавость и простоту алтарном образе «Коронация богородицы» (Пезаро, Музей) четкая линейная «мантеньевская» перспектива обогащается более тонко переданной, чем у Мантеньи, воздушной средой.

Планомерно разлитое сияние мягко и пластично лепит объем спокойно величавых фигур ясно уравновешенной композиции. В целом следует подчеркнуть, что отличие молодого венецианца от своего старшего друга и родственника (Мантенья был женат на сестре Беллини) выражается не столько в отдельных особенностях письма, сколько в более лирическом и поэтическом духе творчества его в целом.

Интерес Беллини к проблеме освещения, к проблеме связи человеческих фигур с окружающей их природной средой определил и его интерес к достижениям мастеров нидерландского Возрождения (черта, вообще характерная для многих художников севера итальянского искусства второй половины 15 в.). Однако ясная пластика формы, тяга к монументальной значимости образа человека при всей естественной жизненности его трактовки — например, «Моление о чаше» (илл. 2) — определяют решающее отличие Беллини именно как мастера итальянского Ренессанса с его героическим гуманизмом от художников северного Возрождения, хотя в самый ранний период своего творчества художник обращался к северянам, точнее к нидерландцам, в поисках иногда подчеркнуто резкой психологической и повествовательной характерности образа («Пьета» из Бергамо, ок. 1450). Особенность творческого пути венецианца по сравнению и с Мантеньей и с мастерами Севера проявляется очень ясно в его «Мадонне с греческой надписью» (1470-е гг., Милан, Брера, илл. 1). Это отдаленно напоминающее икону изображение скорбно-задумчивой Марии, нежно обнявшей печального младенца, говорит также и еще об одной традиции, от которой отталкивается мастер, — традиции византийской



1. Джованни Беллини. Мадонна с греческой надписью. 1470-е гг.

и, шире, всей европейской средневековой живописи. Однако отвлеченная одухотворенность линейных ритмов и цветных аккордов иконы здесь решительно преодолена. Сдержанно-строгие в своей выразительности цветовые соотношения жизненно конкретны. Краски правдивы, крепкая лепка объемно моделированной формы весьма реальна. Утонченно ясная печаль ритмов силуэта неотделима от сдержанной жизненной выразительности движения самих фигур, от живого человеческого, а не отвлеченно-спиритуалистического выражения печально-скорбного и задумчивого лица Марии, от грустной неж-



2. Джованни Беллини.  
Моление о чаше.  
Около 1460 г.  
Деталь

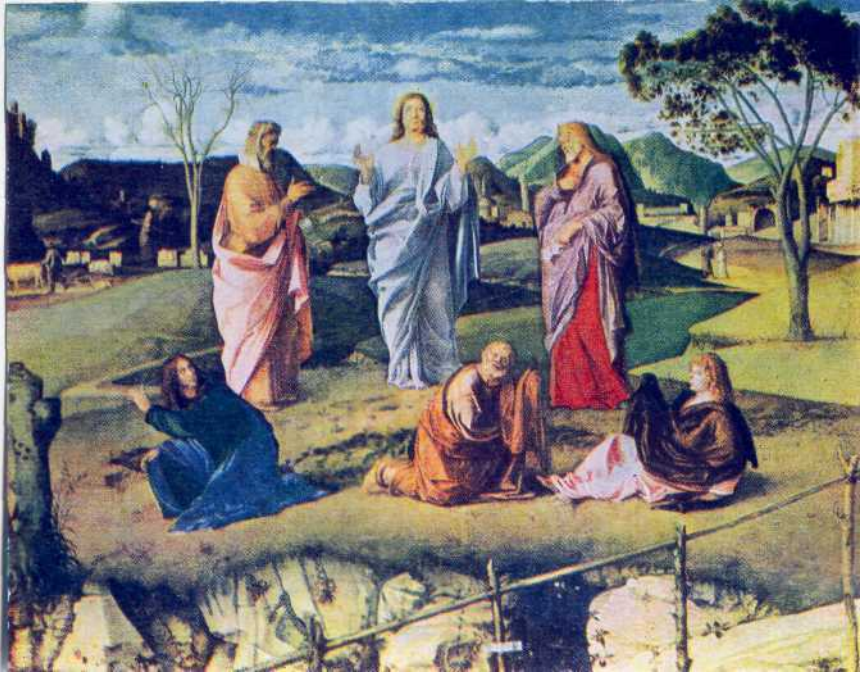


ности широко раскрытых глаз младенца. Поэтически одухотворенное, глубоко человеческое, а не мистически преображенное чувство выражено в этой такой простой и скромной на вид композиции.

Реалистическое переосмысление традиций возвышенной одухотворенности, музыкальной ясности и монументальной силы ритмов, присущих искусству средневековья, имело для Джованни Беллини своеобразный смысл, свою художественную логику в формировании собственного поэтического языка. Обращение к этому наследию нейтрализовывало те моменты повествовательной дробности и описательности, которые были свойственны одному из источников его искусства, то есть раннему северному Возрождению. В дальнейшем Беллини, углубляя и обогащая духовную выразительность художественного языка, одновременно преодолевает черты жесткости и резкости своей ранней манеры. Уже с конца 1470-х годов он, опираясь на опыт Антонелло да Мессина (работавшего с середины 1470-х гг. в Венеции), вводит в свои композиции цветные тени, насыщая их светом и воздухом («Мадонна со святыми», 1476), придавая всей композиции широкое ритмическое дыхание. В 1480-х годах Беллини вступает в пору своей творческой зрелости. В его «Оплакивании Христа» (Милан, Брера, илл. 4, 5) поражает неповторимое сочетание, вернее, слияние почти обыденной в своей жизненной характерности образов со страстной глубиной раскрытия значительности их внутренней духовной жизни. В почти простонародном типе лица немолодой уже Марии раскрывается с трагической глубиной ее молчаливое горе. Не менее потрясающе сочетание жизненной правдивости, доходящей до беспощадности в изображении мертвого

Христа (смертная холодная синева тела, полуоткрытый рот, следы истязания) с подлинным трагическим величием образа его смертного страдания. Общий холодный тон сумрачного сияния красок одеяний Марии и Иоанна оваян предвечерним серовато-голубым светом. Трагическое отчаяние взгляда Марии, припавшей к сыну, и скорбный гнев Иоанна, не примиренного со смертью учителя; сурово четкие в своей прямолинейной выразительности ритмы, печаль пустынного холодного заката, столь созвучного общему эмоциональному строю картины, слагаются в некий скорбный реквием. Не случайно внизу доски, на которой написана картина, неизвестный современник начертал по-латыни следующие слова: «Если созерцание этих скорбящих очей исторгнет у тебя слезы, то плакать способно творение Джованни Беллини».

В течение 1480-х годов Джованни Беллини осуществляет решительный шаг вперед в своем творчестве и становится одним из основоположников искусства Высокого Возрождения. Своеобразие искусства зрелого Джованни Беллини выступает наглядно при сравнении его «Преображения» (1480-е гг., Неаполь, Музей Каподимонте, илл. 3) с его же ранним «Преображением» (Венеция, Музей Коррер). В «Преображении» Музея Коррер жестко прорисованные фигуры Христа и пророков расположены на небольшой скале, напоминающей одновременно и большой постамент к монументу и иконную «лещатку». Несколько угловатые в своих движениях фигуры, в которых не достигнуто еще единство жизненной характерности и поэтической приподнятости жеста, отличаются стереоскопичностью. Светлые и холодно-ясные, почти кричащие краски объемно моделированных фигур окружены холодно-прозрачной атмосферой. Сами



3. Джованни Беллини. Преображение. 1480-е гг.

фигуры, несмотря на смелое применение цветных теней, все же отличаются однотонной равномерностью освещения и известной статичностью.

Фигуры неаполитанского «Преображения» расположены на характерном для североитальянских предгорий мягко-волнистом плато, чья покрытая лугами и рощицами поверхность расстилается над скалистоотвесными

стенами расположенного на аванплане обрыва. Зритель воспринимает всю сцену, как бы находясь на дорожке, идущей по закраине обрыва; дорожка эта ограждена от него легкими перилами из наскоро связанных, не очищенных от коры стволов срубленных деревьев, что необычайно усиливает ощущение непосредственной жизненной реальности восприятия сцены и всего пейзажа. Это тем более так, что передний план, средний план и дали купаются в той чуть влажной световоздушной среде, которая будет столь характерной для большинства произведений венецианской живописи 16 века. Живописная конкретность, почти обыденность аванплана не только помогают подчеркнуть земной, реальный характер события, но и окончательно высвобождают образы от какого-либо статичного иконно-церковного и религиозного оттенка. Вместе с тем сдержанная торжественность движений величавых фигур Христа, пророков и павших ниц апостолов, свободная ясность их ритмических сопоставлений, ощущение естественного господства человека над природой, спокойная ширь пейзажных далей создают то могучее дыхание, то чувство значительности и ясного величия образа, которые заставляют нас предугадывать в этой работе первые черты нового этапа в развитии искусства, то есть Высокого Возрождения.

Спокойная торжественность стиля зрелого Беллини воплощена и в отличающейся монументальной уравновешенностью композиции «Мадонна св. Иова» (1480-е гг., Венеция, Академия). Беллини помещает восседающую на высоком троне Марию на фоне конхи апсиды, создающей торжественный архитектурный фон, созвучный спокойному величию человеческих образов. Пред-

стоящие, несмотря на свою относительную многочисленность (шесть святых и три ангелочка, воспевающих хвалу Марии), не загромождают композиции. Фигуры гармонично распределены по легко читаемым группам, над которыми ясно господствует более торжественный и духовно богатый образ Марии с младенцем.

Цветные тени, мягкий сияющий свет, сдержанная звучность колорита создают ощущение общего настроения; многочисленные детали подчинены общему ритмическому, колористическому и композиционно-образному единству целого.

В «Мадонне со святыми» из церкви Сан Дзаккария в Венеции (1505, илл. 10), написанной почти одновременно с «Мадонной да Кастельфранко» Джорджоне, старый мастер создал произведение, замечательное классическим равновесием композиции, мастерским расположением немногочисленных величавых, погруженных в глубокую задумчивость героев. Может быть, образ самой мадонны не достигает той значительности, как в «Мадонне св. Иова». Но нежная поэтичность отрока, играющего у ног Марии на виоле, строгая важность и вместе с тем мягкость выражения лица, погруженного в чтение седобородого старца, действительно прекрасны и полны высокой этической значительности. Сдержанная глубина передачи чувства, совершенное равновесие между обобщенной возвышенностью и конкретной жизненностью образа, благородная гармония колорита нашли свое выражение и в его берлинском «Мертвом Христе с ангелами».

Спокойствие, одухотворенность характерны для всех лучших работ зрелого периода Беллини. Таковы его многочисленные мадонны 1490—1500-х годов.



4. Джованни Беллини. Оплакивание Христа. Деталь



5. Джованни Беллини. Оплакивание Христа. 1480-е гг.

В «Мадонне с деревцами» (1490-е гг., Венеция, Академия, илл. 6) с удивительной поэтичностью сопоставлены ясное величие образа Марии, полной внутренней одухотворенности, и мечтательная задумчивость младенца с нежной хрупкостью двух изящных деревьев пейзажного фона. Нежная легкость их ритма гармонически контрастирует со спокойной и широкой музыкой контуров

и ритмов сдержанного движения самой группы. В ряде других мадонн этого типа пейзаж либо играет подчиненную роль своеобразного сопровождения по сравнению с занимающими главное место и выделенными нейтральным фоном драпировок изображения (например, в спокойной, задумчивой, почти интимной мадонне из галереи Боргезе, 1510), либо вовсе отсутствует, как, например, в «Мадонне с младенцем» (Глазго, Художественная галерея), данной на фоне освещенной мягким рассеянным светом темно-зеленой драпировки. Зрелость живописного мастерства Беллини позволила ему и в этих мягко моделированных, окутанных светом фигурах передавать ощущение жизни световоздушной среды, передавать косвенную связь человеческого образа, на котором и сосредоточивается внимание зрителя с окружающим его большим миром.

Там же, где он в поздний период своего творчества вводит образ человека в развернуто изображенную природную среду, он создает произведение, поражающее пленерной светоносностью живописи, — «Мадонна в лугах» (1500—1505, Лондон, Национальная галерея, илл. 11). В пейзаже этой картины не только правдиво передан облик природы террафермы — широкие равнины, мягкие холмы, далеко синеющие горы, но и раскрывается в плане нежной элегии поэзия трудов и дней сельской жизни: пастух, отдыхающий у своих стад, цапля, опустившаяся у болота, женщина, остановившаяся у колодезного журавля. В этом по-весеннему прохладном пейзаже, столь созвучном тихой нежности Марии, благоговейно склонившейся над уснувшим младенцем, уже достигнуто то особое единство, внутреннее созвучие дыхания жизни природы и духовной жизни человека,





6. Джованни Беллини. Мадонна с деревцами. 1490-е гг.

которое так характерно для венецианской живописи Высокого Возрождения. Нельзя не заметить попутно, что и здесь в трактовке образа самой мадонны заметен интерес Беллини к живописному опыту мастеров северного Возрождения. Не трудно угадать в пейзажах такого рода



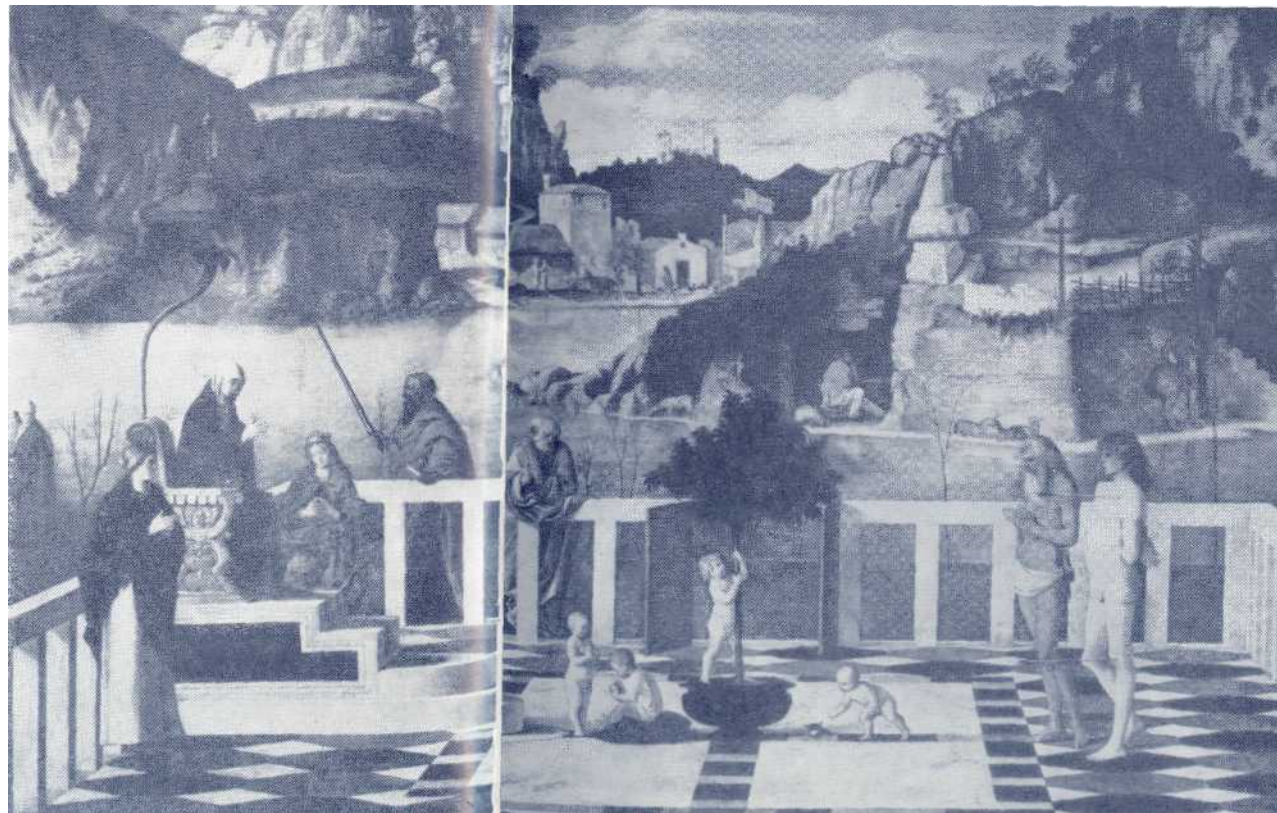
7. Джованни  
Беллини.  
Озерная мадонна.  
Деталь

Беллини предвосхищение той целостной, синтетической картины большого мира, которую дает в своих пейзажах Тициан и которая делает его в какой-то мере предшественником героического пейзажа 17 века — пейзажа Пуссена и Рубенса.

Не очень многочисленное, но весьма значительное по своей художественной выразительности графическое наследие Беллини сочетает в себе и рисунки, поражающие острой, реалистической точностью линии и одухотворенной содержательностью образа («рисунок с изображением ребенка», Оксфорд, Эшмолен-музей, илл. 9) и широтой и монументальной свободой в поисках общего композиционного решения. Таков его луврский рисунок «Пьета». В последнем уже дает себя почувствовать характерная для венецианцев 16 века широкая и свободная «живописность» построения рисунка, где градации светлоты и темноты имеют не меньшее значение, чем штрих.

Значительное, хотя и не ведущее, место в творчестве позднего Беллини занимают композиции, связанные с каким-либо поэтическим произведением или религиозной легендой, которыми увлекались любители поэзии и искусства Возрождения, в особенности венецианцы, и которые часто представляли собой не столько иллюстрации, сколько самостоятельные произведения. Такова навеянная одной французской поэмой 14 века «Озерная мадонна» (Флоренция, Уффици, илл. 7, 8). В серебристом, мягком освещении на фоне спокойно величавых и несколько суровых гор, вздымающихся над неподвижными сероватоголубыми водами озера, выступают расположенные на мраморной открытой террасе фигуры святых. В центре террасы помещено померанцевое дерево в кадке, вокруг него играют несколько обнаженных младенцев.

8. Джованни Беллини.  
Озерная мадонна.  
Около 1490 г.







9. Джованни Беллини. Ребенок. Рисунок

Слева, облокотившись о балюстраду, изображен глубоко задумавшийся почтенный старец — апостол Петр. Рядом с ним, подняв меч, стоит одетый в багряно-красную хламиду чернобородый мужчина, — видимо, апостол Павел. О чем они думают? Почему и куда медленно шагают старец Иероним, темно-бронзовый от загара, и задумчивый нагой Себастьян? Кто эта стройная венецианка с пепельными волосами, закутанная в черный платок? Почему эта торжественно восседающая на троне женщина, может быть Мария, молитвенно сложила руки? Все

кажется загадочно неясным, хотя более чем вероятно, что современнику мастера, утонченному ценителю поэзии и знатоку языка символов, аллегорический сюжетный смысл композиции был достаточно ясен. И все же основное эстетическое очарование картины не в хитромном символическом рассказе, не в ребусной расшифровке, а в поэтической преображенности чувств, тонкой одухотворенности, в изящно выразительном сопоставлении мотивов, варьирующих одну и ту же тему — благородную красоту образа человека.

Если в «Озерной мадонне» Беллини в какой-то мере предвосхищается интеллектуальная утонченность поэтики Джорджоне, то его «Пиршество богов» (1514, Вашингтон, Национальная галерея, илл. 12), отличающееся замечательной жизнерадостной языческой концепцией мира, в некоторых отношениях предвосхищает героический оптимизм «поэзий» — мифологических композиций молодого Тициана.

Джованни Беллини обращается и к портрету. Его сравнительно немногочисленные портреты как бы подготавливают расцвет этого жанра в венецианской живописи 16 века. Таков его портрет мальчика (Лондон, собрание Бенсон) изящного мечтательного отрока. В этом портрете уже зарождается тот полный одухотворенного благородства и естественной поэтичности образ прекрасного человека, который полностью раскроется в произведениях Джорджоне и молодого Тициана. «Мальчик» Беллини — это как бы детство юного «Брокардо» Джорджоне.

Его погрудный «Портрет молодого мужчины» (1502, Париж, Лувр, илл. 13) на фоне голубого неба и белых облаков прекрасен своей спокойной благородной

задумчивостью. В близком по композиции более раннем «Портрете кондотьера» Антонелло да Мессина (оба эти портрета висят почти рядом в Лувре) легко уловить преимущественный интерес кватрочентиста Антонелло к передаче волевой энергии кондотьера и брутальной силы его характера; портрет же Беллини отличает не только большая воздушность живописи и большая мягкость моделировки формы, но и решительное изменение понимания меры эстетической ценности образа человека. Образ Беллини не только менее заострен и как бы более нейтрален, чем кондотьер Мессины; суть в переносе центра внимания с раскрытия энергии, воли и почти жестокой силы характера на этическую, духовную содержательность образа, на красоту его гармонической ясности и целостности.

Для позднего творчества Беллини типичен и замечателен «Портрет дожа» (до 1507 г.), отличающийся звучно сияющим колоритом, великолепной моделировкой объемов, точной и выразительной передачей индивидуальной неповторимости образа, полного и мужественной энергии и интенсивной интеллектуальной жизни.

В целом искусство Джованни Беллини — одного из величайших мастеров итальянского Возрождения — опровергает когда-то распространенное мнение о якобы преимущественном декоративном и чисто «живописном» характере венецианской школы. Действительно, в дальнейшем развитии венецианской школы собственно повествовательные и внешне драматические стороны сюжета некоторое время не будут занимать ведущего места. Но проблемы богатства внутреннего мира человека, этической значимости физически и духовно развитой человеческой личности (переданных, может быть,



10. Джованни Беллини. Мадонна со святыми. 1505





11. *Джованни Беллини. Мадонна в лугах. 1500—1505*

менее интеллектуально утонченно, но более непосредственно эмоционально и чувственно конкретно, чем, например, в искусстве Тосканы) всегда будут занимать важное место в творческой деятельности мастеров венецианской школы.

Среди других мастеров, чье творчество носит переходный от Раннего к Высокому Возрождению характер,

заслуживает особого упоминания Джамбаттиста Чима да Конельяно (1459 — ок. 1518 г.). Он был родом из Конельяно — небольшого городка террафермы. Уже в 1490 году художник переезжает в Виченцу, а затем вскоре и в Венецию, где работает вплоть до 1516 года. Последние годы жизни мастер проводит в своем родном городке.

Искусство Чима да Конельяно, связанное первоначально в какой-то мере с традициями венецианского мастера середины 15 века Альвизе Виварини, в дальнейшем развивалось под значительным воздействием творчества Джованни Беллини. Чима создал ряд алтарных композиций, в которых умело связывал в единое художественное целое свободно и ясно сгруппированные человеческие фигуры, мастерски написанные торжественно-праздничные архитектурные фоны и отличающиеся своей жизненной правдивостью и лиризмом пейзажи. Мягко сияющее освещение, свежесть красок — характерные черты живописи мастера.

Преодолевая некоторую жесткость рисунка и композиции в своих ранних работах, Чима да Конельяно уже к 1490-м годам достигает своей творческой зрелости. Свободной и спокойной непринужденностью в группировке фигур, вписанных в величавый проем арки, отличается его «Иоанн Креститель с четырьмя святыми» (1490-е гг., Венеция, церковь Санта Мария дель Орто); поэтичность и несколько еще наивная утонченность присущи его «Благовещению» (1494, Ленинград, Эрмитаж).

Многие его композиции, написанные на фоне пейзажей, отличаются не только тонким лиризмом, но и удивительно правдивой передачей родных для художника мест. Так, в его прекрасной по спокойной торжественности

«Мадонне с апельсином» пейзажный фон передает очень точно вид на замок Сальваторе, что расположен вблизи Сусеганы. В городке же и холмах его «Снятия с креста» легко узнать характерный силуэт расположенного на мягких пологих холмах родного Конельяно.

По-своему переосмысляя традиции Джентиле Беллини, Карпаччо (1455—1526) создает в последние десятилетия 15 века серию многофигурных композиций религиозного и легендарно-мифологического характера, развертывающихся на фоне городского пейзажа. Такова его звонко красочная, чуть наивная по своей повествовательности композиция «Введение во храм». В 1504 году Чима да Конельяно также создает картину на аналогичный сюжет (Дрезден, Картинная галерея, илл. 14). В этом произведении Чимы зрителя очаровывает легкая звучность праздничных красок, яркая живая картина пестрой толпы, прекрасно написанная архитектурная среда окутанных светом и воздухом зданий (эти здания представляют собой причудливую смесь мотивов восточной и современной художнику венецианской архитектуры). В отличие от аналогичной композиции Карпаччо, «Введение во храм» Чимы да Конельяно менее жестка по освещению, не столь загружена деталями, легче читается. Сама Мария-девочка умело композиционно выделена и поставлена в центр внимания зрителя. Вместе с тем нельзя не признать, что Чиме в меньшей мере свойственно то чувство монументальной значительности образа, та обобщенная широта ритмов и стремление к ясной целостности общего впечатления, которые характерны для мастеров собственно Высокого Возрождения. Достаточно сравнить в этом отношении более свежее и непосредственно праздничное «Введение» Чимы с монументально

величавой свободой тичиановского «Введения Марии во храм». В этом отношении Чима остается, может быть, в еще большей мере, чем Джованни Беллини, мастером переходным; и это, несмотря на то, что, в отличие от Беллини, он находился под более длительным

12. Джованни Беллини. Пиршество богов. 1514



и прямым воздействием Джорджоне и молодого Тициана, как об этом дают возможность судить некоторые особенности трактовки формы и образов в его последних картинах.

\* \* \*

Следующим этапом после искусства Джованни Беллини и Чимы да Конельяно явилось творчество Джорджоне, первого мастера венецианской школы, целиком принадлежавшего Высокому Возрождению. Джорджо Барбарелли дель Кастельфранко (1477/78—1510), прозванный Джорджоне, был младшим современником и учеником Джованни Беллини. Джорджоне, подобно Леонардо да Винчи, раскрывает утонченную гармонию духовно богатого и физически совершенного человека. Так же как и у Леонардо, творчество Джорджоне отличается глубоким интеллектуализмом и, казалось бы, кристаллической разумностью. Но, в отличие от Леонардо, глубокий лиризм искусства которого носит весьма скрытый и как бы подчиненный пафосу рационального интеллектуализма характер, у Джорджоне лирическое начало в своем ясном согласии с рациональным началом дает себя чувствовать более непосредственно и с большей силой.

В живописи Джорджоне природа, природная среда начинают играть более важную роль, чем в творчестве Беллини и Леонардо.

Если мы еще не можем сказать, что Джорджоне изображает единую воздушную среду, связывающую фигуры и предметы пейзажа в единое пленерное целое, то мы, во всяком случае, вправе утверждать, что образная эмоциональная атмосфера, в которой живут и герои

13. Джованни Беллини.  
Портрет молодого  
мужчины. 1502



и природа у Джорджоне, есть уже и оптически общая как для фона, так и для персонажей картины атмосфера. Своеобразным примером введения фигур в природную среду и переплавки опыта Беллини и Леонардо в нечто органически новое — «джорджоневское», является его рисунок «Св. Елизавета с младенцем Иоанном» (Будапешт, Музей изящных искусств, илл. 19),

в котором очень тонко передана средствами графики особая, несколько хрустально ясная и прохладная атмосфера, столь присущая творениям Джорджоне.

До нашего времени дошло мало работ как самого Джорджоне, так и его круга. Ряд атрибуций носит спорный характер. Следует, однако, заметить, что осуществленная в 1958 году в Венеции первая полная выставка работ Джорджоне и «джорджонесков» позволила внести не только ряд уточнений в круг работ мастера, но и приписать Джорджоне ряд до того спорных работ, помогла полнее и яснее представить характер его творчества в целом.

К относительно ранним работам Джорджоне, исполненным до 1505 года, следует отнести его «Поклонение пастухов» из Вашингтонского музея и «Поклонение волхвов» из Национальной галереи в Лондоне. В «Поклонении волхвов» (Лондон) при известной подробности рисунка и непреодоленной жесткости цвета уже чувствуется интерес мастера к передаче внутреннего духовного мира героев. Начальный период творчества Джорджоне завершает его замечательная композиция «Мадонна Кастьельфранко» (ок. 1504 г., Кастьельфранко, собор, илл. 18).

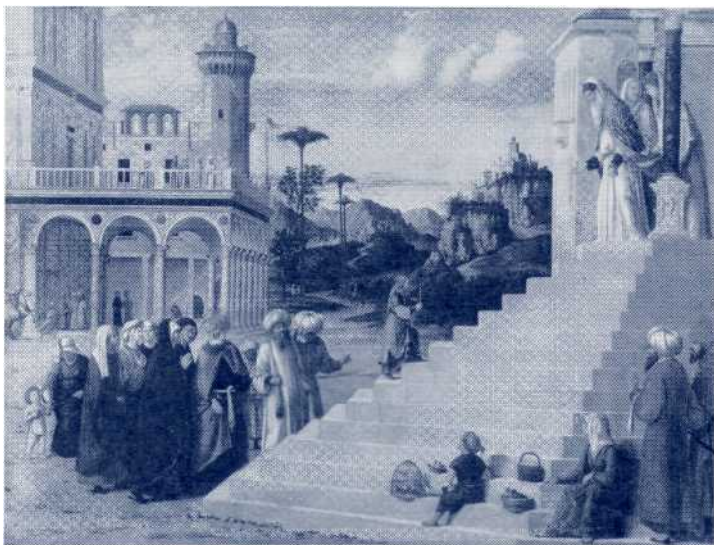
В своих ранних вещах и первых произведениях зрелого периода Джорджоне непосредственно связан с той монументальной героизирующей линией, которая наряду с жанрово-повествовательной проходила через все искусство кватроченто и на достижения которой в первую очередь опирались мастера обобщающего монументального стиля Высокого Возрождения. Так, в «Мадонне Кастьельфранко» фигуры расположены согласно традиционной композиционной схеме, принятой для

этой темы рядом мастеров североитальянского Возрождения. Мария восседает на высоком постаменте; справа и слева от нее предстоят перед зрителем святой Франциск и местный святой города Кастельфранко Либера-ле. Каждая фигура, занимая определенное место в строго построенной и монументальной, ясно читаемой композиции, все же замкнута в себе. Композиция в целом носит несколько торжественно неподвижный характер. И вместе с тем непринужденное расположение фигур в просторной композиции, мягкая одухотворенность их тихих движений, поэтичность образа самой Марии создают в картине ту атмосферу спокойно возвышенной значительности и одновременно несколько загадочной задумчивой мечтательности, которые столь свойственны искусству зрелого Джорджоне, избегающего воплощения резких драматических коллизий.

С 1505 года начинается период творческой зрелости художника, вскоре прерванный его смертельной болезнью. За это короткое пятилетие были созданы основные его шедевры: «Юдифь», «Гроза», «Спящая Венера», «Концерт» и большинство немногочисленных портретов. Именно в этих произведениях раскрывается присущее великим живописцам венецианской школы мастерство владения особыми колористическими и образно выразительными возможностями масляной живописи. Надо сказать, что венецианцы, не являющиеся первыми создателями и распространителями масляной техники, на деле были одними из первых, кто раскрыл специфические возможности и особенности масляной живописи.

Следует отметить, что характерными чертами венецианской школы явилось именно преимущественное





14. Чима да Конельяно. Введение во храм. 1504

развитие масляной и гораздо более слабое развитие фресковой живописи. При переходе от средневековой системы к ренессансной реалистической системе монументальной живописи венецианцы, естественно, как и большинство народов, перешедших от средневековья к ренессансному этапу развития художественной культуры, почти полностью отказались от мозаики. Ее пышно блестящая и декоративная цветность уже не могла полностью отвечать новым художественным зада-

чам. Конечно, мозаичная техника продолжала применяться, но ее роль становится все менее заметной. Используя мозаичную технику, можно было все же и в эпоху Возрождения добиться результатов, относительно удовлетворяющих эстетические запросы времени. Но как раз специфические свойства мозаичной смальты, ее неповторимо звучное сияние, ирреальное мерцание и вместе с тем повышенная декоративность общего эффекта не могли получить в условиях нового художественного идеала своего полноценного применения. Правда, повышенное световое сияние переливчато мерцающей мозаичной живописи, хотя и преображенно, косвенно, но повлияло на ренессансную живопись Венеции, всегда тяготевшую к звучней ясности и сияющему богатству колорита. Но сама стилевая система, с которой была связана мозаика, а следственно и ее техника, должна была, за отдельными исключениями, уйти из сферы большой монументальной живописи. Сама мозаичная техника, теперь чаще употребляемая для более частных и узких целей, скорее декоративного и прикладного характера, не была окончательно забыта венецианцами. Более того, венецианские мозаичные мастерские явились одним из тех очагов, которые донесли традиции мозаичной техники, в частности смальты, до нашего времени.

Некоторое значение сохраняла благодаря своей «светоносности» и витражная живопись, хотя следует признать, что она никогда ни в Венеции, ни в Италии в целом не имела того значения, что в готической культуре Франции и Германии. Представление о ренессансном пластическом переосмыслении визионерского сияния средневековой витражной живописи дает «Св. Георгий» (16 в.) работы Мочетто в церкви Сан Джованни е Паоло.

В целом в искусстве Ренессанса развитие монументальной живописи шло или в формах фресковой живописи, или на основе частичного развития темперной, а главным образом на монументально-декоративном использовании масляной живописи (настенные панно).

Фреска — техника, при помощи которой были в эпоху Раннего и Высокого Возрождения созданы такие шедевры, как цикл Мазаччо, станцы Рафаэля и росписи Сикстинской капеллы Микеланджело. Но в венецианском климате она очень рано обнаружила свою нестойкость и не имела в 16 веке широкого распространения. Так, выполненные Джорджоне при участии молодого Тициана фрески Немецкого подворья «Фондако деи tedesки» (1508) оказались почти целиком разрушенными. Сохранилось лишь несколько полувывцветших, попорченных сыростью фрагментов, среди них полная почти праксителейского очарования выполненная Джорджоне фигура нагой женщины. Поэтому место стеной живописи, в собственном смысле слова, заняло настенное панно на холсте, рассчитанное на определенное помещение и выполняемое в технике масляной живописи.

Масляная живопись получила особенно широкое и богатое развитие в Венеции, однако, не только потому, что она представлялась наиболее удобной для замены фрески иной приспособленной к влажному климату живописной техникой, но и потому, что стремление к передаче образа человека в тесной связи с окружающей его природной средой, интерес к реалистическому воплощению тонального и колористического богатства зримого мира можно было раскрывать с особой полнотой и гибкостью именно в технике масляной живописи. В этом

отношении радующая своей большой цветосилой и ясно сияющей звучностью, но более декоративная по характеру темперная живопись на досках в станковых композициях должна была закономерно уступить место маслу, причем этот процесс вытеснения темперы масляной живописью особенно последовательно осуществлялся в Венеции. Не следует забывать, что для венецианских живописцев особенно ценным свойством масляной живописи представлялась ее способность более гибко по сравнению с темперой, да и с фреской тоже, передавать светоцветовые и пространственные оттенки окружающей человека среды, способность мягко и звучно лепить форму человеческого тела. Для Джорджоне, сравнительно мало работавшего в области больших монументальных композиций (его живопись носила, по существу, или станковый характер, или это были монументальные по своему общему звучанию, но не связанные со структурой окружающего архитектурного интерьера композиции), эти возможности, заложенные в масляной живописи, были особенно ценны. Характерно, что мягкая лепка формы светотенью присуща и его рисункам (илл. 17, 19).

Одним из самых загадочных по своему сюжетному смыслу произведений Джорджоне этого периода является «Гроза» (Венеция, Академия, илл. 20). Нам трудно сказать, на какой конкретно сюжет написана «Гроза». Но сколь бы ни был для нас смутным внешний сюжетный или аллегорический смысл, которому, возможно, ни сам мастер, ни утонченные ценители, знатоки его искусства того времени не придавали решающего значения, мы ясно ощущаем стремление художника через своеобразные контрастные сопоставления образов воспроизвести некое особое состояние души.



Потому эта композиция, так причудливо и вместе с тем убедительно сопоставляющая и связывающая, казалось бы, никак не связанные общим действием, общей ситуацией изобразительные мотивы, все же отличается некоей цельностью общего образного настроения, которое как бы незаметно, но властно господствует над всей многогранной сложностью ощущений, порождаемых в нас этой картиной. Может быть, это одна из первых работ зрелого художника еще чрезмерно усложнена и внешне запутана по сравнению с его последними работами, и все же характерные черты зрелого стиля Джорджоне в ней утверждают себя вполне явственно.

Фигуры расположены уже в самой пейзажной среде, хотя еще и в пределах переднего плана.

15. Джорджоне. Юдифь. До 1504 г.

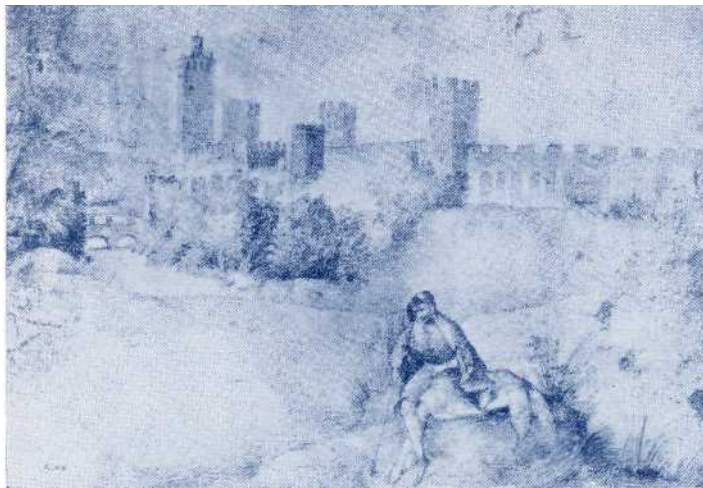


16. Джорджоне. Юдифь. Деталь

Сам переход от переднего к задним планам осуществляется мягко и постепенно. Конечно, передний, средний и задний планы расчленены достаточно ясно, как, впрочем, это и присуще на самом деле южной средиземноморской природе с ее ясной четкостью лепки форм и ясной построенностью перспективы. (В этом отношении знаменитая академическая «трехчленка» в построении планов является некоей кодификацией и возведением в догму моментов, действительно наличествующих в природе). Джорджоне, однако, далек от сухой рациональности будущего академического пейзажа, каноны которого были разработаны в начале 17 века болонцами. Многообразие мотивов и ритмов пейзажа, наличие переходных ракурсов (тропинки, излучины реки) взаимосвязывают эти три плана, они не являются здесь результатом априорно выработанной схемы. Вместе с тем Джорджоне окончательно ликвидирует выделение переднего фона в качестве особой зоны, обладающей иной системой освещения и лепки формы, чем перспективно нарисованный задник; загадочно мерцающий свет охватывает, постепенно затягиваясь дымкой в даях, все планы композиции.

Удивительно тонко показано в «Грозе» многообразие жизни природы: молния, блеснувшая из тяжелых туч, пепельно-серебристые стены зданий далекого города; мост, перекинутый через реку; воды, то глубокие и неподвижные, то текущие; выющаяся дорога; то странно хрупкие, то пышные деревья и кусты, а ближе к переднему плану — обломки колонн. В этот странный, фантастический в своих сочетаниях и такой правдивый в деталях и общем настроении пейзаж вписаны загадочная фигура обнаженной с накинутым на плечи платком женщины, кормящей ребенка и юноша пастух. Все эти разно-

родные элементы образуют некое своеобразное и таинственное целое. Но цельность эта лежит при всей загадочности композиции не за пределами видимого мира, она определяется и формальным единством светового состояния природы и, наконец, возможностью появления именно таких связей и соотношений при всей их редкой и загадочной неожиданности, то есть их реальной допустимостью. Она определяется и реальностью самого духовного состояния того странного, мечтательного, чуть визионерского созерцания его усложненно-утонченной цельностью, которая возникает у зрителя, предстоящего перед картиной. В этом отличие данной композиции от нарочитой головной мистической иррациональности



17. *Джорджоне*. Пейзаж с видом на Кастельфранко.  
Рисунк. Начало 1500-х гг.



сопоставления на деле взаимно не связанных предметов, которое характерно для некоторых современных формалистических направлений, таких, как магический реализм, сюрреализм и другие, любящие ссылаться на великие «прецеденты» из истории искусства прошлого.

Мягкость аккордов, приглушенная звучность красок, как бы окутанных характерным для предгрозового освещения полусумеречным воздухом, создают определенное живописное единство, в пределах которого и развиваются богатые соотношения и градации тонов. Оранжево-красное одеяние юноши, его мерцающая зеленоватобелая рубаха, нежный голубоватый тон белой накидки женщины, бронзовая оливковатость зеленых деревьев, то темно-зеленая в глубоких заводях, то мерцающе-сияющая в быстрине вода реки, тяжелый свинцово-синий тон туч — все окутано объединяющим светом, одновременно и очень жизненным и сказочно загадочным.

Нам трудно словами объяснить, почему эти столь противоположные фигуры оказываются здесь как-то непонятно объединенными внезапным отзвуком далекого грома и блеснувшей змеей молнии, осветившей призрачным светом настороженно притихшую в ожидании природе. «Гроза» глубоко поэтично передает сдержанное волнение человеческой души, пробужденной от своих грез отзвуками далекого грома.

Это чувство загадочной сложности внутреннего душевного мира человека, таящегося за кажущейся ясной прозрачной красотой его благородного внешнего облика, находит свое выражение в знаменитой «Юдифи» (до 1504 г., Ленинград, Эрмитаж, илл. 15, 16). «Юдифь» — формально композиция на библейскую тему. Причем, в отличие от картин многих кватрочентистов, именно



18. Джорджоне. Мадонна Кастельфранко. Около 1504 г.



19. Джорджоне. Святая Елизавета с младенцем Иоанном. Рисунок

композиция на тему, а не иллюстрация библейского текста. Поэтому мастер не изображает какого-нибудь кульминационного с точки зрения развития события момента, как это обычно делали мастера кватроченто (Юдифь поражает мечом Олоферна или несет вместе со служанкой его отрубленную голову).

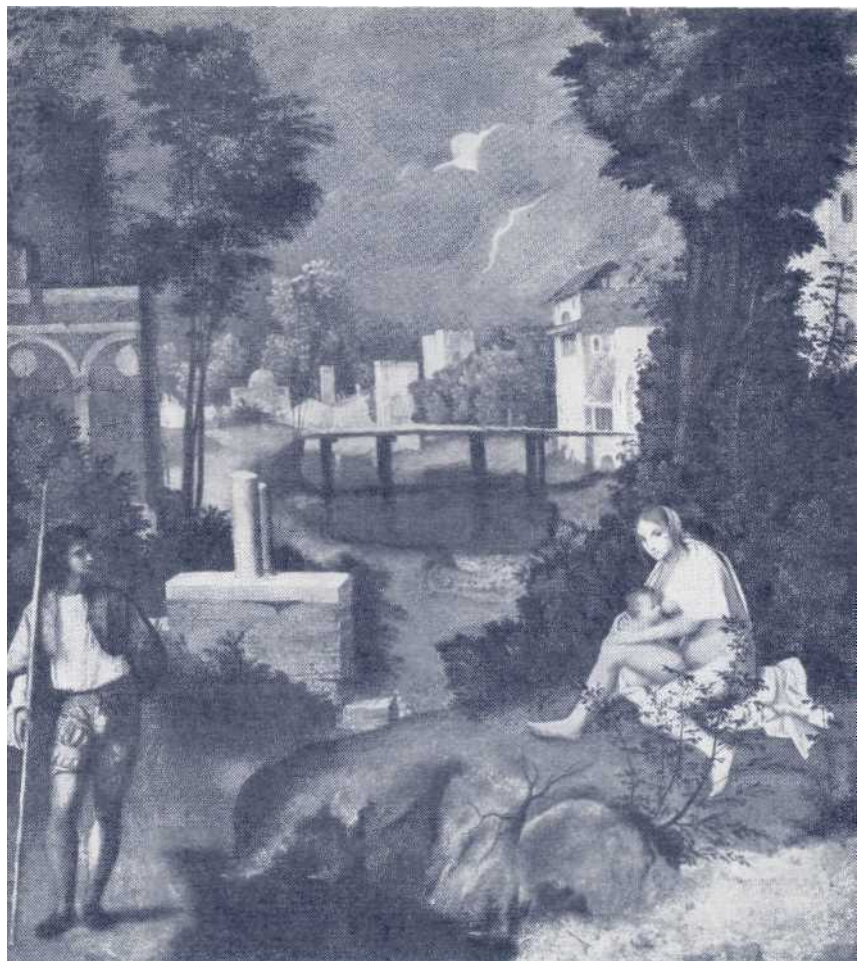
На фоне спокойного предзакатного пейзажа под сенью дуба стоит, задумчиво облокотясь на балюстраду, стройная Юдифь. Плавная нежность ее фигуры по контрасту оттеняется массивом ствола могучего дерева. Одежды мягко-алого цвета пронизаны беспокойно-ломаным ритмом складок, как бы далеким отзвуком пронесшегося вихря. В руке она держит опертый острием о землю большой обоюдоострый меч, холодный блеск и прямизна которого контрастно подчеркивают гибкость полуобнаженной ноги, попирающей голову Олоферна. По лицу Юдифи скользит неуловимая полуулыбка. Эта композиция, казалось бы, передает все очарование образа юной женщины, холодно прекрасной, которой вторит, как своеобразный музыкальный аккомпанемент, мягкая ясность окружающей мирной природы. Вместе с тем холодное режущее лезвие меча, неожиданная жестокость мотива — нежной ногой ступни, попирающей мертвую голову Олоферна, — вносят ощущение смутной тревоги и беспокойства в эту, казалось бы, гармоничскую, почти идиллическую по настроению картину.

В целом господствующим мотивом, конечно, остается ясная и спокойная чистота мечтательного настроения. Однако сопоставление неги образа и загадочной жестокости мотива меча и попираемой головы, почти ребусная сложность этого двойственного настроения могут свергнуть современного зрителя в некоторое смятение.

Но современников Джорджоне, видимо, в меньшей мере поражала жестокость контраста (ренессансный гуманизм никогда не отличался чрезмерной чувствительностью), нежели привлекала та тонкая передача отзвуков отошедших далеко бурь и драматических конфликтов, на фоне которой особенно остро ощущалось обретение утонченной гармонии, состояния безмятежности мечтательно грезящей прекрасной человеческой души.

Для Джорджоне характерно, что его интересует в образе человека не столько неповторимая сила и яркость индивидуально выраженного характера, сколько именно некий утонченно сложный и вместе с тем гармонически целостный идеал совершенного человека или, точнее, идеал того духовного состояния, в котором пребывает человек. Поэтому в его композициях почти отсутствует та портретная или как бы портретная конкретность характеров, которая, за некоторыми исключениями (например, Микеланджело), наличествует в монументальных композициях большинства мастеров итальянского Возрождения. Более того, и сами композиции Джорджоне можно назвать лишь в известной мере монументальными. Как правило, они невелики по размерам. Они не обращены к большим людским толпам. Утонченной музе Джорджоне ближе искусство, наиболее непосредственно выражающее эстетический и нравственный мир гуманистической верхушки венецианского общества. Это картины, рассчитанные на длительное, спокойное созерцание ценителем искусства с тонким и сложно развитым внутренним духовным миром. В этом специфическое обаяние мастера, но также и его определенная ограниченность.

В литературе иногда встречается попытка свести значение искусства Джорджоне к выражению идеалов



20. Джорджоне. Гроза. Около 1506 г.

лишь небольшой гуманистически просвещенной патрицианской верхушки Венеции того времени. Однако это не совсем так или, вернее, не только так. Объективное содержание искусства Джорджоне неизмеримо шире и универсальнее духовного мира той узкой социальной прослойки, с которой непосредственно связано его творчество. Чувство утонченного благородства человеческой души, стремление к идеальному совершенству прекрасного образа человека, живущего в согласии с окружающей средой, с окружающим миром, имели и большое общее прогрессивное значение для развития культуры.

Как упоминалось, интерес к портретной заостренности не характерен для творчества Джорджоне. Это вовсе не значит, что его персонажи, подобно образам классического античного искусства, лишены какого бы то ни было конкретного индивидуального своеобразия. Его волхвы в раннем «Поклонении волхвов» и философы в «Трех философах» (ок. 1508 г., Вена, Художественно-исторический музей, илл. 21, 22) отличаются друг от друга не только по возрасту, но и по своему облику, по своему характеру. Однако они, и в особенности «Три философа», при всем индивидуальном различии образов, воспринимаются нами преимущественно не столько как неповторимые, ярко портретно характеризованные индивидуальности или тем более как изображение трех возрастов (юноша, зрелый муж и старец), а как воплощение различных сторон, различных граней человеческого духа. Не случайно и отчасти оправданно стремление видеть в трех ученых воплощение трех аспектов мудрости: гуманистическая мистика восточного аверроизма (мужчина в чалме), аристотелизм (старец) и современный художнику гуманизм (пытливо всматриваю-





21. Джорджоне. Три философа. Около 1508 г.

шийся в мир юноша). Вполне возможно, что Джорджоне вложил и этот смысл в создаваемый им образ.

Но человеческое содержание, сложное богатство духовного мира трех героев картины шире и богаче любой одногранной их интерпретации.



Своеобразным синтезом идеального и конкретного живого человека являются портреты Джорджоне. Переходом от лишь сдержанно данной портретности многофигурных композиций Джорджоне к собственно портретным образам является приписываемая Джорджоне картина, так называемая «Браво» из Венского музея.

22. Джорджоне. Три философа. Деталь



В отношении живописного мастерства ее, пожалуй, нельзя отнести к лучшим произведениям кисти мастера. Однако она весьма поучительна в том отношении, что помогает яснее представить себе специфический круг творческих проблем, решаемых Джорджоне, и специфические границы его искусства. Точный смысл сюжета для нас отчасти утерян. Во всяком случае, в двух изображенных по пояс мужчинах передано столкновение, вернее, противопоставление двух характеров — благородно-возвышенного и низменно-злобного.

По существу, первое такое сопоставление в рамках зарождавшейся художественной системы Ренессанса было осуществлено в искусстве Джотто — в его фреске «Поцелуй Иуды». Однако там сопоставление Христа и Иуды читалось очень ясно, поскольку оно было связано с универсально известной в то время религиозной легендой, и противопоставление это носит характер глубокого непримиримого конфликта добра и зла. Злобно-коварное и лицемерное лицо Иуды выступает как антипод благородно-возвышенного и строгого лика Христа. Конфликт этих двух образов обладает благодаря ясности сюжета огромным непосредственно осознаваемым этическим содержанием. Моральное и этическое (точнее — морально-этическое в их слитности) превосходство, более того, нравственная победа Христа над Иудой в этом конфликте нам неоспоримо ясны.

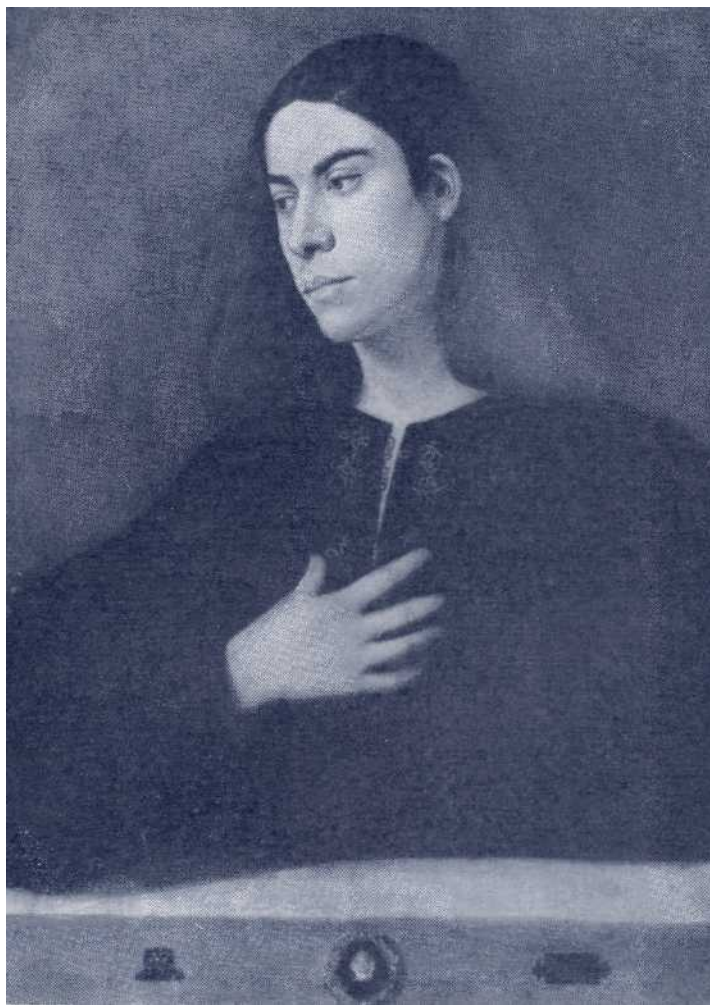
У Джорджоне сопоставление внешне спокойной, непринужденной, аристократической фигуры благородного мужа и занимающего по отношению к ней зависимое положение фигуры несколько злобного и низменного персонажа не связано с конфликтной ситуацией, во всяком случае, с той четкой конфликтной непримиримостью

характеров и их борьбы, которая придает столь высокий трагический смысл у Джотто сближенных поцелуем пресмыкающегося Иуды и Христа, прекрасного своей спокойно-строгой одухотворенностью<sup>1</sup>.

Ясносозерцательное и гармоническое в своей скрытой сложности и загадочности искусство Джорджоне чуждо открытым столкновениям и борьбе характеров. И не случайно, что Джорджоне не улавливает драматически-конфликтных возможностей, скрытых в изображенном им мотиве.

В этом его отличие не только от Джотто, но и от своего гениального ученика Тициана, который в период первого расцвета своего еще героически-жизнерадостного творчества, пусть по-иному, чем Джотто, уловил в своем «Динарии кесаря», если можно так выразиться, этический смысл эстетического противопоставления физического и духовного благородства Христа низменной и грубой силы характера фарисея. При этом чрезвычайно поучительно, что Тициан также обращается к общеизвестному евангельскому эпизоду, подчеркнуто конфликтному по характеру самого сюжета, решив эту тему, естественно, в плане абсолютной победы разумной и гармонической воли человека, воплощающего здесь ренессансный и гуманистический идеал над своей собственной противоположностью.

Обращаясь к собственно портретным произведениям Джорджоне, следует признать, что один из наиболее характерных портретов его зрелого периода творчества является замечательный «Портрет Антонио Броккардо» (ок. 1508—1510 гг., Будапешт, Музей изобразительных искусств, илл. 23). В нем, безусловно, точно переданы индивидуальные портретные особенности благородного



23. Джорджоне. Портрет Антонио Брокадо  
Около 1508—1510 гг.

юноши, но они явно смягчены и как бы вплетены в образ совершенного человека.

Непринужденно-свободное движение руки юноши, энергия, ощущаемая в теле, полускрытом под свободно-широкими одеяниями, благородная красота бледно-смуглого лица, сдержанная естественность посадки головы на крепкой, стройной шее, красота контура упруго очерченного рта, задумчивая мечтательность глядящего вдаль и в сторону от зрителя взгляда — все это создает полный благородной силы образ человека, охваченного ясно-спокойной и глубокой думой. Мягкий изгиб залива с недвижными водами, молчаливый гористый берег с торжественно-спокойными зданиями образуют пейзажный фон<sup>2</sup>, который, как всегда у Джорджоне, не унисонно повторяет ритм и настроение главной фигуры, а как бы косвенно созвучен этому настроению.

Мягкость светотеневой лепки лица и руки несколько напоминает сфумато Леонардо. Леонардо и Джорджоне одновременно решали проблему сочетания пластически ясной архитектоники форм человеческого тела со смягченной их моделировкой, позволяющей передать все богатство его пластических и светотеневых оттенков — так сказать, само «дыхание» человеческого тела. Если у Леонардо это, скорее, градация светлого и темного, тончайшая растушевка формы, то у Джорджоне сфумато носит особый характер — это как бы моделировка объемов человеческого тела широким потоком мягкого света.

Портреты Джорджоне начинают замечательную линию развития венецианского портрета Высокого Возрождения. Черты джорджоневского портрета разовьют в дальнейшем Тициан, обладающий, однако, в отличие

от Джорджоне, гораздо более острым и сильным чувством индивидуальной неповторимости изображаемого человеческого характера, более динамичным восприятием мира.

Завершается творчество Джорджоне двумя произведениями — «Спящей Венерой» (ок. 1508—1510 гг., Дрезден, Картинная галерея) и луврским «Концертом» (1508). Эти картины остались незаконченными, и пейзажный фон в них был дописан младшим другом и учеником Джорджоне — великим Тицианом. «Спящая Венера», кроме того, утратила некоторые свои живописные качества вследствие ряда повреждений и неудачных реставраций. Но, как бы то ни было, именно в этом произведении с большой гуманистической полнотой и почти античной ясностью раскрылся идеал единства физической и духовной красоты человека (илл. 24, 25).

Погруженная в тихую дрему, нагая Венера изображена Джорджоне на фоне сельского пейзажа, спокойный пологий ритм холмов которого так гармонирует с ее образом. Атмосфера облачного дня смягчает все контуры и сохраняет вместе с тем пластическую выразительность форм. Характерно, что здесь снова проявляется специфическое соотношение фигуры и фона, понятого как своеобразный аккомпанемент духовному состоянию главного героя. Не случайно, что напряженно-спокойный ритм холмов, сочетаемый в пейзаже с широкими ритмами лугов и пастбищ, вступает в своеобразно созвучный контраст с мягкой, удлинённой плавностью контуров тела, в свою очередь контрастно подчеркнутого беспокойными мягкими складками ткани, на которой возлежит обнаженная Венера. Хотя пейзаж дописан не самим Джорджоне, а Тицианом, но единство образной

структуры картины в целом бесспорно основано на том, что пейзаж не просто унисонно созвучен образу Венеры и не безразлично соотносен к нему, а находится в том сложном соотношении, в котором в музыке находится линия мелодий певца и контрастно сопровождающего его хора. Джорджоне переносит в сферу соотношения «человек — природа» тот принцип решения, которым греки классического периода пользовались в своих статуарных образах, показывая соотношение жизни тела и наброшенных на него драпировок легкого одеяния. Там ритм драпировок являлся как бы эхом, отзвуком жизни и движения человеческого тела, подчиняясь в своем движении вместе с тем иной природе своего инертного

24. *Джорджоне. Спящая Венера. Около 1508—1510 гг.*





25. Джорджоне. Спящая Венера. Деталь

существа, чем упруго-живая природа стройного человеческого тела. Так в игре драпировок статуй 5—4 века до н. э. был выявлен ритм, контрастно оттеняющий ясную, упруго «закругленную» пластику самого тела.

Как и иные творения Высокого Возрождения, Джорджоневская Венера в своей совершенной красоте замкнута и как бы «отчуждена», а вместе с тем и «взаимотнесена» и к зрителю и к созвучной ее красоте музыке окружающей ее природы. Не случайно она погружена в ясные грезы тихого сна. Закинутая за голову правая рука создает единую ритмическую кривую, охватывающую тело и замыкающую все формы в единый плавный контур.

Безмятежно светлый лоб, спокойно изогнутые брови, мягко опущенные веки и прекрасный строгий рот создают образ непередаваемой словами прозрачной чистоты.



Все полно той кристальной прозрачности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутненный дух живет в совершенном теле.

«Концерт» (илл. 26) изображает на фоне спокойно торжественного пейзажа двух юношей в пышных одеждах и двух обнаженных женщин, образующих непринужденно свободную группу. Округлые кроны деревьев, спокойно медленное движение влажных облаков удивительно гармонируют со свободными, широкими ритмами одеяний и движений юношей, с роскошной красотой нагих женщин. Потемневший от времени лак придал картине теплую, почти жаркую золотистость колорита. На самом же деле ее живопись первоначально отличалась уравновешенностью общего тона. Она была достигнута точным и тонким гармоническим сопоставлением сдержанно холодных и умеренно теплых тонов. Именно эта тонкая и сложная, обретенная через точно уловленные контрасты мягкая нейтральность общего тона не только создавала характерное для Джорджоне единство между утонченной дифференциацией оттенков и спокойной ясностью колористического целого, но и несколько смягчала тот радостно чувственный гимн пышной красоте и наслаждению жизни, который воплощен в картине.

В большей мере, чем другие произведения Джорджоне, «Концерт» как бы подготавливает появление Тициана. Вместе с тем значение этой поздней работы Джорджоне не только в ее, так сказать, подготовительной роли, а в том, что в ней еще раз раскрывается, никем уже не повторенное в дальнейшем, своеобразное обаяние его творческой личности. Чувственная радость бытия и у Тициана звучит как светлый и приподнято взволнованный гимн человеческому счастью, его естест-



26. Джорджоне. Концерт. 1508

венному праву на наслаждение. У Джорджоне чувственная радость мотива смягчена мечтательной созерцательностью, подчинена ясной, просветленно уравновешенной гармонии целостного взгляда на жизнь.

Поэтому и нейтрален колорит всей композиции в целом, поэтому так спокойно сдержанны движения прекрасных задумчивых женщин, поэтому приглушенно

звучат краски роскошных одеяний двух юношей, поэтому оба они не столько обращены к созерцанию красоты своих подруг, сколько погружены в тихий мир музыки; только что замолк нежный звук свирели, которую отвела от своих уст красавица; нежно звучат аккорды струн лютни в руках юноши; издалека, из-под куп деревьев, чуть доносятся глуховатые звуки волынки, на которой играет пасущий своих овец пастух. К тихому журчанию струи, льющейся из прозрачного стеклянного сосуда, задумчиво-мечтательно прислушивается, облокотившись о мраморный колодец, вторая женщина. Атмосфера витающей музыки, погруженность в мир ее мелодий придают особое благородное очарование этому видению проясненной и опoэтизированной чувственно прекрасной радости бытия.

\* \* \*

Творчество Тициана, как и Леонардо, Рафаэля, Микеланджело, знаменует собой вершину искусства Высокого Возрождения. Произведения Тициана навеки вошли в золотой фонд художественного наследия человечества. Реалистическая убедительность образов, гуманистическая вера в счастье и красоту человека, широкая, гибкая и послушная замыслу автора живопись — характерные черты его творчества.

Тициано Вечеллио из Кадоре родился, по традиционным и, очевидно, неверным данным, в 1477 году и умер, как известно, в 1576 году от чумы. Согласно последним изысканиям, дата рождения относится различными исследователями к 1485—1490 годам<sup>3</sup>.

Тициан после кратковременного обучения у посредственного художника, но хорошего мастера мозаичиста

Цуккато переходит в мастерскую к Джентиле Беллини. Характерно, что традиционная повествовательная манера Джентиле оказалась чуждой творческим запросам молодого художника. Он находит способ перейти учиться к великому Джованни Беллини, которому он, безусловно, многим обязан в формировании своего мастерства. Затем Тициан переходит к старшему своему современнику, Джорджоне, также прошедшему школу мастерства у Джованни Беллини. Именно учась у Джорджоне и затем работая совместно с ним, и сложился как художник молодой Тициан.

Мы можем выделить два основных этапа в творчестве Тициана. Тициан — мастер эпохи Высокого Возрождения (в первом этапе следует выделить ранний, так называемый джорджоневский период — до 1515—1516 гг.) и Тициан — мастер позднего Возрождения, причем для Тициана переход к позднему этапу осуществляется в течение 1540-х годов.

В представлении о гармонической красоте и совершенстве человека Тициан первоначально во многом продолжает традиции своего великого предшественника и старшего современника Джорджоне. В своем творчестве художник развивает и углубляет типичные как для Джорджоне, так и для всей венецианской школы своеобразные живописные проблемы. Начиная с 1510—1512 годов ему все более становится свойствен постепенный переход от мягкой моделировки форм и мягкого, сдержанного холодного сияния красок Джорджоне к мощным, залитым светом колористическим симфониям периода творческой зрелости, наступающего с 1515—1516 годов. В эти годы Тициан также вносит новые и очень существенные оттенки в понимание красоты

27. *Тициан. Любовь земная и небесная.*  
Около 1515—1516 гг.



человека, в эмоционально-образный строй языка венецианской живописи.

Герои Тициана, может быть, менее утончены, чем герои Джорджоне, но и менее загадочны, более полнокровно активны, более целостны, в большей мере проникнуты ясным, чувственным «языческим» началом. Правда, не только его ранний «Портрет дворянина» (ок. 1508 г., Вашингтон, Национальная галерея), но и «Концерт» (ок. 1515 г., Флоренция, галерея Питти), долго приписывавшиеся Джорджоне, еще очень близки по духу этому мастеру. Все же более непринужденно простирая в своих ритмах композиция «Концерта», воплощен-



ное в ней ощущение чувственной полноты, счастливого бытия несут в себе уже оттенки чего-то собственно титиановского.

Было бы неверно, однако, думать, что в этот период искусство молодого Тициана складывалось, лишь развиваясь «внутри» джорджоневской манеры живописи. Параллельно с такими произведениями, как «Портрет дворянина» или «Концерт», художник обращался к созданию большого многофигурного цикла с развитым сюжетным действием. Таковы его фрески, посвященные «Житию св. Антония» (Падуя, Скуола дель Санто), завершенные к концу 1511 года. Хотя в этих фресках



28. *Тициан. Любовь земная и небесная. Деталь*

молодого тогда еще мастера движение отличается все еще некоторой угловатостью и не свободно от известного оттенка иллюстративности, им уже присуще стремление к свободному размещению групп, к широкому, торжественно-монументальному и вместе с тем полному динамики ритму построения всей композиции. Идя в этих работах отличным от Джорджоне путем, по-своему перерабатывая традиции искусства мастеров многофигурных композиций как венецианцев, так и, возможно, северных мастеров конца 15 века, Тициан в дальнейшем синтезирует в таких своих работах, как «Ассунта» и «Мадонна Пезаро», обе тенденции своего юношеского периода.

«Любовь земная и небесная» (ок. 1515—1516 гг., Рим, галерея Боргезе, илл. 27, 28) — одно из первых произведений Тициана, завершающее его джорджоневский период и вместе с тем открывающее новый, свой, собственно тициановский период.

Сюжет картины до сих пор представляется загадочным. Вне зависимости от того, изображают ли одетая и обнаженная женщины встречу Медеи и Венеры (эпизод из литературной аллегории «Сон Полифема», написанной в 1467 г.) или, что менее вероятно, символизирует любовь земную и небесную, — ключ к пониманию содержания этого произведения лежит не в расшифровке сюжета. Цель Тициана — передать определенное душевное состояние. Мягкие и спокойные тона пейзажа, свежесть обнаженного тела, ясная звучность цвета красивых, несколько холодных в тоне одежд (золотистая желтизна колорита — результат времени) создают впечатление спокойной радости. Движения обеих фигур величавы и вместе с тем полны жизненного обаяния. Образы этих двух женщин, смысл их сопоставления



загадочен только с точки зрения расшифровки той сюжетной мотивировки, которая позволила Тициану создать эту картину. Само же сопоставление образов ясно гармоничных женщин в отличие от джорджоневских произведений лишено загадочных усложнений и неясно утонченных ассоциаций. Спокойно оживленные и широкие ритмы расстилающегося позади пейзажа созвучны естественному благородству движений прекрасных человеческих тел, утверждающих и воспевающих могучую и ясную красоту полноценного и счастливого бытия человека<sup>4</sup>. Небольшая фигурка Амура, полощущего руку в тихой воде мраморного бассейна, внося сдержанный жанрово-интимный мотив, оттеняет общую непринужденную величавость всей композиции в целом. Свободная роскошь и «героическая» нега движений обеих красавиц контрастно сопоставлена с идущим как бы под сурдину аккомпанементом напряженно тяжеловесных движений силенов и коней, изображенных на мраморном фризе стенки бассейна. В целом же покой и сдержанно-оживленная гармония господствуют во всей картине.

Этого спокойствия и созерцательности нет в «Ассунте» — «Вознесении богородицы» (1518, церковь Санта Мария Глориоза деи Фрари в Венеции, илл. 29). Сопоставление радостно взволнованной Марии, прекрасной в расцвете своей женственной красоты, и обративших к ней восхищенные взгляды апостолов, крепких, мужественно прекрасных людей, пронизано чувством необычайной оптимистической энергии и жизненной силы. Более того, «Ассунту» отличает героически монументальный характер всего ее образного строя. Это чувствуется и в звучных аккордах красных, зеленых, синих, оранжевых одеяний апостолов и Марии, и в могучем сиянии



29. *Тициан. Вознесение богоматери («Ассунта»).* 1518

золотого тона с серовато-багряными облаками торжественной вечерней зори, столь характерного в своей мажорной цветовой роскоши для венецианской лагуны.

«Ассунта» — яркий пример своеобразной монументальной мощи больших живописных композиций венецианских мастеров зрелого Возрождения. Композиционные ритмы и общий формат «Ассунты» не находятся в определенной взаимосвязи с членениями именно данной архитектурной среды. Но огромное панно, помещенное в глубине большой базилики, монументальной силой и ясной читаемостью своих ритмов не только не теряется в огромном интерьере, но и превращает алтарную часть храма и в живописном отношении в кульминирующую образную точку интерьера в целом. Сюжет ясно прочитывается с любого расстояния. Вместе с тем когда зритель приближается на близкое расстояние и картина перестает восприниматься в соотношении с огромным окружающим внутренним пространством, он получает возможность насладиться богатством живописных оттенков и сопоставлений, которые были незаметны с дальнего расстояния и начинают «работать» только вблизи. Подобные творения Тициана, а также в дальнейшем и Веронезе сочетают монументальную декоративность решения с присущим именно станковой живописи богатством живописных и эмоциональных оттенков формы.

Следует подчеркнуть, что героический оптимизм, присущий работам Тициана непосредственно после 1516—1518 годов, видимо, связан с общим подъемом в духовной и общественной жизни Венеции, вызванным ощущением жизненной стойкости родного города, проявленной во время тяжелой борьбы с превосходящими силами

Камбрейской лиги и последовавшей за ней войной так называемой Священной лиги, позволившей ему, несмотря на ряд утрат, отстоять свою независимость.

Нет «джорджоневской тишины» и в его «Вакханалиях», в частности в «Вакхе и Ариадне» (1523, Лондон, Национальная галерея). Эта картина воспринимается как взволнованный гимн красоте и силе утверждающего себя человеческого чувства. Композиция картины целостна и свободна от отвлекающих второстепенных сцен и деталей. Радостно ликующий Вакх широким и свободным жестом обращается к Ариадне. Горячий колорит, красота стремительных движений, созвучный общему настроению, взволнованный пейзаж, характерны для этой картины.

Утверждение радости бытия находит свое яркое выражение в титиановской «Венере Урбинской» (ок. 1538 г., Флоренция, Уффици), она, может быть, менее возвышенно благородна, чем «Венера» Джорджоне, но этой ценой достигается более непосредственная жизненность образа. Конкретная, почти жанровая трактовка сюжетного мотива, усиливая непосредственную жизненность впечатления, не снижает поэтического обаяния образа прекрасной женщины.

Тициан со своим стремлением к непринужденной чувственности образов является мастером, по-ренессансному откровенно и радостно наслаждающимся земной красотой мира. Поэтому зарождение нового понимания человека у Тициана дается и в более непосредственной жизненной связи его со средой, чем это характерно для сложения искусства Высокого Ренессанса во Флоренции и Риме. Оттенок, который принимает образ человека у Тициана, более чувственный и жизнерадостный,



30. *Тициан. Женский портрет. Рисунок*  
Около 1515—1520 гг.



31. *Тициан*. Группа деревьев. Рисунок. Около 1516—1518 гг.

и непосредственный жизненный характер всего его творчества становится особенно наглядно ощутимым и при сравнении с искусством его прямого предшественника — Джорджоне. В частности, при неоднократно использованном сравнении «Венеры Урбинской» со «Спящей Венерой» Джорджоне Венера последнего, как уже писалось выше, изображена на фоне сельского пейзажа, спокойные пологие ритмы которого столь гармонируют с ее образом. Облачная атмосфера, смягчая все контуры и сохраняя вместе с тем пластическую выразительность форм, завершает впечатление. «Венера», однако, хотя и

связана с природой пространственно и образно, все же выступает внутри пейзажа как некое законченное, совершенное целое, по отношению к которому пейзаж является как бы лирическим комментарием.

Тициан же в своей «Венере Урбинской» (илл. 38, 39) безусловно заимствовал мотив фигуры у Джорджоне. Однако он понимает задачу связи человека с окружающей обстановкой уже иначе, чем Джорджоне. Венера, а вернее, молодая венецианская куртизанка, лежит на смятых простынях своей постели, у ее ног свернулась клубочком собачка. Хотя тяжелые складки портьеры как будто гораздо резче отделяют тициановскую Венеру от пространственного фона, на самом же деле это не так. Постель все же введена в пространство комнаты, из окна которой интерьерная среда переходит в пейзажную даль. Фон, вернее среда, является не только лирическим комментарием к центральной фигуре, он непосредственно жанрово связан с ней. Молодую женщину сейчас оденут: одна служанка открыла крышку сундука и роется в нем, другая, нагруженная частью одежд, ждет, пока та найдет нужную вещь.

В первую минуту может показаться, что такая трактовка темы приближает Тициана к кватрочентистским жанристам. Однако это не так: картина, во-первых, свободна от нагромождения деталей, а во-вторых, и это главное, единство атмосферной среды, свободная непринужденность расположения немногих фигур, общая приподнятость и певучая широта ритмов далеки от искусства кватрочентистского жанра. Вместе с тем тициановская красавица, конечно, лишена и той наивной, пусть и несколько угловато переданной жизненности, которая так характерна для многих мастеров кватроченто.



32. *Тициан. Всадник. Рисунок*





33. *Тициан*. Портрет юноши с перчаткой. Ок. 1520 г.

Возвращаясь к сравнению тичиановской и джорджоневской лежащих Венер, нельзя не почувствовать при кажущейся почти полной тождественности мотива их существенного образного различия. Действительно, на первый взгляд мотивы движения чрезвычайно схожи, и, казалось бы, их отличает незначительное изменение жеста правой руки, постановки головы, а также и изве-

стное отличие в живописной моделировке тела. На самом же деле эти оттенки связаны с несколько иным пониманием целей и задач изображения человека, то есть с существом самого образа. У Джорджоне чувствуется вся строгость Высокого Ренессанса и своеобразное целомудрие в воплощении образа совершенной красоты. Так же как и лучшие творения Высокого Ренессанса, джорджоневская Венера замкнута в своей совершенной красоте и как бы игнорирует окружающую ее природу и взирающего на нее зрителя. Недаром она дана спящей, как бы отчужденной от всего окружающего. Мягкие, глубоко выражающие женственность этого тела формы вместе с тем полны пластической ясности и законченности. Ее спокойно торжествующая нагота лишена всякого элемента раздетости. Лицо, несколько напоминающее леонардовские образы, полно ясной безмятежности и какой-то непередаваемой прозрачности. Оно вписано в идеальную замкнутую кривую, приближающуюся к кругу. Под безмятежно свежим лбом и спокойными широко изогнутыми бровями — мягко опущенные веки и строго-прекрасный рот.

Фигура Венеры Тициана более непосредственно жизненна и лишена вместе с тем джорджоневской строгой красоты. Локоть правой руки отведен в сторону, рука выдвинута к зрителю, изящные пальцы сжимают букетик цветов. Волосы не облегают, не обрамляют плотной формой голову, как у Джорджоне, а живописно рассыпаются золотым дождем по плечам и подушке. Сквозь золото волос просвечивает теплое молодое тело. Слегка приподняв голову, почти кокетливо смотрит красавица на зрителя. Формы, черты лица лишены компактной цельности и музыкальной чистоты джорджоневской

Венеры, зато они более выразительны. Заостренный маленький подбородок, пухлые, слегка улыбающиеся губы, чуть косящие глаза, глядящие на зрителя из-под полуопущенных век, слеза жемчужной серьги, завитки прически — все делает это лицо скорее изящно чарующим, чем идеально прекрасным. Ощущение обнаженности и чувственной теплоты и мягкости тела усиливается украшениями: браслетом на правой и кольцом на левой руке. Ясность и гармоничность контуров разрушена ради живописной живости впечатления. Характерно, что пальцы правой ступни выглядывают из-за левой, нарушая чистоту контура. Зритель как бы реально присутствует в комнате при туалете этой чарующе обаятельной женщины. Не случайно поэтому жест левой руки, безразлично-спокойной у Джорджоне, более резко выражен и подчеркнут Тицианом.

Венеция времен Тициана была одним из центров передовой культуры и науки своего времени. Широта торговых связей, обилие накопленных богатств, опыт кораблестроения и мореходства, развитие ремесел определили расцвет технических наук, естествознания, медицины, математики. Сохранение независимости и светского характера правления, жизненность традиций гуманизма способствовали высокому расцвету философии и художественной культуры, зодчества, живописи, музыки, книгопечатания. Венеция стала крупнейшим центром издательской деятельности в Европе, переживавшей в те годы первый расцвет недавно изобретенного книгопечатания. Для передовой культуры Венецианской республики было характерно при этом относительно независимое положение виднейших деятелей культуры, их высокий интеллектуальный престиж.



34. *Тициан. Динарий кесаря. 1515—1520*

Лучшие представители интеллигенции, складывающейся в особую социальную прослойку, образовывали тесно спаянный кружок, одним из виднейших представителей которого и был Тициан; к нему был близок архитектор и скульптор Якопо Сансовино, а также Аретино, родоначальник журналистики, писатель, публицист, «гроза тиранов». По словам современников, они образовывали своеобразный триумvirат, являвшийся законодателем культурной жизни города. Вот так описывает очевидец один из вечеров, проведенных Тицианом с друзьями. До захода солнца Тициан и гости провели время «в созерцании живых изображений и прекраснейших картин, коими был наполнен дом, в обсуждении истинной красоты и очарования сада, к вящему удовольствию и удивлению каждого, расположенного на окраине Венеции над морем. С того места открывается вид на остров Мурано и другие прекраснейшие места. Эта часть моря, едва зашло солнце, заполнилась тысячами гондол, украшенными красивейшими женщинами и звучащими чарующей гармонией музыки и песен, сопровождавших до полуночи наш радостный ужин».

Было бы неверно, однако, сводить творчество Тициана этого периода лишь к воспеванию чувственного наслаждения жизнью. Образы Тициана свободны от какого бы то ни было «физиологизма», чувственности, который вообще был чужд искусству Возрождения. Лучшие образы Тициана прекрасны не только физически, но и духовно. Им в большой степени присуще единство чувства и мысли, благородная одухотворенность человеческого образа.

Так, Христос в его картине, изображающей Христа и фарисеев («Динарий кесаря», 1515—1520, Дрезден,



35. *Тициан. Мадонна Пезаро. 1519\_\_1526*

Картинная галерея, илл. 34), понят как гармонически совершенный, но реальный, вовсе не божественный человек. Естествен и благороден жест его руки. Его выразительное и прекрасное лицо поражает светлой одухотворенностью. Противопоставление образа Христа образу фарисея усиливает этический пафос того утверждения благородства и красоты человека, который дан в образе Христа.

Эта ясная и глубокая одухотворенность чувствуется в фигурах и алтарной композиции «Мадонна Пезаро» (1519—1526, церковь Санта Мария Глориоза деи Фрари, илл. 35). В ней мастер сумел наделить участников этой, казалось бы, только парадной сцены богатой духовной жизнью, ясным равновесием душевных сил. Характерно, что мажорная звучность цветового аккорда композиции — сияющее белое покрывало Марии, голубые, вишневые, карминовые, золотистые тона одежды, зеленый ковер — не превращает картину во внешне декоративное зрелище, препятствующее восприятию образа людей. Наоборот, живописная гамма выступает в полной гармонии с яркими, красочными и выразительными характерами изображенных персонажей. Особенно обаятельна головка мальчика. Со сдержанной живостью повернул он лицо к зрителю, влажно и чисто блестят его глаза, исполненные молодого интереса и внимания к жизни.

Тициану этого периода не чужды были и темы драматического характера, что было естественно на фоне огромного напряжения сил, в той трудной борьбе, которую недавно испытала Венеция. Очевидно, опыт этой героической борьбы и связанных с ней испытаний во многом способствовал достижению того полного мужествен-

ной силы и скорбного величия пафоса, который был воплощен Тицианом в его луврском «Положении во гроб» (ок. 1535 г., илл. 36, 37).

Прекрасное и сильное тело мертвого Христа вызывает в воображении зрителя представление о мужественном герое-борце, павшем в бою, а отнюдь не о добровольном страдальце, отдавшем свою жизнь во искупление человеческих грехов. Сдержанно горячий колорит картины, мощь движений и сила чувства крепких мужественных людей, несущих тело павшего, сама компактность композиции, в которой выведенные на первый план фигуры заполняют всю плоскость полотна, придают картине героическое звучание, столь характерное для искусства Высокого Возрождения. В этом произведении, при всем его драматизме, нет ощущения безнадежности, внутреннего надлома. Если это и трагедия, то, выражаясь современным языком, это оптимистическая трагедия, воспевающая силу духа человека, его красоту, благородство и в страдании. Это отличает ее от полного безысходной скорби позднейшего, мадридского «Положения во гроб» (1559, илл. 47).

В луврском «Положении во гроб» и особенно в погибшем в 1867 году от пожара «Убиении св. Петра-мученика» (1528 — 1530) примечательна новая ступень, достигнутая Тицианом в передаче связи настроения природы с переживаниями изображенных героев. Таковы сумрачные и грозные тона заката в «Положении во гроб», бурный вихрь, колеблющий деревья, в «Убиении св. Петра», столь созвучный этому взрыву беспощадных страстей, ярости убийцы, отчаянию Петра. В этих произведениях состояние природы как бы вызвано действием и страстями людей. В этом отношении жизнь





36. *Тициан. Положение во гроб. Деталь*



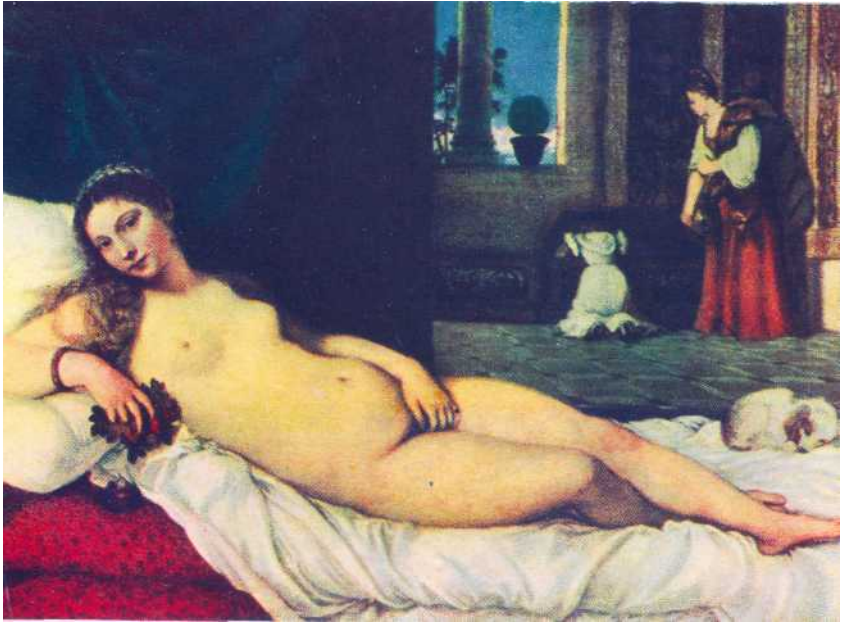
37. *Тициан. Положение во гроб. Около 1535 г.*

природы соподчинена человеку, который еще остается «господином мира». В дальнейшем у позднего Тициана и особенно у Тинторетто жизнь природы как воплощение хаоса стихийных сил вселенной приобретает независимую от человека и часто враждебную ему силу существования.

Композиция «Введение Марии во храм» (1534 — 1538, Венеция, Академия, илл. 40) стоит как бы на грани двух периодов в творчестве Тициана и подчеркивает их внутреннюю связь. По сравнению с «Мадонной

Пезаро» это следующий шаг в мастерстве изображения массовой сцены. Яркие и сильные характеры выступают во всей своей определенности и образуют целостную группу, объединенную общим интересом к происходящему событию.

Ясная с первого взгляда, целостная композиция прекрасно сочетается с подробным повествованием о событии. Тициан последовательно переключает внимание зрителей от родственников и друзей семейства Марии к толпе любопытных, данных на фоне величавого пейзажа, и затем к маленькой поднимающейся по лестнице фигурке девочки Марии, на мгновение остановившейся на ступенях храма. При этом площадка лестницы, на которой она стоит<sup>5</sup>, как бы создает паузу в идущих вверх ступенях, соответствующую паузе в движении самой Марии. И, наконец, композиция завершается величавыми фигурами первосвященника и его спутников. Вся картина пронизана духом праздничности и чувством значительности происходящего события. Полон жизненной народной сочности образ старухи — торговки яйцами. Ее отличает, так же как и образ служанки, роющейся в сундуке, в картине «Венера Урбинская», жанровость, типичная для ряда работ художника 1530-х годов. Тем самым Тициан вводит ноту непосредственной жизненной естественности, смягчая величавую приподнятость своих композиций. Для картины характерно и образное созвучие между торжественной значительностью самой сцены и величавым пейзажем, полным сдержанной динамики и широких ритмов. Кстати, следует отметить, что героический пейзаж «сочинен» на основе живых наблюдений природы. С каким вниманием относился Тициан к изучению природы, показывают многие его рисунки.



38. *Тициан, Венера Урбинская. Около 1538 г.*

Интерес к точному изучению отдельных реальных мотивов, пригодных для их введения в соответствующую большую композицию, подтверждается и рядом безусловно сделанных с натуры, блестящих по своей выразительной точности рисунков Тициана (например, рисунок пером «Группа деревьев», Нью-Йорк, Метрополитен-музей, илл. 31). Это черта вообще характерна для многих мастеров ренессансной и в особенности венецианской живописи. Однако при этом правдивость и



39. *Тициан. Венера Урбинская. Деталь*

жизненность восприятия пейзажа достигались не только, а иногда не столько воспроизведением конкретных, реальных мотивов ландшафта, но и стремлением в обобщенном виде передать общий характер, общий дух окружающей человека природы. Причем художник выбирал те мотивы и выявлял те формы и ритмы в жизни природы, которые были наиболее созвучны характеру изображаемого на картине события.

Наиболее полно воплотить идеал физически и духовно прекрасного человека, данного во всей жизненной полноте его бытия, Тициану удастся в портрете. Уже в так называемом «Портрете Ариосто» (ок. 1511 г., Лондон, Национальная галерея) Тициан создает полный благородной непринужденности образ. Еще значительнее и содержательнее портрет юноши с разорванной перчаткой (1515—1520, Париж, Лувр). В нем достаточно убеждающе передано и индивидуальное сходство, но все же главное внимание художника обращено не на частные детали в облике человека, а на общее, на самое существенное в его образе. Тициан как бы раскрывает через индивидуальное своеобразие личности общие типические черты человека эпохи Возрождения.

Широкие плечи, сильные и выразительные руки, свободная грация позы, небрежно расстегнутая у ворота белая рубашка, смуглое юношеское лицо, на котором выделяются глаза с их живым блеском, создают образ, полный свежести и обаяния молодости. Характер передан со всей жизненной непосредственностью, но именно в этих столь живо схваченных чертах раскрываются основные качества и вся неповторимая гармония человека счастливого и не знающего мучительных сомнений и внутреннего разлада.



40. *Тициан.*  
Введение Марии  
во храм.  
1534—1538



К этому периоду относится и его исполненная несколько холодного изящества «Виоланта» (Вена, Художественно-исторический музей), а также удивляющий живописной свободой характеристики и непринужденным благородством образа портрет Томмазо Мости (Флоренция, галерея Питти).

Но если в портретах Тициан с исключительной полнотой передал образ полного волевой энергии и сознательной разумности, способного к героической деятельности



человека Возрождения, то именно и портрете же Тициана нашли свое глубокое отражение те новые условия жизни человека, которые характерны для эпохи позднего Возрождения.

Портрет Ипполито Риминальди (Флоренция, галерея Питти, илл. 43, 44) дает нам возможность уловить те глубокие изменения, которые намечаются в 1540-х годах в тициановском творчестве. На худощавое, окаймленное мягкой бородкой лицо Риминальди наложила свой



41. *Тициан. Портрет Пьетро Аретино. 1545*



отпечаток борьбы с запутанными противоречиями действительности. Этот образ перекликается в какой-то мере с образом шекспировского Гамлета.

Тициан, подобно Микеланджело, прожил долгую жизнь. Последние десятилетия его творчества проходят в обстановке духовного кризиса позднего Возрождения, в условиях подготовки в недрах европейского общества следующей ступени исторического развития как общества в целом, так и его художественной культуры.

Италия, в период позднего Возрождения оставшаяся в стороне от магистрального пути дальнейшего развития

капиталистических отношений, оказалась исторически неспособной создать единое национальное государство и подпала под власть иностранных держав, став в идеологическом отношении одним из главных оплотов феодально-католической реакции. Конечно, силы прогресса в Италии продолжали существовать и давали себя знать значительными явлениями в области культуры (Кампанелла, Джордано Бруно). Но социальная база была слишком слаба, чтобы эти явления господствовали в культуре и искусстве. Поэтому последовательное



42. *Тициан*. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545—1546

утверждение прогрессивных идей в изобразительном искусстве, создание новой художественной системы реализма, соответствующей новому и историческому этапу в развитии общества, встречало особые трудности в большинстве областей Италии, за исключением Венеции, сохранившей свою свободу и отчасти свое благополучие. Вместе с тем высокие традиции реалистического мастерства, широта гуманистических идеалов полуторавекового развития Возрождения определили эстетическое совершенство позднего Возрождения венецианского искусства. В этих условиях творчество Тициана позднего периода замечательно тем, что оно дает пример прогрессивного реалистического искусства, основанного на переработке и развитии основных достижений Высокого Возрождения и вместе с тем подготовляющего переход искусства к следующему этапу его исторического развития.

Свобода Венеции от власти папы и от господства иностранных интервентов облегчила решение стоящих перед Тицианом задач. Социальный кризис в Венеции наступил позже, чем в других областях Италии, приобрел иные формы. И если не следует преувеличивать «свобод» Венецианской олигархической республики, то все же сохранение светского характера культуры, сохранение до поры до времени некоторой доли экономического благополучия оказывало свое положительное влияние на развитие искусства, хотя в целом общий рост и усиление реакции давали себя знать и в Венеции.

Творчество Тициана до 1540-х годов полностью связано с художественными идеалами Высокого Возрождения. В 1540 — 1570-е годы, когда Венеция вступает в период кризиса, Тициан с позиций передовых идей

43. *Тициан*. Портрет  
Ипполито  
Риминальди.  
Около 1548 г.



Возрождения косвенно в эстетической форме отображает с суровым мужеством и искренностью новое общественное положение человека, новые общественные условия развития Италии. Тициан решительно противостоит всему уродливому и враждебному достоинству человека, против всего, что несет наступившая в Италии пора реакции, тормозящая и задерживающая дальнейший общественный прогресс итальянского народа. Правда, Тициан не ставил перед собой задачи прямого развернутого и непосредственного отображения и критической оценки типичных социальных и социально-бытовых условий жизни своего времени. Эта качественно новая ступень в истории реализма наступила значительно позже

и получила свое действительное развитие только в искусстве 19 века.

Портреты Тициана, созданные в период позднего Возрождения, начиная с 1540-х годов поражают сложностью характеров, напряженностью страсти. Представленные им люди вышли из состояния замкнутой уравновешенности или простого и цельного порыва страсти, свойственных образам классического Возрождения. Изображение сложных и противоречивых образов, характеров, часто сильных, но часто и уродливых, типичных для этой новой эпохи, является вкладом Тициана в портретное искусство.

Поэтому теперь Тициан создает образы нетипичные для Высокого Возрождения. Таков его Павел III (1543, Неаполь, Музей Каподимонте), внешне напоминающий по своей композиции портрет Юлия II Рафаэля. Но это сходство лишь оттеняет глубокое различие образов. Голова папы Юлия изображена с неким объективным спокойствием; она очень выразительна, но в целом в портрете переданы в первую очередь основные, постоянно свойственные этому человеку особенности его характера. Сосредоточенно-задумчивому волевому лицу соответствуют спокойно, властно лежащие на ручках кресла кисти рук. Руки же Павла лихорадочно нервны, складки накидки полны движения. Слегка вобрав голову в плечи, со старчески обвисшей хищной челюстью, настороженными хитрыми глазами смотрит он на нас с портрета. Сложный, сильный, но отнюдь не идеально гармонический характер воплощен в этом портрете.

Тициановские образы этих лет противоречивы и драматичны по самой своей природе. Характеры переданы с шекспировской силой. Эта близость к Шекспиру



44. *Тициан*. Портрет Ипполито Риминальди. Деталь

ощущается в групповом портрете, изображающем Павла вместе с его внучатыми племянниками Оттавио и Алессандро Фарнезе (1545— 1546, Неаполь, Музей Каподимонте, илл. 42). Беспокойная настороженность старика, злобно и недоверчиво оглядывающегося на Оттавио, представительная банальность облика Алессандро, пресмыкающаяся льстивость молодого Оттавио, по-своему смелого, но холодного и жестокого лицемера, создают поражающую по своему драматизму сцену. Только человек, воспитанный ренессансным реализмом, мог не побояться показать так беспощадно правдиво всю своеобразную силу и энергию этих людей и одновременно раскрыть суть их характеров. Их жестокий эгоизм, аморальный индивидуализм с суровой точностью выявлены мастером через их сопоставление и столкновение. Именно интерес к раскрытию характеров через их сопоставление, стремление к отражению сложной противоречивости взаимосвязей между людьми побудил Тициана — по существу, впервые — обратиться к жанру группового портрета, получившего широкое развитие в искусстве 17 века.

Ценность реалистического портретного наследия позднего Тициана, его роль в сохранении и дальнейшем развитии принципов реализма особенно наглядно выступает при сравнении тициановских портретов с современным ему портретом маньеристов. Действительно, портрет Тициана решительно противостоит принципам портретного искусства таких художников, как Пармиджанино или Бронзино.

У мастеров маньеризма портрет проникнут субъективистским настроением, манерной стилизацией. Образ человека дается ими или в застылой неподвижности и



45. *Тициан.* Карл V в сражении при Мюльберге. 1548



какой-то холодной отчужденности от остальных людей, или в плане нервно заостренной, поверхностно артистической характеристики. В обоих случаях правдивое раскрытие характера человека, его духовного мира, по существу, отодвигается на второй план. Портреты же позднего Тициана как раз и замечательны тем, что продолжают и углубляют в иной исторической и психологической обстановке реалистическую линию ренессансного портрета.

Ярким примером является портрет сидящего в кресле Карла V (1548, Мюнхен, Старая пинакотекa). Тициан изобразил Карла на фоне парадного интерьерa, однако

46. *Тициан. Даная. Около 1554 г.*



портрет этот отнюдь не является предшественником парадного, официального барочного портрета. Он поражает беспощадным реализмом, с которым анализирует художник внутренний мир Карла, его свойства как человека и как государственного деятеля. Этим он напоминает, скорее, лучшие портреты Веласкеса. Красочная сила характеристики сложного, жестокого, лицемерно-хитрого и вместе с тем волевого и умного человека отличается пластической цельностью и живописной яркостью.

В конном портрете Карла V, изображенного в сражении при Мюльберге (1548, Мадрид, Прадо, илл. 45), сила психологической характеристики императора сочетается с блестящим живописного решения, одновременно монументально-декоративного и ярко реалистического. Портрет этот, в отличие от мюнхенского, действительно является предшественником больших парадных портретов эпохи барокко. Вместе с тем в нем еще более явно ощущается связь с большими портретными композициями великого мастера реализма 17 века — Веласкеса. Действительно ясно, что то звучные, то напряженно тлеющие, почти зловещие в предзакатной мгле краски портрета полны характерной именно для Тициана, а позже для таких мастеров, как Веласкес и Рембрандт, огромной непосредственно образной содержательной силы и далеко выходящей за внешние живописные формы, которые характерны для парадного портрета.

В отличие от этих портретов Тициан в ряде других работ, отмеченных простотой композиции (обычно погрудное или поленное изображение на нейтральном фоне), сосредоточивает свое внимание на ярком и целостном раскрытии характера во всей его жизненной, иногда грубой энергии, как, например, в портрете Аретино

(1545, Флоренция, галерея Питти, илл. 41), великолепно передающем стремительную энергию, здоровье и циничный ум, жадность к наслаждению и деньгам этого примечательного и столь характерного для позднего Возрождения и в особенности для Венеции человека. Пьетро Аретино, создатель ряда комедий, остроумных, хотя и не всегда безукоризненно пристойных новелл и поэм, был главным образом знаменит своими «суждениями», полушуточными «предсказаниями», «диалогами», письмами, широко публиковавшимися и представлявшими собой, по существу, произведения публицистического характера. В них причудливо сочетались яркая и страстная защита свободной мысли и гуманизма, высмеивание ханжества и реакции с откровенным шантажом «сильных мира сего» всей Европы. Широкая журналистская и издательская деятельность, а также плохо скрытое вымогательство позволяли Аретино вести истинно княжеский образ жизни. Жадный к чувственным радостям бытия, Аретино был вместе с тем тонким и умным ценителем искусств, искренним другом художников.

Проблема отношения человека — носителя гуманистических идеалов Ренессанса — к враждебным ему реакционным силам, господствовавшим в жизни Италии, находит свое яркое отражение во всем творчестве позднего Тициана. Отражение это — косвенное, не всегда, может быть, до конца осознанное и самим художником. Так, уже в картине «Се человек» (1543, Вена, Художественно-исторический музей) Тициан впервые показывает трагический конфликт героя — Христа с окружающим его миром, с господствующими в этом мире враждебными ему силами, олицетворенными в нагло изде-



47. Тициан. Положение во гроб. 1559

вающемся над Христом, грубо циничном, отвратительно низменном, толстом, уродливом Пилате.

В образах, посвященных, казалось бы, утверждению чувственных радостей жизни, также явно слышится новая трагическая нота. Уже его «Даная» (ок. 1554 г., Мадрид, Прадо, илл. 46) несет в себе новые черты по сравнению с предшествующим периодом. Действительно,

«Даная», в отличие от «Венеры Урбинской», поражает нас своеобразным драматизмом, который пронизывает всю картину. Конечно, художник влюблен в реальную красоту земной жизни, и Даная прекрасна, и притом откровенно чувственной красотой. Но характерно, что Тициан вводит теперь мотив драматического переживания, мотив развития страсти. Изменяется сам художественный язык мастера. Тициан смело берет цветовые и тональные соотношения, сочетая их с как бы светящимися тенями. Благодаря этому он передает подвижное единство формы и цвета, четкого контура и мягкой моделировки объема, которые помогают воплотить жизнь, полную внутреннего движения и сложных изменчивых соотношений.

В «Данасе» мастер еще утверждает красоту счастья человека, но образ прекрасного человека уже лишен былой устойчивости и спокойствия. Счастье — уже не постоянное состояние человека, оно обретается лишь в минуты яркого порыва страсти. Недаром ясной величавости «Любви земной и небесной» и спокойной неге «Венеры Урбинской» здесь противопоставит ощущение взволнованного порыва сильных чувств.

Исключительно выразительно сопоставление Данаи с уродливой старой служанкой, которая жадно ловит в протянутый фартук монеты золотого дождя, алчно следя за его потоком. Циничная корысть грубо вторгается в картину. Красоте человечески яркого и свободного порыва чувства Данаи противопоставляются цинизм и корыстолюбие. Это столкновение характеров подчеркивается контрастом, особенно выразительно решенном в эрмитажном варианте, — узловой руки старухи и нежного колена юной Данаи, почти соприкасающихся.



48. *Тициан*. Автопортрет. 1565

В произведении драматически сплетаются прекрасное и уродливое, возвышенное и низменное.

В какой-то мере при всем различии образов Тициан здесь находит решение, напоминающее композицию его картины «Динарий кесаря». Но там сопоставление полного моральной красоты образа Христа с темным уродливым лицом фарисея, воплощающим грубую хитрость и низменные человеческие страсти, приводит к утверждению абсолютного превосходства и победы гуманного начала над низменным и жестоким.

В «Данае», хотя Тициан и утверждает победу счастья, силы уродства и злобы уже приобрели известную самостоятельность. Старуха не только оттеняет по контрасту красоту Данаи, но и противопоставляется ей. Ее жизненная «правоспособность» как бы параллельна жизни образа Данаи.

Вместе с тем именно в эти годы Тициан создает новую серию своих поистине прекрасных картин, посвященных воспеванию чувственного очарования женской красоты. Однако они глубоко отличны и от ясного жизнеутверждающего звучания «Любви земной и небесной» и от «Вакханалии» (1520-е гг.). Его окутанные мерцанием теплых тонов со сдержанно жаркими вспышками красного, золотистого, холодно-голубого цвета «Диана и Актеон» (1559, Эдинбург, Национальная галерея), скорее, поэтическая мечта, чарующая и волнующая сказка-песня о красоте и счастье, уводящая от трагических конфликтов реальной жизни, — недаром картины подобного рода сам художник называл «поэзиями». Это же относится и к замечательной «Венере с Адонисом» (Мадрид, Прадо), отличающейся, однако, большей непосредственной драматичностью страсти, чем большинство его

остальных «поэзий» этого времени. Это чувствуется и в беспокойном мерцании света и тени, и в взволнованной стремительности мазка, и в сдержанно страстной одушевленности юного пастуха («Пастух и нимфа», Вена, Художественно-исторический музей, илл., 50). Впрочем, скрытое беспокойство, томление духа звучат во всех лучших тициановских работах этого цикла 1559—1570 годов.

Последовательно и с большой живописной силой эстетические представления позднего Тициана о жизни находят свое выражение в его «Кающейся Магдалине» (1560-е гг.), одном из шедевров эрмитажной коллекции. Картина эта написана на сюжет, весьма характерный для эпохи контрреформации с ее проповедью мистики и покаяния. На деле же здесь Тициан еще раз утверждает гуманистическую и «языческую» основу своего творчества. Великий реалист, решительно переосмысливая религиозно-мистический сюжет, создает произведение, по своему содержанию открыто враждебное реакционно-мистической линии в развитии итальянской позднеренессансной культуры.

Для Тициана смысл картины не в пафосе христианского покаяния, не в сладостной истоме религиозного экстаза и тем более не в утверждении тленности плоти, из «темницы» которой рвется к богу «бестелесная душа» человека. Для Тициана в «Магдалине» череп — мистический символ тленности всего земного — • лишь аксессуар, навязанный сюжетом, поэтому он и обращается с ним довольно бесцеремонно, превращая его в подставку для развернутой книги. Взволнованно, почти жадно передает нам художник пышущую красотой и здоровьем фигуру Магдалины, ее прекрасные густые волосы, ее





49. *Тициан. Диана и Актеон. Около 1559 г.*

бурно дышащую нежную грудь. Страстный взгляд полон земной, человеческой скорби.

Тициан прибегает к мазку, передающему взволнованно и вместе с тем безукоризненно точно реальные цветовые и световые соотношения. Беспокойные, напряженные цветовые аккорды, драматическое мерцание света и тени, динамическая фактура, отсутствие изолирующих объем жестких контуров при пластической определенно-



50. *Тициан. Пастух и нимфа. Около 1570 г.*

сти формы в целом создают образ, полный внутреннего движения. Волосы не лежат, а спадают, грудь дышит, рука дана в движении, складки платья взволнованно колышутся. Свет мягко мерцает в пышных волосах, он отражается в подернутых влагой глазах, преломляется в стекле фиала, борется с густыми тенями, уверенно и сочно лепит форму тела, всю пространственную среду картины. Так точное изображение действительности

сочетается с передачей ее вечного движения с ее яркой образно-эмоциональной характеристикой.

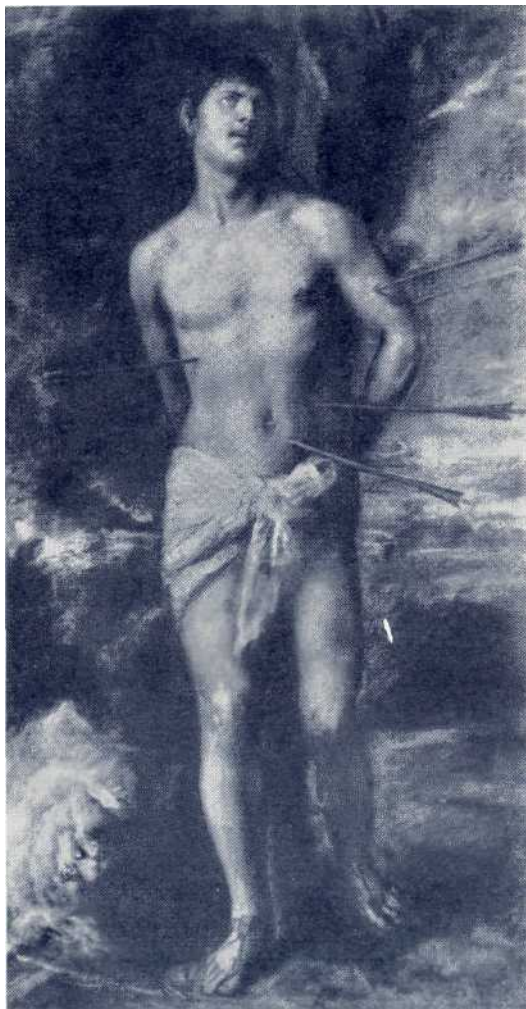
Но каков в итоге смысл создаваемого с такой живописной силой образа? Художник восхищается Магдалиной: человек прекрасен, его чувства ярки и значительны. Но он страдает. Бывшее ясное и безмятежное счастье бесповоротно нарушено. Окружающая человека среда, мир в целом — уже не тот спокойный фон, покорный человеку, каким мы видели его раньше. На пейзаж, расстилающийся за Магдалиной, набегают темные тени, небо завлакивают грозовые тучи, и при тусклом свете последних лучей угасающего дня выступает образ охваченного горем человека.

Если в «Магдалине» тема трагического страдания прекрасного человека не получает своего законченного выражения, то в «Короновании терновым венцом» (ок. 1570 г., Мюнхен, Старая пинакотeka, илл. 51) и в «Св. Себастьяне» она выступает с предельной обнаженностью. В «Короновании терновым венцом» мучители показаны как жестокие и свирепые палачи. Христос, связанный по рукам, — это отнюдь не небожитель, а именно земной человек, наделенный всеми чертами физического и нравственного превосходства над своими мучителями и все же отданный им на поругание. Мрачный колорит картины, полный сумрачного беспокойства и напряжения, усиливает трагичность сцены.

В позднейших картинах Тициан показывает жестокий конфликт человека с окружающей средой, с враждебными гуманизму, свободному разуму силами реакции. Особенно знаменателен «Св. Себастьян», созданный в самые последние годы его творческой жизни (ок. 1570 г., Ленинград, Эрмитаж, илл. 52).



51. *Тициан. Коронование терновым венцом. Около 1570 г.*



В «Св. Себастьяне» изображен подлинно ренессансный титан по силе и величию характера, но он скован и одинок. Гаснут последние отблески света, ночь опускается на землю. Мрачные тяжелые тучи бегут по смятенному небу. Вся природа, весь огромный мир полны стихийно грозного движения. Пейзаж раннего Тициана, послушно созвучный душевному строю его героев, приобретает ныне жизнь самостоятельную и притом враждебную человеку.

Человек для Тициана — высшая ценность. Поэтому, хотя и видя трагическую обреченность своего героя, он не может примириться с этой обреченностью. Полный трагической па-

тетика и мужественной скорби, образ Себастьяна вызывает чувство гневного протеста против враждебных ему сил. Нравственный мир позднего Тициана, его скорбная и мужественная мудрость, стоическая верность своим идеалам прекрасно воплощены в его проникновенном автопортрете из Прадо (1565, илл. 48).

Одним из самых глубоких по мысли и чувству творений позднего Тициана является «Пьета», законченная после смерти художника уже его учеником Пальмой Младшим (Венеция, Академия, илл. 53). На фоне сложенной из грубоотесанных камней грузно давящей ниши, обрамленной двумя статуями, возникает в трепетно гаснущем свете сумерек группа людей, охваченных скорбью. Мария держит на своих коленях обнаженное тело погибшего героя. Она застыла в безмерном горе, подобно статуе. Христос же передан не как изможденный аскет или «добрый пастырь», а именно как муж, поверженный в неравной борьбе.

С печалью взирает на Христа и Марию дряхлый старец. Подобен звенящему в тишине пустынного закатного мира крику отчаяния стремительный жест поднятой руки Магдалины. Вспышка ее развевающихся золотисто-рыжих волос, беспокойные цветовые контрасты ее одеяний резко выделяются из мглы сумрачно мерцающего тона картины. Гневно и скорбно выражение лица и движение всей фигуры каменной статуи старца Моисея, освещенной голубовато-серым неверным мерцанием угасающего дня.

С необычайной силой передал Тициан и всю безмерную глубину человеческого горя и всю скорбную его красоту. Картина, созданная Тицианом в последние годы его жизни,—реквием, посвященный любимым

героическим образом уходящей в прошлое светлой эпохи Возрождения.

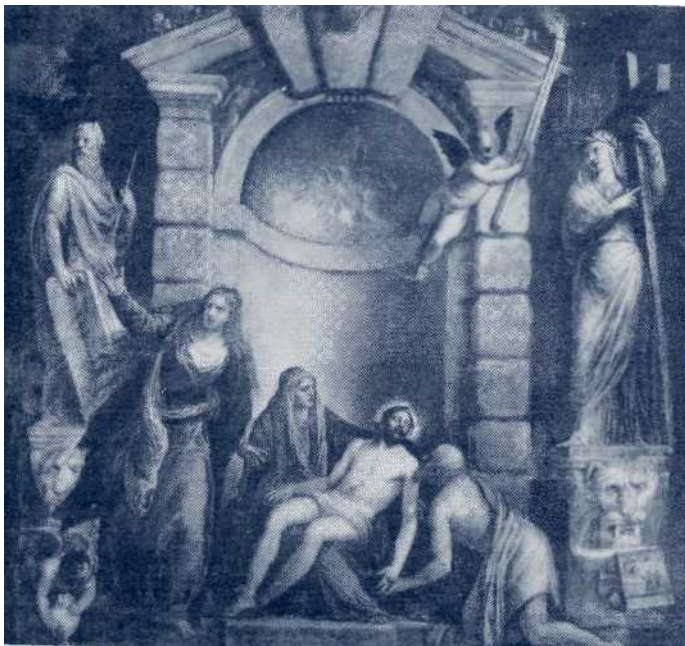
Поучительна и эволюция живописного мастерства Тициана.

В 1510—1520-е годы и даже позже он еще придерживается принципа оконтуривания силуэта фигур, четкого сопоставления больших цветowych пятен, обобщенно передающих реальную окраску предметов. Смелые и звучные цветовые соотношения, их красочная интенсивность, глубокое понимание взаимодействия холодных и теплых тонов, пластическая сила лепки формы с помощью безукоризненно точных тональных соотношений и тонкой светотеневой моделировки - характерные черты живописного мастерства Тициана.

Переход позднего Тициана к решению новых идейно-образных задач вызывает дальнейшую эволюцию в его живописной технике. Все глубже понимает мастер соотношение тонов, законы светотени, все совершеннее овладевает фактурной и цветовой разработкой формы, постепенно изменяя в процессе этой работы всю систему своего художественного языка. Выявляя в живописи главные соотношения формы и цвета, он умеет показать весь трепет, всю сложную, богатую жизнь природы в ее вечном становлении. Это дает ему возможность усилить непосредственную жизненность в передаче предмета и одновременно подчеркнуть главное в развитии явления. Основное, что завоевывает сейчас Тициан,— это передача телесных пластических форм в их развитии, в ярком богатом движении.

Поздний Тициан развернуто ставит проблемы колористической гармонии в живописи, проблему создания эмоционально выразительной техники свободного и точ-





53. *Тициан*. Оплакивание Христа. Около 1576 г.

ного живописного мазка. Если в «Любви земной и небесной» мазок строго подчинен задаче построения основных цветовых и световых соотношений, создающих реалистическую полноту изображения, то в 1540-е и особенно с 1550-х годов мазок приобретает особое значение. Мазок не только передает фактуру материала, но его движение лепит саму форму — пластику предмета. Вместе с тем огромное достоинство художественного языка позднего



Тициана в том, что фактура мазка дает образец реалистического единства изобразительного и выразительного эмоционально экспрессивного момента.

Именно поэтому позднему Тициану удастся двумя-тремя мазками белил и голубой краски по темному подмалевку вызвать в глазах зрителя не только предельно пластическое ощущение формы стеклянного сосуда («Мария Магдалина»), но и ощущение движения скользящего и преломляющегося в стекле светового луча, как бы выявляющего форму и фактуру предмета на глазах у зрителя. Позднюю технику Тициана характеризует в своем известном высказывании Боскени со слов Пальмы Младшего:

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех мазков, вызывал он из небытия обещание прекрасной, фигуры. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами, не удостоивая их даже взглядом. Когда он брался за них вновь, он разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги, дабы увидеть в них какие-либо недостатки. И по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой мило-



54. Пальма Веккьо. Иаков и Рахиль. Около 1520 г.

сти удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руку и ногу... Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, не доставало только дыхания».

По существу, сходным с живописью путем идет и эволюция графики Тициана. В своих набросках и подготовительных рисунках он идет от мягкой и живой и вместе с тем реалистически точной пластики («Портрет молодой женщины», уголь, Венеция, Уффици) к построенным на пятнах и экспрессивно-лаконичном штрихе наброскам полных огромной драматической эмоциональной силы и

пространственной динамики (наброски к «Св. Себастьяну», рисунок пером, Берлин, Кабинет гравюр и рисунков).

В реалистической силе техники Тициана — гибком инструменте глубокого правдивого художественного познания мира — лежит то огромное воздействие, которое она оказала на дальнейшее развитие реалистической живописи 17 века. Так, живопись Рубенса и Веласкеса прочно опирается на наследие Тициана, развивая и видоизменяя его живописную технику уже на новой исторической ступени развития реализма. Не случайно Веласкес отзывался о великом венецианце: «Тициан — это тот, кто держит знамя». Непосредственное же влияние Тициана на современную ему венецианскую живопись было также значительным, хотя ни один из его прямых учеников и последователей не нашел в себе силы продолжить и развить его замечательное искусство.

К наиболее одаренным современникам и ученикам Тициана относятся Якопо Нигрети, по прозвищу Пальма Веккьо (Старший), Бонифацио де Питати, прозванный Веронезе (то есть веронец), Парис Бордоне, Якопо Пальма Младший, внучатый племянник Пальмы Старшего. Все они, кроме Пальмы Младшего, родились на terraferме, но почти всю свою творческую жизнь провели в Венеции.

Якопо Пальма Старший (ок. 1480—1528), как и его сверстники Джорджоне и Тициан, учился у Джованни Беллини. По своей творческой манере он ближе всего к Тициану, хотя и значительно уступает ему во всех отношениях. Религиозные и мифологические композиции, а также портреты художника отличает звучная сочность колорита при некотором его однообразии (эти свойства присущи и его композиционным приемам),



55. *Лотто*. Портрет юности. Около 1506—1508 гг.

а также оптимистическая жизнерадостность образов. Существенной особенностью творчества Пальмы было создание им художественного типа венецианки — пышной белокурой красавицы. Этот тип женской красоты оказал некоторое влияние на искусство молодого Тициана. Лучшие его работы — «Две нимфы» (1510—1515, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт),



56. *Лотто*. Портрет мужчины с заячьей лапкой. Около 1527 г.

«Три сестры» (ок. 1520 г.) и «Иаков и Рахиль» (ок. 1520 г., илл. 54), последние находятся в Дрездене. В Эрмитаже хранится его «Мужской портрет».

Один из лучших мужских портретов, созданных мастером,— его неизвестный юноша Мюнхенского музея. Он близок в нем манере Джорджоне, однако отличается от Джорджоне передачей активного волевого начала. Полный сдержанной силы поворот головы, властно-энергичные черты красивого лица, почти стремительный жест поднятой к плечу кисти руки, сжимающей перчатку, упругая напряженность контуров в значительной мере

нарушают свойственный образам Джорджоне дух замкнутой самопогруженности.

Развивавшийся под непосредственным влиянием Тициана Бонифацио Веронезе (1487—1553) в последние годы свой жизни не оказался свободным от некоторых влияний маньеризма. Для его творчества характерны большие полотна, посвященные эпизодам из священной истории, сочетающие декоративность с жанровой повествовательностью («Пир Лазаря», «Избиение младенцев», 1537—1545; обе в Венецианской Академии, и др.).

Ученика Тициана Париса Бордоне (1500—1571) выделяет незаурядное мастерство колорита, яркая декоративность живописи. Таковы его «Святое семейство» (Милан, Брера), «Вручение дожу перстня святого Марка» (1530-е гг., Венеция, Академия). В позднейших работах Париса Бордоне чувствуется сильное влияние маньеризма и определенный упадок мастерства. Его портреты отличаются правдивостью жизненной характеристики. Особо следует упомянуть «Венецианских влюбленных» (Милан, Брера), полных, может быть, несколько холодного, чувственного очарования.

Пальма Младший (1544 — 1628), ученик стареющего Тициана, одновременно испытывал и сильное влияние творчества Тинторетто. Одаренный (он достаточно успешно справился с завершением «Пьеты», последней работы Тициана), но малосамостоятельный мастер, он во время своего пребывания в Риме проникся влиянием позднего маньеризма, в русле которого и продолжал работать до конца своей жизни, уже в период зарождения искусства барокко. Среди его работ, связанных со стилем позднего Возрождения в Венецианской республике, следует упомянуть «Автопортрет» (Милан, Брера) и

ранее приписывавшуюся Бассано очень выразительную «Голову старика» (Милан, Брера). Представление о его больших композициях, близких по духу позднему маньеризму, дают росписи здания Оратории деи Крочифери в Венеции (1581 — 1591).

\* \* \*

В искусстве венецианской школы обычно выделяются работы группы художников так называемой террафермы, то есть «твердой земли» — венецианских владений, расположенных на примыкающей к лагуне части Италии.

Вообще говоря, большинство мастеров венецианской школы родилось в городах или деревушках террафермы (Джорджоне, Тициан, Паоло Веронезе). Но всю или почти всю свою жизнь они провели в столице, то есть в самой Венеции, лишь время от времени работая для городов или замков террафермы. Некоторые же художники, постоянно работающие в терраферме, представляют своим творчеством лишь провинциальные варианты собственно венецианской столичной школы.

Вместе с тем уклад жизни, «социальный климат» в городках террафермы, заметно отличался от венецианского, что определило своеобразие школы террафермы. Венеция (огромный по тому времени торговый порт и денежный центр) была, особенно до конца 15 века, более тесно связана со своими богатыми восточными владениями и заморской торговлей, чем с итальянским «хинтерландом», в котором были расположены, однако, роскошные виллы венецианской знати.

Жизнь в сравнительно небольших городах, где была сильна прослойка богатых землевладельцев, извлекавших доход из рационально поставленного хозяйства, про-



57. *Ломто*. Портрет молодого человека. Около 1524—1527 гг.

текала во многом иначе, чем в Венеции. В какой-то мере культуре этих районов террафермы были близки и понятны быт и искусство городов Эмилии, Ломбардии и других североитальянских областей того времени. Вместе с тем следует напомнить, что с конца 15 века и особенно после окончания войны с Камбрейской лигой венецианцы вкладывают, по мере упадка восточной торговли, свободные капиталы в сельское хозяйство и в ремесла



террафермы. Наступает период относительного расцвета и этой части Италии, не нарушающего, однако, ее несколько провинциального уклада жизни.

Поэтому не должно вызывать удивления появление целой группы художников (например, Порденоне), чье искусство осталось в стороне от напряженных исканий, широкого творческого размаха собственно венецианской школы. Живописная широта монументального видения Тициана заменяется более холодной и формальной декоративностью их алтарных композиций. Зато черты непосредственно наблюдаемой жизни, заметные в героическом искусстве зрелого и позднего Тициана, или в празднично приподнятом творчестве Веронезе, или в особенности в страстных и беспокойных творениях Тинторетто, получают особо широкое развитие у некоторых из художников террафермы значительно ранее уже с первой трети 16 века.

Правда, этот интерес к наблюдаемому быту у некоторых мастеров носит несколько сниженный характер. Это скорее спокойный интерес к занятым деталям быта человека, мирно живущего в тихом городке, чем стремление в анализе самой жизни найти решение больших этических проблем времени, что и отличает их искусство не только от великих венецианцев, но и от творчества великих реалистов следующей эпохи.

Для первой половины века одним из лучших среди художников террафермы был Лоренцо Лотто (1480—1556). Ранние его работы связаны еще с традицией кватроченто, а точнее, с теми североитальянскими направлениями конца 15 века, в которых еще чувствовались отзвуки позднеготических традиций и давало себя знать влияние искусства северного Возрождения.



58. *Лотто*. Благовещение. Около 1528 г.

Первые двадцать лет творчества Лотто развивались в формальных рамках Высокого Возрождения. Однако, по существу, высокая гармония и героика этого искусства были ему чужды. Наступивший же с 1520-х годов духовный и социальный кризис эпохи нашел хотя и относительно узкую, но более непосредственную форму своего образного выражения в творчестве Лотто, в самой структуре его художественного языка. При этом дух беспокойной печали, усталой нервозности, который характеризует основную линию, в особенности в порт-



59. Савольдо.  
Поклонение пастухов.  
1520-е гг.

ретном творчестве зрелого Лотто, приводит к переосмыслению и, конечно, переработке заново именно тех агармонических черт, которые содержались в северных и постготических реминисценциях в творчестве раннего Лотто и в его непосредственном художественном окружении.

Широко известные алтарные и мифологические композиции зрелого Лотто не представляют самой яркой страницы в его творчестве. Они обычно сочетают внутреннюю вялость чувства с довольно внешней красотостью композиции. Холодноватый колорит и общая ровная, «приятная» фактура тоже в общем достаточно банальны и близки стилистически маньеризму. Отсутствие глубокой мысли и чувства восполняется иногда очень остроумно введенными бытовыми деталями, на изображении которых охотно сосредоточивается художник. Так, в его «Благовещении» (ок. 1528 г., Реканати, церковь Санта Мария sopra Мерканти, илл. 58) зритель дает себя отвлечь от беспокойно трактованных главных фигур к занято изображенной испуганной кошке, метнувшейся в сторону от внезапно взлетевшего архангела. Более значительно реалистические и демократические тенденции в творчестве Лотто выразились в его цикле картин из жизни св. Лючии (1529/30), где он с явной симпатией изображает целые сцены, выхваченные из жизни своего времени (например, погонщики волов из «Чуда св. Лючии» и др.). В них мастер как бы обретает отдохновение и покой от тех полных противоречий чувств, которые возникают у него в условиях нарастающего общего политического и экономического кризиса Италии и которые окрашивают целый ряд его поздних композиций в тона субъективной нервозности и неуверенности, окончательно

уводят его от традиции ренессансного гуманизма, с которыми он и в молодости не был слишком тесно связан.

В портрете черты конкретно-жизненного реализма в творчестве художника сказываются внешне более непосредственно («Женский портрет», Ленинград, Эрмитаж). При снижении интереса к раскрытию этической значительности личности и силы ее характера портреты Лотто в какой-то мере все же противостоят открыто антиреалистической линии маньеризма. В лучших же своих портретах Лотто находит более непосредственное и, так сказать, более конкретно психологическое, чем у близких ему маньеристов, воплощение кризиса ренессансной гармоничной концепции личности.

«Портрет юноши» (ок. 1506—1508 гг., Вена, Художественно-исторический музей, илл. 55) относится еще к раннему периоду его творчества и написан в годы расцвета во Флоренции, Венеции и Риме искусства Высокого Возрождения. Он и построен композиционно, казалось бы, с учетом основных норм классического искусства: данное крупным планом погрудное изображение непринужденно глядящего на зрителя юноши, пластически выделенная на светлом фоне полуфигура и т. д. Вместе с тем некоторая жесткость, недостаточная свободная плавность контура, детализация отдельных черт лица, холодное беспокойство бледного голубовато-зеленого орнамента на образующем фон занавесе, а главное некоторый оттенок прозаичности облика персонажа вновь заставляют вспомнить о связях искусства северо-востока Италии конца 15 века с северным Возрождением. Портрет на первый взгляд производит впечатлительные работы, связанной еще с традицией 15 века. Дело, однако, обстоит сложнее; по странной иронии истории

60. *Савольдо.*  
Венецианка.  
1530-е гг.



в работе провинциального, стоящего в стороне от жизни больших культурных центров мастера уже угадываются первые черты того этапа искусства, который в 1530-е годы придет на смену Высокому Возрождению.

Нервная острота силуэта плеч, беспокойная игра звонко-холодных и металлически-темных тонов, зыбкая подвижность цветовой каймы, колышущейся белой занавески, ее скользяще холодное голубовато-зеленое мерцание с прихотливо подвижным тканым узором, резкая вспышка рыжих волос юноши создают неуловимое, но настойчивое и странное ощущение нервной усложненности и скрытого беспокойства редко и в не такой форме

проявлявшего себя в искусстве кватроченто. В самой позе юноши больше нервного вызова и напряжения, чем естественной, уверенной в себе непринужденной силы. В нем, по существу, отсутствует и то сочетание большого и цельного характера с жизненной «естественностью» его бытия, которые с такой силой воплощаются, например, в «Юноше с перчаткой» Тициана или рафаэлевском автопортрете.

Скрытые еще в венском портрете тенденции получают свое дальнейшее развитие в работах Лотто зрелого периода. Например, в таком, казалось бы, жанрово-трактованном портрете, как «Портрет мужчины с заячьей лапкой» (Вена, Художественно-исторический музей, илл. 56). В этой картине сам мотив протянутой мужчиной зрителю металлически поблескивающей, иссохшей и скрюченно-когтистой заячьей лапки, столь остро контрастирующей с широко и свободно переданным движением самого персонажа, производит странное и смутное впечатление. Само же сочетание мгновенно схваченного частного мотива движения с загадочностью и странной неожиданностью его эмоционально-ассоциативной трактовки все более и более уводит нас от ясного богатства и «существенности» образного состояния произведений Высокого Возрождения.

Более непосредственно искренен и содержателен его «Портрет пожилого дворянина» (Милан, Брера). Это поколенное изображение старца, чье аскетически изможденное седобородое лицо с устремленным вперед взглядом исполнено суровой горечи. Нервно-энергичная кисть его еще сильной руки сжимает светло мерцающий белый платок; в другой руке он держит кожаные перчатки, по которым тускло скользят светлые блики. Сочетание



61. *Моретто*. Св. Юстина с донатором. Около 1530—1535 гг.





62. *Морони*. Портрет неизвестного с письмом. Около 1560 г.

то широко свободного, то подвижного, почти рваного мазка, внутреннее сдержанное напряжение внешне неяркого колорита — все это вместе взятое создает образ действительно драматический, полный усталой горечи и суровой печали.

Характерно для этого этапа творчества Лотто и изображение худощаво-стройного молодого человека, сидящего у стола над большой старой книгой (Венеция, Академия, илл. 57). Контрасты то темных, то светлo-холодных тонов, лихорадочная спутанность ритмов придают оттенок беспокойства этому, казалось бы, идиллически жанровому мотиву. Напряженность и дисгармоничность общего настроения, царящего в комнате, под-

черкиваются по контрасту чистой безмятежностью серебристо-голубого пейзажа, видимого в небольшом просвете окна. Спокойная ясность пейзажа воспринимается как далекий, еле уловимый отзвук большого и поэтически гармонического мира, столь чуждого холодному и тревожно одинокому миру, в котором замкнулся этот нервно утонченный юноша. Перебирая пыльные листы книги тонкими пальцами породистых рук, он на миг оторвался от ее строк; в пустоту направлен устало-задумчивый взгляд его бледно-смуглого лица, прорезанного беспокойным изгибом нервно изогнутого холодно-алого рта. Темный, почти черно-зеленый кафтан, прихотливо смятые легкие с прохладными цветовыми рефлексами манжеты рубашки, холодная голубизна смятой шали, лежащей на теплой золотисто-оливковой скатерти стола, и, наконец, контраст металлического блеска ящерицы, забравшейся на стол и с любопытством глядящей на юношу, и холодно ярких вспышек беспорядочно осыпавшихся розовых лепестков отсутствующего на картине цветка, глухое мерцание железных ключей на ларце создают полную нервной остроты и какой-то отрешенности тонко рассчитанную систему цветовых и ритмических ассонансов.

Неуютен и как-то не обжит мирок этого интерьера, созданного, казалось бы, согласно наивно домовитым традициям интимно-повествовательного северного искусства 15 века. И излюбленный позже голландцами мотив героя изображения, отвлеченного как бы вошедшим в картину зрителем от своих занятий и обращающего к нему свой взгляд, здесь отнюдь не способствует взаимодействию зрителя с поэтическим образом, созданным художником. Отчужденно и безразлично скользит



63. *Морони*. Портрет портного. 1560-е гг.

взгляд юноши мимо зрителя. Не его приход, а беспокойный, неровный ход собственных мыслей и ощущений отвлек его от молчаливой беседы с книгой. Картина пронизана тем чувством одиночества, которое было незнакомо героям искусства Высокого Возрождения всегда, при всей самодовлеющей цельности своего характера, тесно связанных с окружающим их большим миром.

Особый интерес представляет творчество современника Лотто уроженца Брешии Джироламо Савольдо (ок. 1480 г.— 1548). В творчестве позднего Савольдо, глубоко переживавшего временное разорение родной страны в годы войны с Камбрейской лигой, кратковременный подъем Венеции после 1516 г., а затем общий кризис, охвативший Италию, весьма своеобразно и с большой силой выявились трагические противоречия искусства Возрождения.

Длительность кватрочентистских традиций, характерная для несколько провинциальной жизни террафермы (до начала 16в.), заметное влияние живописи северного Возрождения с ее внешне якобы прозаической повествовательностью, тягой к жанровости и интересом к психологической жизни простых людей в творчестве Савольдо органически сплелись с принципами итальянского ренессансного гуманизма. Опираясь на этот сложный сплав влияний, художник создал своеобразный демократический вариант реалистического искусства Возрождения, во многом предвосхищающий искания мастеров первой трети 17 века.

В ранних, еще несколько по-кватрочентистски суховатых работах Савольдо (например, «Пророк Илия», Флоренция, собрание Лезер) уже ясно чувствуется его интерес к обычным, простым людям. В его прекрасном

«Поклонении пастухов» (1520-е гг., Венеция, Сан Джоббе, илл. 59) проникновенно передана атмосфера просветленной сосредоточенности чувства трех пастухов, с глубоким раздумьем созерцающих новорожденного. Ясная одухотворенность, светлая и чуть печальная гармония ритмов, тихих движений участников события и всего цветового строя композиции явно указывают на связь искусства зрелого Савольдо с традициями Джорджоне. Но отсутствие идеализированного благородства образа, естественная задушевность и жизненная простота придают этой картине совершенно особое звучание. Его женский портрет с покрывалом отличает сочетание поэтичности и чистоты с ощущением сдержанного беспокойства (илл. 60). Очень выразителен и сам мотив движения одновременно непосредственно жизненный, мгновенно проходящий и вместе с тем ясно выразительный по своим ритмам.

В дальнейшем в творчестве Савольдо интерес к правдивой поэтизации образов обычных людей еще усиливается (например, элегическое изображение на фоне сельского пейзажа пастуха — «Пастух», Флоренция, собрание Контини-Бонакossi).

Вклад других художников, принадлежащих к сложившейся в Брешии школе, безусловно менее значителен. Однако среди них следует упомянуть Алессандро Бонвичино по прозвищу Моретто (ок. 1498 г. — 1554), чье творчество, идущее в русле классических традиций, отличается мягкой серебристостью колорита, несколько провинциальная тяжеловесная, серьезная торжественность, не лишенная, однако, оттенка своеобразной лиричности («Мадонна со святыми», Франкфурт-на-Майне, Штуделевский институт). Эта черта, более заметная во вто-

ростепенных персонажах его композиции, представляет наибольшую ценность в больших картинах, например фигура служанки в картине «Христос в Эммаусе» (Брешия, Пинакотека). Наиболее известное его произведение «Св. Юстина с донатором» (Вена, Художественно-исторический музей, илл. 61) дает достаточно наглядное представление о достоинствах, весьма ограниченных, его искусства. Значительнее вклад Моретто в развитие ренессансного портрета. Его «Мужской портрет» (Лондон, Национальная галерея) — не только один из первых портретов в рост в искусстве итальянского Возрождения; он подкупает жизненной правдивостью и естественной лиричностью своего образа.



64. Доссо Досси.  
Цирцея. 1530-е гг.

Одаренным учеником Моретто был Джованни Морони (ок. 1523 г.—1578), работавший главным образом в Бергамо. Он не только, подобно своему учителю, сохраняет приверженность к реалистическому методу, но его портреты представляют собой значительный и своеобразный вклад в реалистическую линию развития искусства позднего Возрождения. Портретам Морони зрелого периода, начиная с 1560-х годов, свойственна правдивая и точная передача облика представителей почти всех социальных прослоек городов тогдашней террафермы: «Портрет ученого» (Филадельфия, собрание Уайденер), «Портрет Пантера» (Флоренция, Уффици), «Портрет портного» (Аондон, Национальная галерея, илл. 63). Последний портрет отличается отсутствием какой бы то ни было героизации образа и внимательно точной передачей внешнего сходства и склада характера, придающей изображению особую жизненную конкретность и достоверность. Портной изображен стоящим за рабочим столом с ножницами и тканью в руках. Он на мгновение приостановил свою работу и внимательно вглядывается в как бы вошедшего в комнату зрителя. Если сама ясная и пластическая передача формы, господствующее положение человеческой фигуры в композиции характерны для искусства Возрождения, то жанровая трактовка композиционного мотива выходит уже за пределы ренессансного реализма, предвосхищая искания мастеров 17 века.

В особом положении по отношению к школам террафермы находилась феррарская школа. В Ферраре сохранилось правление герцогов д'Эсте; именно отсюда проистекают черты той придворной парадности, которая в сочетании с известной провинциальной замкнутостью



65. *Якопо Бассано*. Отдых на пути в Египет. Около 1545—1550 гг.

традиций определила несколько тяжеловесный и холодный, перегруженный декоративными деталями стиль феррарского искусства 16 века, не сумевшего развить интересные начинания своих кватрочентистских предшественников. Наиболее значительным художником этого периода был Доссо Досси (ок. 1479 г.—1542), проводивший свою молодость в Венеции и Мантуе и обосновавшийся в Ферраре с 1516 года.





66. *Якопо Бассано. Отдых на пути в Египет. Деталь*

В своем творчестве Доссо Досси опирался на традиции Джорджоне и Франческо Косса, традиции трудно соединимые. Опыт тициановского этапа развития искусства Возрождения остался ему чуждым. Большинство композиций зрелого Досси отличает блестящая, почти металлически холодная живопись, мощь несколько тяжеловесных фигур, перегрузка декоративными деталями («Пра-

вусудие», Дрезден, Картинная галерея; «Св. Себастьян», Милан, Брера). Особенностью творчества Досси является и его интерес к развернутому пейзажному фону, подчас занимающему господствующее положение в картине («Цирцея», 1530-е гг. Рим, Боргезе, илл. 64). Доссо Досси принадлежит ряд законченных пейзажных композиций, представляющих для того времени большую редкость, образцом которых может служить «Пейзаж с фигурами святых» (Москва, Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина).

Совершенно особое место в искусстве террафермы занимает творчество самого значительного из ее мастеров Якопо дель Понте из Бассано (1510/19—1592), современника Тинторетто, в сопоставлении с искусством которого, может быть, и следовало бы рассматривать его творчество. Хотя Бассано большую часть своей жизни прожил в расположенном в предгорьях Альп родном городке Бассано, он тесно связан с кругом собственно венецианской живописи позднего Возрождения, занимая в ней своеобразное и достаточно важное место.

Возможно, из всех мастеров Италии второй половины 16 века Бассано ближе всего подошел к превращению в главного героя картины обычного человека своего времени. Правда, в ранних произведениях художника («Христос в Эммаусе», Читтаделле, приходская церковь) жанрово-бытовые моменты вкраплены в традиционные схемы решения сюжетов такого рода. В дальнейшем, точнее, после 1540-х годов, его искусство переживает своеобразный перелом. Образы становятся более беспокойными, внутренне драматичными. От изображения отдельных персонажей, скомпонованных в устойчивые, уравновешенные группы согласно канонам

Высокого Возрождения, которыми Бассано, кстати говоря, владел не слишком совершенно, мастер переходит к изображению охваченных общим беспокойством людских групп и толп. Вместе с тем скользящие холодные «шанжирующие» тона его живописи, почти болезненно вытянутые и маньеристически деформированные пропорции присущи таким его работам, как «Поклонение волхвов» (Вена, Художественно-исторический музей), и выдают связь его живописи этого этапа с искусством маньеризма. Важным достоинством творчества Бассано является то, что простые люди — пастухи, земледельцы — становятся главными действующими лицами в его картинах. Таковы его «Отдых на пути в Египет» (Милан, Амброзиана), «Поклонение пастухов» (1568, Бассано, Музей, илл. 68) и др. Постепенно беспокойная нервозность трактовки образа смягчается; реалистическая основа творчества Бассано все более и более выступает вперед. Эта основа его творчества очень ясно ощущается в его графических работах, например, в выразительно правдивом юношеском портрете из Лувра.

Его «Возвращение Иакова» (Венеция, Дворец дожей) представляет, по существу, своеобразное переплетение рассказа на библейскую тему с изображением «трудов и дней» простых жителей маленького приальпийского городка. Последнее при этом явно превалирует во всей образной структуре картины. Такой же пейзажно-жанровый в своей сути характер носит и его «Земной рай», выполненный им совместно с сыном Франческо.

В отдельных произведениях своего позднего периода Бассано полностью освобождается и от формальной сюжетной связи с религиозно-мифологической темой. Его «Осень» (Вена, Художественно-исторический музей) —



67. *Якопо Бассано. Сельская сцена*

это своеобразная элегия, воспевающая спокойные радости поры зрелой осени. Великолепный пейзаж, поэтичный мотив уходящей вдаль группы охотников, охваченных влажно-серебристой осенней атмосферой, составляют главное очарование картины.

В творчестве Бассано позднее Возрождение в Венеции ближе всего подошло к созданию новой системы жанров, непосредственно обращенных к реальной жизни в ее повседневных формах развития. Однако этот шаг мог быть осуществлен не на почве художественной культуры, доживающей свои последние дни величия Венеции — то есть ренессансного города-государства, а на почве культур, возникших на базе национальных государств, на основе нового, относительно прогрессивного этапа в социальной истории человеческого общества.

\* \* \*

Наряду с Микеланджело Тициан представлял поколение титанов Высокого Возрождения, застигнутых на половине своего жизненного пути тем трагическим кризисом, которым сопровождалось для Италии наступление позднего Возрождения. Но они решали новые проблемы времени как художники, чья творческая личность, чье отношение к миру было сформировано в героический период Высокого Возрождения. Художники следующего же поколения, в том числе и венецианцы, складывались как творческие индивидуальности под воздействием уже сложившегося этапа в истории Возрождения. Их творчество было его естественным художественным самовыражением. Таковы Якопо Тинторетто и Паоло Веронезе, столь различно воплотившие разные грани, разные стороны одной и той же эпохи.



68. *Якопо Бассано*. Поклонение пастухов. 1568





69. Веронезе. Триумф Мардохея. 1556

В творчестве Паоло Кальяри (1528—1588), прозванного по месту рождения Веронезе, с особой полнотой и выразительностью раскрывается вся сила и блеск венецианской декоративно-монументальной живописи маслом. Ученик малозначительного веронского мастера Антонио Бадиле, Веронезе первое время работал на терраферме, создавая ряд фресок и композиций маслом (фрески в вилле Эмо и др.). Но уже в 1553 году он переезжает в Венецию, где и созревает его дарование.

«История Эсфири» (1556) — один из лучших циклов молодого Веронезе, украшающий потолок церкви Сан Себастьяно. Композиция трех плафонов заполнена сравнительно небольшим количеством крупномасштабных, пластически четко выделенных персонажей. Поражает артистичность движений сильных и красивых человеческих фигур, великолепные ракурсы вздыбленных коней. Радуют сила и легкость звонких цветовых сочетаний, например сопоставление вороного и белого коней в композиции «Триумф Мардохея» (илл. 69).

В целом пластически ясная проработка отдельных фигур сближает этот цикл, как и вообще все ранние работы Веронезе, с искусством Высокого Возрождения. Однако внешняя, несколько театральная приподнятость движений действующих лиц в значительной мере лишает их той внутренней силы духа, того подлинного величия, которые присущи героям монументальных композиций Раннего и Высокого Возрождения от работ Мазаччо и Кастаньо до «Афинской школы» Рафаэля и потолка Сикстинской капеллы Микеланджело. Наиболее заметна эта черта искусства молодого Веронезе выступает в таких его официально-парадных композициях, как «Юнона, раздающая дары Венеции» (ок. 1553 г.,



Венеция, Дворец дожей), где декоративный блеск живописи не искупает внешней помпезности замысла.

Образы Веронезе скорее праздничны, чем героичны. Но их жизнерадостность, яркая декоративная сила и одновременно тончайшее богатство живописной формы поистине необычайны. Это сочетание общего декоративно-монументального живописного эффекта с богатой дифференциацией цветовых отношений проявляется и в плафонах ризницы Сан Себастьяно и в ряде других композиций. Вместе с тем в творчестве молодого Веронезе встречаются и работы относительно более ясно радостные, менее перегруженные. Таково, в частности, его «Благовещение» (Венеция, Уффици) с прохладной, окутанной серебристо-голубоватой сияющей атмосферой садовой аллеей, виднеющейся в прорыве мраморных ворот ограды.

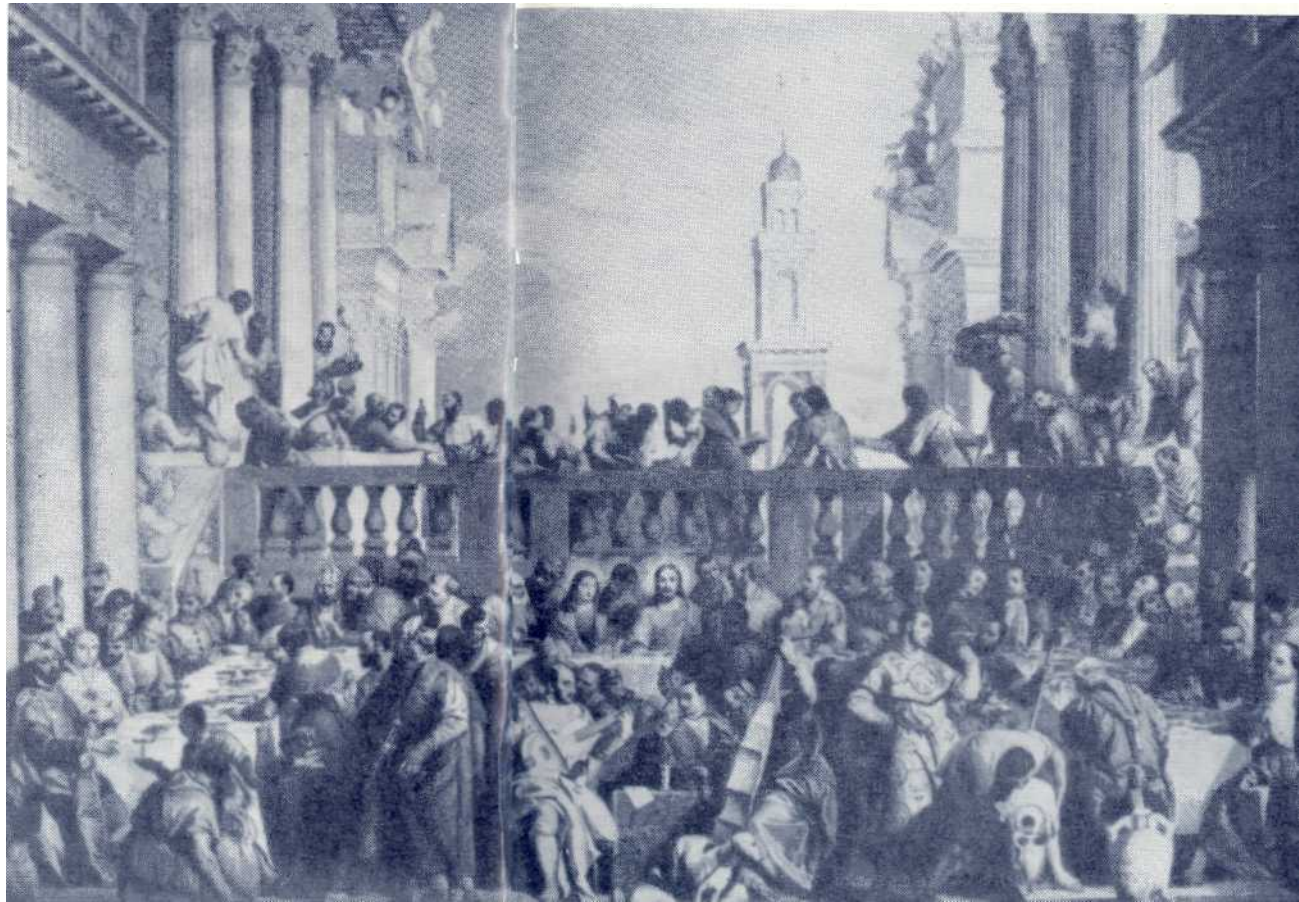
Важное место в творчестве зрелого Веронезе занимают фрески виллы Барбаро в Мазер, построенной Палладио на терраферме, неподалеку от Тревизо. Отличающаяся изяществом небольшая вилла-дворец красиво вписана в окружающий сельский пейзаж и обрамлена цветущим садом. Ее архитектурному образу соответствуют полные легкого движения и звонкой красочности фрески Веронезе. В этом цикле непринужденно чередуются полные пенящегося, «танцующего веселья» композиции на мифологические темы — плафон «Олимп» и другие — с остроумно неожиданными, выхваченными из жизни мотивами: например, изображение двери, через которую входит в зал красивый юноша, снявший шляпу в поклоне, как бы обращенном к хозяевам дома. Однако в «бытовых» мотивах такого рода мастер не ставит себе задачу художественного раскрытия через естественное течение

70. *Вронезе*. Портрет  
Даниэле Барбаро.  
1560-е гг.



жизни обычных, простых людей всей типической характерности их взаимоотношений.

Его интересует более всего праздничная, занятно выразительная сторона быта. Вплетаемые в цикл или в отдельные композиции бытовые мотивы должны лишь оживить целое, снять это ощущение торжественной парадности и, так сказать, придуманности композиции,



71. *Веронезе.*  
Брак в Кане. 1563

усилить ощущение убедительности той сверкающей поэмы о ликующем празднике жизни, которую создает в своих росписях Веронезе. Это понимание «жанра» свойственно Веронезе не только в декоративных (что совершенно естественно), но и во всех сюжетных композициях мастера. Конечно, красочные композиции Веронезе — не просто поэтические сказки. Они правдивы и не только в своих частных жанровых деталях, особенно щедро применяемых мастером в зрелом периоде творчества. Действительно, пиршественная праздничность, черта, характерная для жизни патрицианской верхушки Венеции, все еще богатой и тароватой, — это реальная сторона жизни того времени. Более того, зрелища, шествия, феерии устраивались республикой и для народа. Да и сам город поражал сказочностью своего архитектурного облика.

Зрелый период Веронезе отличается также и постепенным изменением его живописной системы. Его композиции становятся, как правило, все более многочисленными. Сложное и богатое пластическими и живописными эффектами движение большой массы людей — толпы — воспринимается как некое единое живое целое. Сложная симфония красок, их полное пульсирующее движения взаимопереплетение создают иное, чем в эпоху Высокого Возрождения, звучание красочной поверхности картины.

Наиболее ярко эти особенности зрелого искусства Веронезе раскрываются в огромном (10х6 м) «Браке в Кане» (1563, Париж, Лувр). На фоне стройной и пышной архитектуры пронизанных светом террас и портиков фризообразно развертывается сцена пиршества, объединяющего около ста тридцати фигур.



72. Веронезе. Брак в Кане. Деталь





73. *Веронезе*. Роспись плафона в зале Олимпа виллы Барбаро-Вольпи в Мазер. Около 1561 г.

Слуги то в венецианских, то в причудливо восточных одеждах, музыканты, шуты, пирующие юноши, роскошно одетые прекрасные дамы, бородатые мужи, почтенные старцы образуют полную движения красочную композицию. Некоторые головы носят портретный характер. Таковы изображения государей Европы от султана Сулеймана I до Карла V. В группе музыкантов Веронезе изобразил Тициана, Бассано, Тинторетто и самого себя.

При всем многообразии мотивов картина образует единое живописное композиционное целое. Многочисленные персонажи расположены по трем фризообразным, текущим друг над другом лентам, или ярусам. Беспокой-

но шумное движение толпы замкнуто с краев картины колонками, центр подчеркнут симметрично расположенной вокруг восседающего Христа группой. В этом отношении Веронезе продолжает традиции уравновешенных монументальных композиций Высокого Возрождения.

И в цветовом отношении Веронезе композиционно выделяют центральную фигуру сидящего Христа наиболее плотным, устойчивым цветовым построением, сочетающим звучные, очень материальные красные и синие краски одеяния с золотым сиянием нимба. Впрочем, Христос является центральным узлом картины лишь



74. Веронезе. Роспись виллы Барбаро-Вольти в Мазер

в узкоцветовом и композиционно геометрическом отношении: он спокоен и внутренне относительно малозначителен. Во всяком случае, он никак не выделен в этическом отношении среди других персонажей.

Вообще очарование этой картины не в нравственной силе или драматической страстности характеров, а в сочетании непосредственной жизненности и гармонической облагоустроенности образов счастливо празднующих праздник жизни людей. Полон радостного кипения и колорит картины: свежий, звонкий, с яркими вспышками красного, от розово-сиреневого до винных, огненных и сочных темных тонов. Сюита красного выступает в сочетании с холодным блеском синих, зеленовато-голубых, а также более теплых с глухим бархатистым звучанием оливковых и коричнево-золотистых тонов. Все это объединяется общей серебристо-голубоватой атмосферой, окутывающей всю картину. Особая роль в этом смысле принадлежит белому цвету, то голубоватому, то сиреневому, то розовато-серому в оттенках. От плотности цвета серебряных амфор на переднем плане и ломкоупругих шелков, через льняные скатерти к голубоватой пепельности белых колонн, пушистости легких облаков, плывущих по влажному зелено-голубому небу лагуны, идет развитие этого цвета, постепенно растворяющегося в общей серебристой жемчужности освещения картины.

Шумное кипение толпы гостей, пирующих в нижних ярусах композиции, сменяется изящной грацией движений вырисовывающихся на фоне неба редких фигур верхнего яруса — верхнего балкона лоджии. Все завершается видением далеких причудливых, окутанных дымкой строений и мягко сияющих небес.

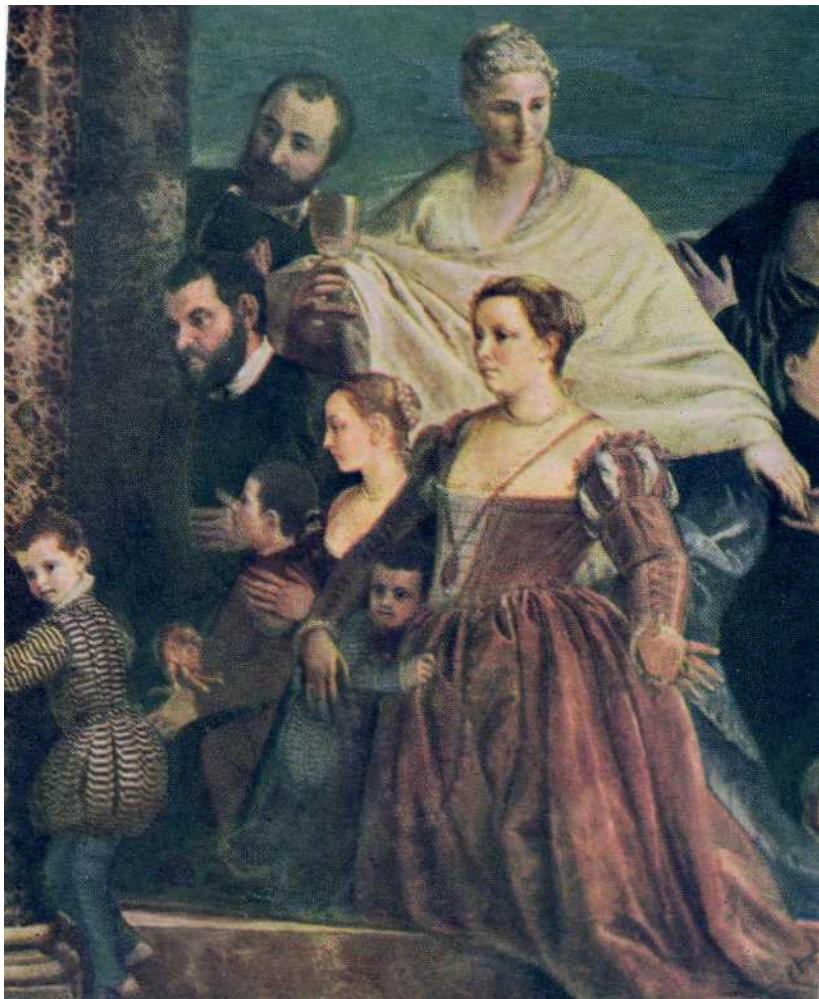




75. *Веронезе*. Пейзаж. Роспись виллы Барбаро-Вольпи в Мазер

В области портрета достижения Веронезе были менее значительны. Блестяще передавая внешнее сходство, достигая одновременно и некоторой идеализации образа, граничащей с его приукрашиванием, Веронезе не сосредоточивал своего внимания на глубоком раскрытии характера изображаемой личности, без чего, собственно, и нет большого искусства портрета. Однако блеск живописи, великолепно написанные аксессуары, благородная аристократическая непринужденность поз делают его портреты очень приятными для глаз и прекрасно «вписывают» их в роскошные дворцовые интерьеры позднего венецианского Возрождения. Некоторые из его сравнительно ранних портретов отличает оттенок неопределенной романтической мечтательности — «Мужской портрет» (Будапешт, Музей изобразительных искусств). Лишь в немногих своих самых ранних портретах, например графа да Порто с сыном, молодой художник создает образы, неожиданно подкупающие своей сердечностью и естественной непритязательностью мотива. В дальнейшем эта тенденция не получает развития, и пышная элегантность его последующих работ, скорее, продолжает основную линию, намеченную в уже упомянутом будапештском портрете (например, портрет Белла Нани в Лувре). Пожалуй, наиболее значителен по сочетанию сдержанного благородства движения и общей образной значительности мужественно-волевого лица его «Портрет Даниэле Барбаро» (илл. 70).

Полотна Веронезе, казалось, вводили художника от борьбы, от контрастов исторической действительности. Отчасти это так и было. И все же в обстановке контрреформации, растущей идейной агрессии католичества его жизнерадостная живопись, желал того или не желал



76. *Веронезе*. Мадонна дома Куччина. 1571. Деталь



77. Веронезе.  
Распятие.  
1570-е гг.

мастер, занимала определенное место в современной ему идейной борьбе. Таковы «Семейство Дария перед Александром Македонским» (Лондон, Национальная галерея), «Брак в Кане» (1571, Дрезден, Картинная галерея, илл. 78), «Пир в доме Левия» (1573, Венеция, Академия). Церковь не могла простить Веронезе светскую, языческую жизнерадостность его библейских композиций, столь резко противоречащих ее целям в искусстве, то есть возрождению мистики, веры в тленность плоти и вечность духа. Отсюда и то неприятное объяснение с инквизицией, которое пришлось иметь Веронезе по по-

воду слишком «языческого» характера его «Пира в доме Левин». Лишь сохранившийся светский характер правления в торговой республике избавил Веронезе от более серьезных последствий.

Кроме того, общий кризис Венецианской республики сказался и более непосредственно в искусстве мастера, главным образом в поздний период его творчества. Уже в созданной в 1571 году блестящей по мастерству «Мадонне дома Куччина» (Дрезден, Картинная галерея, илл. 76) не все совершенно безмятежно и радостно. Конечно, композиция торжественна и пышна, блестяще выхвачены из жизни отдельные мотивы движения и типы людей; особенно очарователен мальчик, нежно и чуть устало прильнувший к колонне из цветного мрамора. Но в выражении лица самого Куччина мастер, может быть, невольно передает ощущение некоей горечи и скрытой тревоги. Вместе с тем, особенно в сравнительно небольших полотнах, носящих более личный, менее репрезентативный характер, палитра Веронезе часто становится менее внешне виртуозной, но то более теплой и глубокой, то более мерцающей по колориту. В картине «Святое семейство со св. Варварой» (после 1575 г., Венеция, Уффици) стареющий мастер создает образ, полный эмоционального движения, сдержанно взволнованного лиризма и не лишенный нотки тихой печали.

Драматизм не являлся сильной стороной Веронезе и был, вообще говоря, чужд творческому складу его характера. Поэтому часто, даже беря драматический сюжет, Веронезе легко отвлекается от передачи столкновения характеров, от внутренних переживаний героев к ярким и красочным моментам жизни, к красоте самой живописи.



78. Веронезе.  
Брак в Кане. 1571



И все же ноты скорби и печали начинают звучать все явственней, особенно в некоторых из его поздних «Снятий с креста». В частности это чувствуется в будапештской и особенно луврской картинах на эту тему, проникнутых подлинным чувством благородной печали и скорби.

В позднейший период в некоторых произведениях Веронезе пессимистические настроения прорываются с неожиданной силой. Таково его эрмитажное «Оплакивание Христа» (между 1576 и 1582 гг.), сумрачно беспокойное и приглушенное по колориту (илл. 80). Правда, жест

ангела, склоненного над Христом, отличается, несколько не к месту, своей почти придворной грацией. Однако он воспринимается по отношению к картине в целом примерно так, как мы бы восприняли случайно проскользнувшее изящество, породистое движение, — жест у охваченного искренней скорбью поверженного судьбой недавнего баловня фортуны.

В эти годы Веронезе в основном продолжал выполнять и заказы для парадных, праздничных работ. В 1574 году вследствие нескольких (больших) пожаров выгорела

значительная часть внутренних помещений Дворца дожей, во время которых погибли, в частности, замечательные произведения живописи обоих Беллини. Были заказаны новые циклы, к выполнению которых были привлечены Тинторетто и Веронезе. Последний выполнил ряд картин: «Обручение св. Екатерины», аллегорический «Триумф Венеции» (ок. 1585 г.), на самом деле уже давно не торжествующей и не победоносной, и другие композиции подобного рода. Естественно, находящиеся в столь резком противоречии с жизнью композиции выполнялись стареющим и умудренным опытом мастером все более бесстрастно, все более безразличной рукой. В отличие от этих парадных работ уже упоминаемое «Оплакивание Христа», скорбные «Распятая» из Лувра и Будапешта и некоторые другие небольшие станковые произведения, создаваемые как бы «для себя», полные грустного лиризма и печали, представляют наибольшую ценность в позднем творчестве мастера, когда-то влюбленного в радость и красоту бытия.

Во многих отношениях соприкасается с кругом творческих интересов Тинторетто искусство одаренного живописца-славянина, далматинца по происхождению, Андреа Мельдолла (Медулича), прозванного Скъявоне (1503/22 — 1563), что означает славянин.. Рано умерший Скъявоне не успел полностью раскрыть свое дарование, и все же его вклад в развитие венецианской живописи достаточно заметен.

Скъявоне испытал на себе известное влияние Пармиджанино, однако основная направленность его деятельности определялась следованием искусству позднего Тициана и прямыми воздействиями на него Тинторетто. В ранний период искусство Скъявоне отличала известная



79. Веронезе. Сцены мученичества. Рисунок



идилличность настроения в передаче жанрово трактованных мифологических сцен («Диана и Актеон», Оксфорд, Эшмолен-музей). Позже его мифологические композиции, а также евангельские (к этому кругу тем он обращается реже) приобретают более беспокойный и драматический характер. Скъявоне много внимания уделяет разработке пейзажной среды, в которую он помещает героев своих произведений. Чувство полной волнения стихийной жизни могучей природы — замечательное качество работ зрелого Скъявоне («Юпитер и Ио», Ленинград, Эрмитаж; «Суд Мидаса», Венеция, Академия, и др.). Раскрытие людских характеров, трагической остроты конфликтов Скъявоне удавалось с меньшей глубиной и силой обобщения, чем позднему Тициану или Тинторетто. При всем интересе к этим проблемам Скъявоне не смог освободиться от несколько внешних приемов драматизации образа, а в некоторых случаях от излишней повествовательной аллегоричности (например, аллегорический триптих «Природа, Время и Смерть», Венеция, Академия).

\* \* \*

Наиболее глубоко и широко трагические противоречия эпохи выразились в творчестве Якопо Робусти, прозванного Тинторетто (1518—1594). Тинторетто вышел из демократических кругов венецианского общества, он был сыном красильщика шелка, отсюда и его прозвище — Тинторетто-красильщик.

В отличие от быта Тициана и Аретино быт сына красильщика шелка отличался скромностью. Всю свою жизнь Тинторетто прожил с семьей в скромном доме, в бедном квартале Венеции — на Фондаменте деи Мори.



80. *Веронезе*. Оплакивание Христа. Между 1576—1582 г.

Бескорыстие, пренебрежение к радостям жизни и соблазнам ее роскоши — характерная черта мастера. Случалось, что, стремясь в первую голову к осуществлению своего творческого замысла, он был столь умерен в своих гонорарных требованиях, что брался выполнять большие композиции лишь за цену красок и холста.

Вместе с тем Тинторетто отличала чисто ренессансная широта гуманистических интересов. Он входил в тесный кружок лучших представителей венецианской интеллигенции позднего Возрождения — ученых, музыкантов, передовых общественных мыслителей: Даниэле Барбаро, братьев Веньер, Царлино и других. В частности, Царлино, композитор и дирижер, был тесно связан с тем переходом музыки к полифонии, с созданием двойного контрапункта, с разработкой учения о гармонии, которая перекликается с многоголосием сложной, полной беспокойной динамики и экспрессии живописью Тинторетто, обладавшего также незаурядным музыкальным дарованием.

Хотя Тинторетто учился живописи у Бонифацио Веронезе, он гораздо более обязан глубокому освоению творческого опыта Микеланджело и Тициана.

Сложное и противоречиво развивающееся искусство Тинторетто может быть весьма приблизительно разбито на три этапа: ранний, где его творчество еще непосредственно связано с традициями Высокого Возрождения, охватывающий собой самый конец 1530-х и почти все 1540-е годы. В 1550—1570-х годах окончательно складывается своеобразный художественный язык Тинторетто как мастера позднего Возрождения. Это его второй период. Последние пятнадцать лет творчества мастера, когда его восприятие жизни и художественный

язык достигают особенной мощи и трагической силы, образуют третий, во многом предвосхищающий проблематику искусства 17 века, завершающий период в его творчестве.

Искусство Тинторетто, подобно искусству Тициана, необычайно многогранно и богато. Это и большие композиции на религиозные темы, и произведения, которые можно назвать основополагающими для формирования исторического жанра в живописи, и замечательные «поэзии», и композиции на мифологическую тему, и многочисленные портреты.

Для Тинторетто, особенно начиная с конца 1550-х годов, характерно стремление выразить свое внутреннее переживание и свою эстетическую оценку воплощаемых им образов. Отсюда и страстная эмоциональная выразительность его художественного языка.

Пафос воплощения главного, основного в содержании образа доминирует в его творчестве над интересами собственно технического и живописно-формального характера. Поэтому кисть Тинторетто редко достигает виртуозной гибкости и изящной тонкости художественного языка Веронезе. Часто неистово много работающий и всегда торопящийся воплотить свои замыслы мастер создавал картины почти небрежные, «приблизительные» по своему выполнению. В лучших же его произведениях необычайно одухотворенная содержательность его живописной формы, страстная одушевленность его видения мира приводят к созданию шедевров, где полнота чувства и мысли гармонирует с мощным адекватным чувству и замыслу мастера художественным языком. Эти произведения Тинторетто являются такими же шедеврами совершенного овладения возможностями

живописи, как и творения Веронезе. Вместе с тем глубина и мощь замысла сближают его лучшие работы с величайшими достижениями Тициана. Неровность художественного наследия Тинторетто связана отчасти и с тем, что мастер (правда, в совершенно иной мере, чем его младший современник испанец Эль Греко) воплощает в своем творчестве одну из характернейших особенностей художественной культуры позднего Возрождения, являющуюся и слабой и сильной его стороной, — это непосредственное раскрытие в искусстве субъективно-личного отношения художника к миру.

Момент непосредственной передачи субъективного переживания, эмоционального настроения в самом почерке, в манере исполнения, пожалуй, впервые явственно сказывается в искусстве позднего Тициана и Микеланджело. В период позднего Возрождения порывы то смятенной, то проясненной души художника, живая пульсация его эмоции уже не подчиняются задаче гармонически ясного отображения целого, а, наоборот, непосредственно отражаются в самой манере исполнения, определяют угол зрения изображаемых или воображаемых явлений жизни.

В одних случаях такая особенность художественного языка могла увести от познания мира к погружению в субъективные «прозрения» души, в других случаях это вело к холодно артистической и эгоистической игре манерно стилизованными формами, подчиненными личному произволу или случайной прихоти фантазии, что было свойственно пармской школе маньеризма. Но там, где художник был захвачен великими трагическими конфликтами времени, где он страстно стремился познать, пережить и выразить дух эпохи, там эта особенность искус-



81. *Тинторетто*. Чудо св. Марка. 1548

ства позднего Возрождения усиливала непосредственную эмоциональную выразительность художественного образа, придавала ему трепет искренней человеческой страстности. Эта сторона искусства позднего Возрождения нашла в творчестве Тинторетто особенно полное выражение.

Новое, что принес Тинторетто в итальянское и мировое искусство, не сводилось только к выражению



82. *Тинторетто*. Введение Марии во храм. Около 1555 г.

непосредственной искренней страстности восприятия мира, но, конечно, воплощалось и в других, не менее существенных моментах.

Тинторетто первый в искусстве того времени создает образ народной толпы, охваченной единым или сложно противоречивым душевным порывом. Конечно, художники Ренессанса изображали и раньше не только отдельных героев, а и целые группы людей, но в «Афин-

ской школе» Рафаэля или в «Тайной вечере» Леонардо не было ощущения единой людской массы как живого целостного коллектива. Это была совокупность отдельных самостоятельно существующих личностей, вступающих в определенные взаимодействия. У Тинторетто же впервые появляется толпа, наделенная общим и единым и многогранно сложным психологическим состоянием, движущаяся, колышущаяся, многоголосая.

Трагические противоречия в развитии итальянского общества разрушали представление ренессансного гуманизма о господстве совершенного, прекрасного человека над окружающим миром, о его счастливо-радостном героическом существовании. Эти трагические конфликты нашли свое отражение в творчестве Тинторетто.

Правда, ранние работы Тинторетто еще не пронизаны трагическим духом, в них еще живет радостный оптимизм Высокого Возрождения. Все же и в таких ранних вещах, как «Тайная вечеря» в церкви Санта Маркуола в Венеции (1547), уже чувствуется тот повышенный интерес к динамике движения, к резким контрастным световым эффектам, который как бы предсказывает дальнейший ход развития его искусства. Первый период творчества Тинторетто завершается его большой композицией «Чудо св. Марка» (1548, Венеция, Академия, илл. 81). Это большая и эффектная монументально-декоративная композиция. Юноша, исповедующий христианскую веру, раздет и брошен язычниками на плиты мостовой. По приказанию судьбы он подвергается мучениям, но стремительно слетающий с небес св. Марк совершает чудо: молоты, палки, мечи разбиваются о приобретшее волшебную неуязвимость тело мученика, и с испуганным удивлением склоняется группа палачей



и зрителей над его распростертым телом. Композиция, как обычно для Высокого Возрождения, построена по принципу четкой замкнутости: бурное движение в центре замыкается благодаря направленным к центру картины движениям фигур, расположенных в ее правой и левой части. Их объемы моделированы весьма пластично, их движения отличает законченная выразительность жеста. Данная в смелом ракурсе фигура молодой женщины с ребенком в левом углу картины продолжает традицию своеобразно героизированного жанра, которая нашла свое выражение в творчестве Тициана 1520—1530-х годов («Введение Марии во храм»). Однако стремительный полет — падение св. Марка, врывающегося сверху в композицию картины, вносит момент необычайной динамики, создает ощущение огромного пространства, находящегося за пределами рамы картины, тем самым превосходящая восприятие события не как замкнутого в себе целого, а как одного из всплесков в вечном движении потока времени и пространства, столь характерное для искусства позднего Возрождения.

Этот же мотив чувствуется и в несколько более ранней картине Тинторетто «Процессия св. Урсулы» (Венеция, церковь Сан Ладзаро), где в спокойно-плавное шествие, движущееся из глубины, вторгается стремительно влетающий из-за пределов картины ангел.

В трактовке Тинторетто традиционных мифологических тем также появляются новые нотки. Таково полное драматического контраста сопоставление юной красоты обнаженной Венеры, мирно дремлющего в колыбели младенца Амура и угловатых движений охваченного сладострастием старца Вулкана («Венера и Вулкан», 1545—1547, Мюнхен, Старая пинакотека).



83. *Тинторетто*. Тайная вечеря. 1560-е гг. Венеция, церковь Сан Трөвазо

В 1550-х годах черты нового в творчестве Тинторетто окончательно торжествуют над старыми, уже изжившими себя схемами. Одним из наиболее характерных произведений этого времени является его «Введение Марии во храм» (ок. 1555 г., Венеция, церковь Санта Мария дель Орто), столь отличное от фризообразно торжественного тициановского «Введения во храм». Крутая лестница, идущая от зрителя в глубь картины, ведет к преддверию храма. По ней в резко диагональном ракурсе разбросаны охваченные смятенным волнением отдельные фигуры. Вверху лестницы на фоне спокойного неба вырисовывается торжественно строгий старец первосвященник, окруженный служками. К нему, подымаясь по последним ступенькам лестницы, стремительно движется хрупкая фигура Марии. Ощущение

огромности мира, стремительной динамики пространства, пронизанность участвующих в действии людей неким стремительно пульсирующим, вибрирующим движением придают всей композиции необычайную взволнованность, особую значительность (илл. 82).

В «Похищении тела св. Марка» (1562 — 1566, Венеция, Академия) особенно явственно выступает еще одна особенность творчества Тинторетто зрелого периода. В момент похищения благочестивыми венецианцами тела святого из принадлежащей «неверным» Александрии разражается буря, обращающая в бегство смятенных александрийцев. Грозные силы стихии, беспокойное освещение картины вспышками молнии, борьба света и тьмы грозового облачного неба превращают природу

84. *Тинторетто*. Спасение Арсинои. Около 1550—1560 гг.



в могучего соучастника события, усиливают общий бес­покойный драматизм образа.

В «Тайной вечере» в церкви Сан Тривазо (илл. 83) Тинторетто решительно нарушает ясную и простую иерархию персонажей, присущей, скажем, «Афинской школе» Рафаэля или «Тайной вечере» Леонардо. Фигуры не «предстоят» перед зрителем, они как бы выхвачены из пространства естественной среды. Квадратный стол, за которым *сидят* в полуподвале старой таверны Христос и апостолы, дан в резком диагональном ракурсе. Обстановка, которая окружает апостолов, — самая обычная обстановка простонародного трактира. Оплетенные соломой стулья, деревянные табуреты, лестница, ведущая в следующий этаж харчевни, полутемное освещение не­богатого помещения — все это как бы выхвачено из жизни. Казалось бы, Тинторетто возвращается к наив­ной повествовательности кватрочентистского искусства, любовно изображающего своих персонажей на фоне улицы или современного им интерьера.

Но здесь есть и существенное различие. Уже со вре­мени Джорджоне венецианцы, в отличие от кватрочен­тистов, помещали свои фигуры непосредственно в самой среде, не на фоне комнаты, а в комнате; так же посту­пает и Тинторетто. Его также не волнует мелочное лю­бовное выписывание обиходных предметов, столь милых и родных мастерам повествовательно-жанрового направ­ления кватроченто. Художник хочет передать саму ат­мосферу реальной среды как характерно выразительной сферы действия героев. Причем, что типично для его плебейски-демократических настроений, он подчеркивает простонародность той среды, в которой действуют сын плотника и его ученики.

85. Тинторетто.  
Распятие. 1565



Тинторетто стремится к целостности композиции, естественной для законченного художественного произведения, но по сравнению с мастерами предшествующего этапа он остро ощущает сложное многоголосие жизни, где великое, главное никогда не выступает в своем чистом виде.

Поэтому, изображая определенное, полное внутренней значительности мгновение в потоке жизни, Тинторетто насыщает его разнохарактерными, внешне противоречащими друг другу мотивами: Христос произно-

сит свои слова «Один из вас предаст меня» в то самое мгновение, когда его сотрапезники заняты самыми разнообразными действиями. Один из них, держа в левой руке чашу, правой потянулся к стоящей на полу большой бутылки с вином; другой наклонился над блюдом с едой; слуга, держа какое-то блюдо, наполовину уже ушел за раму картины; женщина, сидящая на ступеньках лестницы, безразличная к происходящему, занята прядением. Именно тогда, когда люди отвлечены столь разнохарактерными занятиями, прозвучали

поразившие всех слова учителя. Их объединила мгновенная, бурная реакция на эти страшные слова. Те, кто не был ничем занят, успели по-разному откликнуться на них. Один в удивлении откинулся назад, второй возмущенно всплескивает руками, третий, скорбно прижав руки к сердцу, взволнованно склоняется к любимому учителю. Те же из учеников, которые были отвлечены своими повседневными делами, как бы застыли в мгновенном недоумении. Протянутая к бутылки рука повисла и уже не подымается, чтобы налить вина; человек, наклонившийся над блюдом, уже не снимает его крышки. Их также захватил общий порыв негодующего удивления. Таким образом, Тинторетто пытается одновременно передать и сложную пестроту повседневного течения обыденной жизни и ту мгновенную вспышку переживания и страсти, которая внезапно объединяет в единое целое группу столь, казалось бы, разнородных людей.

В 1550—1560-х годах Тинторетто создает не только произведения, в которых уже угадывается трагическая смятенность эпохи, но также и серию картин, проникнутых стремлением уйти от конфликтов действительности в мир поэтической сказки, в мир мечты. Но и в них острое чувство контрастов и зыбкой неустойчивости изменчивого бытия, пусть в преображенно сказочной и опозитивированной форме, все же дает себя чувствовать.

Так, в написанной на мотив французской повести 13 века картине «Спасение Арсиной» (Дрезден, Картинная галерея) художник создает, казалось бы, в традициях ренессансных живописных «поэзий» чарующую сказку о том, как рыцарь и юноша, подплывшие на гондоле к подножию мрачной замковой башни, вырастающей из моря, спасают двух закованных в цепи нагих





86. *Тинторетто*. Распятие. Деталь



87. *Тинторетто. Распятие. Деталь*



красавиц. Прекрасна поэма, уводящая человека в мир поэтического вымысла от беспокойной и зыбкой неустойчивости реальной жизни. Но с какой остротой сопоставляет мастер холодную металлическую кирасу рыцаря, соприкасающуюся с мягкой нежностью женского тела, и как зыбка, неустойчива опора — легкая ладья, качающаяся на волнах неверного моря! (илл. 84).

Кстати, уже в этой картине угадывается часто встречающийся в работах Тинторетто последнего периода отказ от подчеркивания пластической весомости, устойчивой статуарной «постановочности» фигур, присущих произведениям предшествующего этапа ренессансного искусства.

Почти визионерское ощущение смятенной телесной оболочки, подобной колеблему на ветру пламени, особенно остро ощущается в его рисунках. Достаточно сравнить его наброски углем из Будапештского музея с «рисунком всадника» Тициана или даже с его же поздним наброском к «Св. Себастьяну», чтобы уловить эту особенность художественного языка Тинторетто.

Одной из лучших картин из серии «поэзий» является формально посвященная библейскому мифу «Сусанна и старцы» из Венского музея (ок. 1560 г., илл. 89). Чарующее волшебство этой композиции неотразимо. «Сусанна» — одно из творений, в которых не чувствуется следов спешки, часто свойственной Тинторетто. Она написана тонкой и точной виртуозной кистью. Вся атмосфера картины овевана своеобразно нежной серебристо-голубоватой прохладой, придающей ей ощущение свежести и легкого холодка. Сусанна только что вышла из купальни. Левая нога ее еще погружена в воду. Сияющее тело окутано легкими голубоватыми тонами, оно все как бы

светится изнутри. Свечение ее нежно-пышного и гибкого тела по контрасту оттенено более вязкой фактурой беспокойно смятых складок голубовато-зеленого в тенях полотенца.

Перед ней в темной оливковой зелени шпалер горят розовато-фиолетовым цветом розы. На заднем фоне серебрится полоса ручья, а за ним написанные в легком, чуть серовато-фисташковом тоне высятся тонкие стволы небольших топольков. Серебристость тополей, холодное сияние роз, мерцание спокойных вод бассейна и ручья как бы подхватывают мотив сияния нагого тела Сусанны и, отталкиваясь от буровато-оливкового фона теней и земли, создают ту серебристо прохладную и мягко сияющую атмосферу, которая окутывает всю картину.

Сусанна вглядывается в поставленное перед ней на земле зеркало, любясь своим отражением. Мы не видим его. В зыбкой жемчужной поверхности поставленного под углом к зрителю зеркала отражена лишь золотая булавка и кружевной кончик полотенца, которым она вытирает свои ноги. Но этого достаточно — зритель мысленно угадывает то, чего не видит его взор, следя за направлением взгляда чуть удивленной собственной красотой златовласой Сусанны.

Великолепна по живой, взволнованно яркой живописи и композиция «Происхождение Млечного пути» (Лондон, Национальная галерея, илл. 90), созданная в 1570 году. Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы, испив молока богини, он сам стал бы бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный Путь,

88. *Тинторетто.*  
Несение креста. 1566



опоясывающий небосвод. Полная беспокойного трепета композиция построена на контрасте стремительно вторгающегося из глубины пространства посланца Юпитера и нежно-пышного, жемчужного тела удивленно откинувшейся назад нагой богини. Контраст резкого полета посланца и мягкой нежности движений прекрасной богини полон необычайной остроты и очарования.

Но эти мечтательно-нежные грезы «поэзий» — только одна грань в творчестве мастера. Основной его пафос в другом. Бурное движение людских масс, заполняющих огромный мир, все более и более привлекает внимание художника. Трагические конфликты времени, скорбь и страдания людей выражены с особой силой, хотя, как это было свойственно эпохе, в косвенной форме, в «Распятии» (1565), созданном для скуолы ди Сан Рокко и характерном для второго периода творчества Тинторетто (илл. 85—87). Картина заполняет всю стену большого, квадратного в плане помещения (так называемого Альберго), примыкающего к огромному верхнему залу. Композиция охватывает не только сцену распятия Христа и двух разбойников, учеников, приникших к кресту, но включает и окружающие их людские толпы. Картина производит почти панорамное впечатление благодаря той точке зрения, с которой она рассматривается, так как свет, льющийся через окна боковых стен, как бы раздвигает вширь все помещение. Переплетение двух противоположных потоков света, изменяющихся по мере движения солнца, оживляет картину с красками, то тлеющими, то вспыхивающими, то гаснущими.

Сама композиция не сразу предстает перед зрителем во всей своей цельности. Когда посетитель находится в большой зале, то в просвете двери видны сначала только подножие креста и объятая скорбью группа учеников распятого. Одни с заботой и печалью склоняются над сломленной горем богородицей; другие в страстном отчаянии обращают взоры к казненному учителю. Он же, вознесенный крестом высоко над людьми, еще не виден. Группа образует законченную, замкнутую в себе композицию, четко ограниченную рамой двери.



89. *Тинторетто*. Сусанна и старцы. Около 1560 г.

Но взгляд Иоанна и уходящее вверх древко креста указывают, что это только часть более широкой и всеобъемлющей композиции. Зритель подходит к двери, и ему уже виден истомленный страданиями Христос, прекрасный и сильный человек, с нежной грустью склонивший свое лицо к родным и близким. Еще шаг — и перед вступившим в помещение зрителем разворачивается во всю свою ширь огромная картина, населенная толпами людей, смятенных, любопытствующих, торжествующих и

сострадающих. Среди этого волнующегося людского моря одинокая группа людей прижалась к подножию креста с распятым Христом.

Христос окружен непередаваемым сиянием красок, фосфоресцирующих на фоне сумрачного неба. Его распростертые руки, пригвожденные к перекладине креста, охватывают в широком объятии весь этот беспокойный, шумный мир, благословляя и прощая его.

«Распятие» — это действительно целый мир. Его нельзя исчерпать в одном описании. Как и в жизни, в нем все неожиданно и вместе с тем необходимо и значительно. Поражают и ренессансная пластическая лепка характеров и глубокое ясновидение человеческой души. С жестокой правдивостью раскрывает художник и образ бородатого начальника на коне, с чванным самодовольством взирающего на казнь, и старца, с грустной нежностью склонившегося над обессиленной Марией, и юного Иоанна, в скорбном экстазе обратившего свой взор к умирающему учителю.

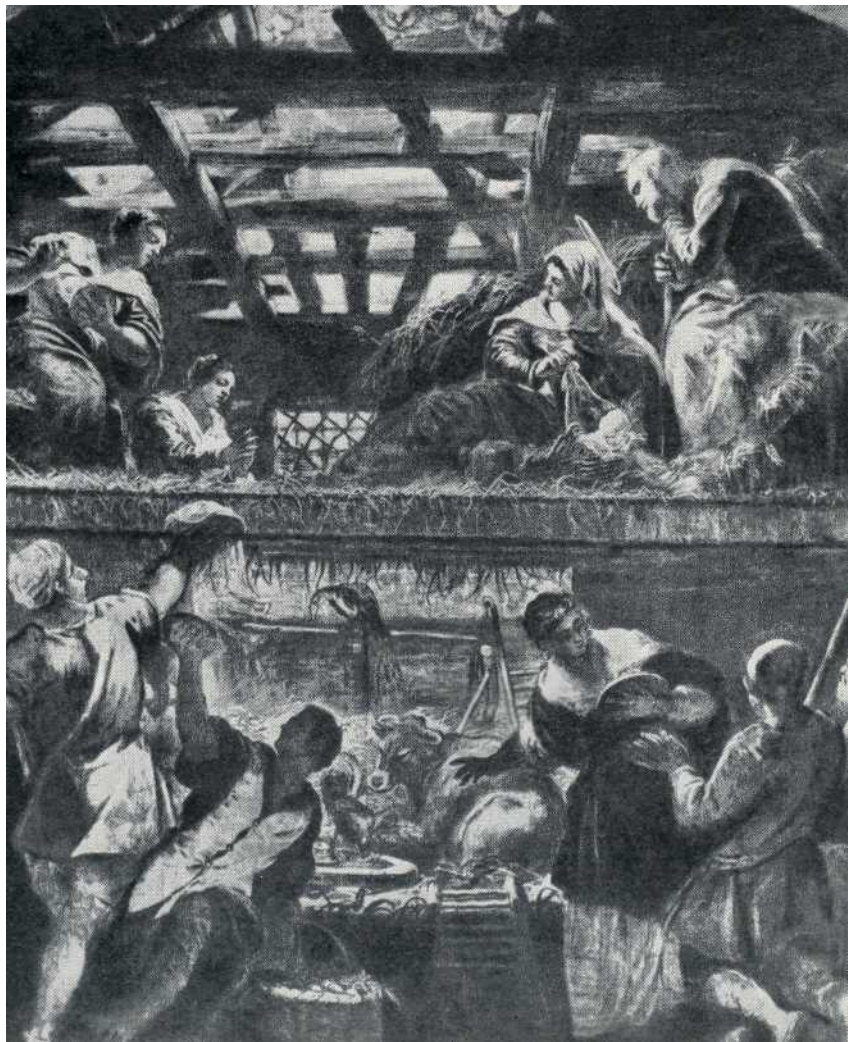
Композиция «Распятия» дополняется двумя панно, помещенными на стене напротив, по сторонам двери, — «Христос перед Пилатом» и «Несение креста» (илл. 88), воплощающими основные этапы «страстей Христовых». В своей совокупности эти три работы образуют и в композиционном и в образном отношении законченный ансамбль.

Интерес к большим монументальным циклам — характерная черта зрелого и позднего Тинторетто, стремящегося именно в многоголосой смене перекликающихся и контрастирующих друг с другом образов передать свое представление о стихийной мощи и противоречиво драматической динамике бытия. Наиболее полно оно



90. *Тинторетто*. Происхождение Млечного Пути. 1570





91. *Тинторетто*. Поклонение пастухов. 1577—1581



раскрылось именно в небывалом для масляной живописи гигантском ансамбле скуолы ди Сан Рокко, состоящем из нескольких десятков полотен и плафонов,— верхнего (1576—1581) и нижнего (1583—1587) больших залов. Среди них пронизанная стремительным драматизмом «Тайная вечеря»; проникнутая элегической мечтательностью и тонким чувством слияния человеческой души с миром природы «Мария Египетская в пустыне» (нижний зал, илл. 92); полное скрытого напряжения и беспокорства «Искушение Христа»; грозно величественное «Исечение Моисеем воды из камня», показывающее напряженную борьбу титана со стихийными силами враждебной природы. Путь, пройденный за четверть века Тинторетто, особенно наглядно ощущается при сопоставлении двух аналогичных по сюжету композиций — более ранней картины «Адам и Ева» (1555, Венеция, Академия) и более позднем «Грехопадении», созданном для плафона верхнего зала скуолы ди Сан Рокко (1578).

В первой картине нагая Ева спокойно протягивает яблоко раздумчиво сидящему Адаму (илл. 93). Сопоставление прародителей, при известном динамизме диагональной композиции, здесь, по существу, лишено какого-либо драматизма.

В плафоне Сан Рокко овальный формат картины усиливает упругую и беспокойную динамику, как бы сдвинутой ее форматом фигуры Адама, исполненной сумрачно беспокойного, почти звериного напряжения (илл. 94). Выхваченная неверно и глухо мерцающим светом, чувственно, хотелось бы сказать, греховно прекрасная полулежащая Ева откинулась назад, как бы завлекая к себе Адама яблоком в протянутой к нему руке. Беспокойная дрожь листвы, смутно клубящаяся игра

светотени, глухие, «хриплые» вспышки цвета в сумрачно жарком по тону колорите целого, общая атмосфера глухой, сумрачной греховной силы и драматизма невольно вызывает в памяти строку из стихотворения Тютчева «угрюмый тусклый огонь желанья».

В некоторых из работ цикла Сан Рокко особенно ясно выступает народная подоснова творчества Тинторетто. Таково его «Поклонение пастухов» (илл. 91). Характерна схваченная из жизни плебейская обстановка двухъярусного хлева, типичного для крестьянских хозяйств террафермы (на настиле верхнего яруса, где запасалось сено для скота, и приютилась Мария с младенцем). Вместе с тем необычность освещения, взволнованность движений приносящих свои скромные дары пастухов преобразуют эту сцену, раскрывают внутреннюю значительность происходящего события.

Обращение к изображению больших народных масс в качестве главного героя произведения типично и для ряда других работ Тинторетто последнего периода.

Так, в последний период своего творчества он создает для Дворца дождей в Венеции одну из первых исторических картин в собственном смысле этого слова — «Битву при Заре» (ок. 1585). На огромном полотне, заполняющем целую стену, Тинторетто изображает толпы, охваченные неистовством сражения. Однако в «Битве при Заре» художник не стремится дать своеобразную ландкарту баталий, как это позже делали иные мастера 17 века. Его больше волнует передача многообразных ритмов сражения. В картине чередуются то группы лучников, мечущих стрелы, то всадники, сшибшиеся в схватке, то толпы пехотинцев, медленно движущихся в атаку, то группа артиллеристов, с напряжением воло-

кущих тяжелую пушку. Вспышки красных и золотых знамен, тяжелые клубы порохового дыма, стремительный лет стрел, глухое мерцание света и тени передают драматическую яркость и сложное многоголосие грохота развертывающегося сражения. Не случайно полюбился Тинторетто Сурикову, великому русскому мастеру изображения народной жизни, сложного, многоликого человеческого коллектива.

К позднему периоду относится и его «Рай» (после 1588 г.) — огромная по размерам композиция, занимающая всю торцовую стену грандиозного главного зала Дворца дождей. Картина написана в деталях достаточно небрежно и очень сильно потемнела от времени. Представление о первоначальном живописном характере композиции может дать ее большой эскиз, хранящийся в Лувре.



92. Тинторетто. Мария Египетская.  
1583—1587



93. *Тинторетто*. Адам и Ева. 1555

«Рай» и в особенности «Битва при Заре» Тинторетто, формально не вступают в противоречие с импозантно-праздничным ансамблем Дворца дождей, воспевающим пышное могущество уже идущей к закату патрицианской Венеции. И все же их образы, чувства и представления, ими вызываемые, гораздо шире, чем апология угасающей державы. Композиции эти проникнуты ощущением сложной значительности жизни переживаний, если не народа в нашем понимании, то народной толпы.

Подобно последней яркой вспышке догорающего светильника, дар мастера, стоящего у конца своего долгого пути, раскрывается в «Сборе манны» и «Тайной вечере» в церкви Сан Джорджо Маджоре (1592—1594). Эти



94. *Тинторетто*. Грехопадение. 1578

произведения отличает сложная атмосфера взволнованного чувства, просветленной печали, глубокого раздумья. Драматическая резкость столкновений, бурные движения народных масс, резкие порывы стремительной страсти — все здесь выступает в смягченном воплощении.

Вместе с тем внешне относительно сдержанные движения апостолов, причащаемых Христом, полны огромной сосредоточенной внутренней духовной силы. И хотя они сидят за столом, уходящим по диагонали в глубь длинной низкой комнаты, а на аванплane изображены фигуры энергично движущихся слуги и служанки, именно к апостолам приковано внимание зрителя. Свет,

постепенно нарастающий, разгоняющий тьму, заливающий своим волшебным фосфоресцирующим сиянием Христа и его учеников, именно этот свет выделяет их, концентрирует на них наше внимание (илл. 95).

Мерцающая симфония света создает ощущение волшебства, преображающего простое, казалось бы, обыденное событие в чудо раскрытия взволнованного духовного общения малой кучки людей, верных друг другу, учителю и некоей великой идее. Потoki ослепительного сияния источают скромные медные светильники, подвешенные к потолку; клубящиеся парообразные световые облака сгущаются в бестелесные, призрачные образы ангелов; причудливый свет скользит по поверхности мерцающих, загорающихся тихим цветным сиянием обыденных предметов скромного убранства комнаты.

В «Сборе манны» нежный сияющий серебристо-зеленоватый свет окутывает светлые дали, мягко скользит по телам и одеждам фигур переднего и среднего плана, как бы раскрывая красоту и поэзию людей, занятых простыми, обычными трудами: пряжа у станка, кузнец, прачки, полошущие белье, крестьянин, погоняющий мула. И где-то в стороне несколько женщин собирают крупички манны. Нет, не с неба падает питающая людей манна. Чудо в другом — в поэзии освященного своей нравственной красотой труда.

В этих прощальных произведениях своего просветленного гения Тинторетто, может быть, ближе из всех мастеров 16 века приближается к Рембрандту, к его чувству глубокой поэзии и значительности нравственного мира обыкновенного человека. Но именно здесь явственней всего раскрывается и решающее различие искусства Тинторетто от творчества великого реалиста 17 века,



95. *Тинторетто*. Тайная вечеря. 1592—1594. Венеция, церковь Сан Джордже Маджоре

Для Тинторетто характерно стремление к широким многолюдным полотнам и приподнято-героической, идущей от традиции Ренессанса трактовке образа, в то время как образы Рембрандта полны сосредоточенности, самопогруженности, они как бы непроизвольно раскрывают красоту внутреннего, нравственного мира. Световые потоки, заливают своими волнами героев тинтореттовских композиций; у Рембрандта — мягкое сияние, как бы исходящее грустящими, спокойно радующимися, прислушивающимися друг к другу людьми, раздвигает глухую тьму окружающего пространства.

Хотя Тинторетто и не был таким прирожденным портретистом, как Тициан, но он оставил нам большую, хотя и неровную по качеству, портретную галерею. Лучшие из этих портретов, безусловно, художественно очень значительны и занимают важное место в развитии портрета нового времени.

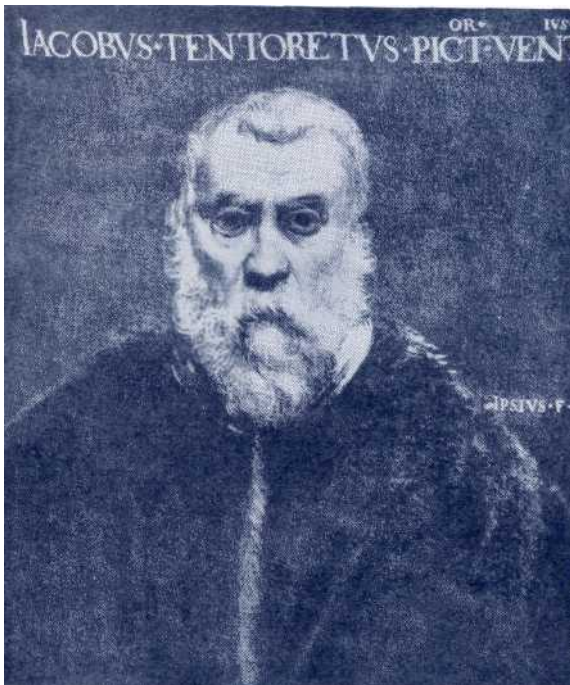
Тинторетто в своих портретах стремится не столько к выявлению в первую очередь неповторимой индивидуальности человека, сколько к преломлению через своеобразие человеческого индивидуального характера общечеловеческих, типичных для времени эмоций, переживаний, нравственных состояний. Отсюда присущая его образам некоторая смягченность в передаче черт индивидуального сходства при необычайно эмоциональной и психологической их содержательности.

Своеобразие тинтореттовского портретного стиля определилось не раньше середины 1550-х годов. Так, образы более ранних портретов, например мужской портрет (1553, Вена, Художественно-исторический музей), отличаются скорее большой материальной осязательностью, сдержанной динамикой жеста и общей неопределенной задумчивой мечтательностью настроения, чем напряженностью своего психологического состояния.

Среди этих ранних портретов, может быть, наиболее интересен поколенный портрет венецианки (конец 1540-х — начало 1550-х гг., Дрезден, Картинная галерея). Общее состояние благородной мечтательности здесь передано особенно тонко и поэтично. В него сдержанно вплетается оттенок ласковой женственности.

В более поздних портретах, например в портрете Себастьяно Веньер (Вена, Художественно-исторический музей) или портрете Виченцо Дзено (1573, Флоренция,





96. *Тинторетто*. Автопортрет. 1588

галерея Питти) и в особенности в берлинском портрете старика, образы достигают большой духовной, психологической глубины и драматической силы выражения. Персонажи тинтореттовских портретов часто охвачены глубокой тревогой, скорбным или светло печальным раздумьем. Таков поражающий одухотворенностью портрет Луиджи Корнер (Флоренция, галерея Питти).

Особо глубокое впечатление производит его автопортрет (1588, Париж, Лувр). Из смутного мрака неопределенно зыбкого фона выступает освещенное беспокойно-неуверенным, как бы угасающим светом скорбное, изможденное лицо мастера. Оно лишено какой бы то ни было представительности или физической красоты; это лицо усталого, измученного тяжкими думами и нравственным страданием старца. Но внутренняя, духовная красота, красота нравственного мира человека, преображает его лицо, придает ему необычайную силу и значительность. Вместе с тем в этом портрете нет того ощущения интимной связи, тихой задушевной беседы зрителя с портретируемым или сопричастия зрителя к душевной жизни героя, которое мы чувствуем в портретах позднего Рембрандта. Взгляд широко раскрытых скорбных глаз Тинторетто направлен на зрителя, но он скользит мимо него, он обращен в бесконечную даль или, что то же самое, внутрь самого себя. Вместе с тем при отсутствии какой бы то ни было внешней жестикуляции (это погрудный портрет, где кисти рук не изображены) беспокойный ритм света и тени, почти лихорадочная нервность мазка с исключительной силой передают ощущение внутренней смятенности, беспокойного порыва мысли и чувства. Это трагический образ мудрого старца, ищущего и не находящего ответа на свои обращенные к жизни, к судьбе скорбные вопрошания (илл. 96).

\* \* \*

Скульптура в Венеции была связана с архитектурой более тесно, чем живопись. Ваятели Венеции чаще всего выполняли работы, непосредственно связанные с монументальным декором великолепных венецианских зда-

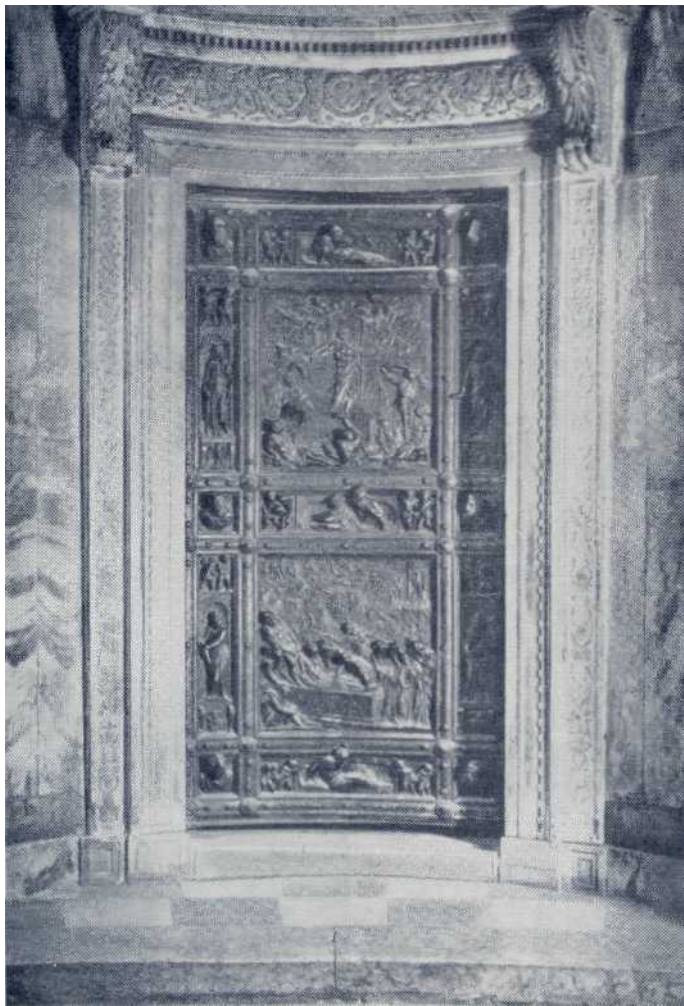
ний. Собственно же станковая или монументальная круглая скульптура не включена непосредственно в архитектурный декор храма или дворца. Не случайно поэтому общий удельный вес скульптуры в красочно ярком, «живописном» укладе культурной жизни Венеции значительно уступал живописи.

В какой-то мере показательно, что крупнейшим мастером скульптуры в Венеции был один из ее лучших зодчих — Якопо Сансовино (1486—1570).

В целом искусство Сансовино, особенно в ранний период его творчества, тесно связано с искусством Высокого Возрождения. Своеобразием его ранних работ являются тонкое чувство мягкой игры светотени, свободная текучесть ритма, которые связывали пластику Якопо Сансовино еще до его переезда в Венецию с общими тенденциями, характерными для венецианского искусства в целом.



97. Якопо Сансовино. Вакх. 1518



98. *Якопо Сансовино*. Бронзовые двери сакристии собора св. Марка в Венеции. Около 1560—1565



99. *Якопо Сансовино*. Бронзовые двери сакристии собора св. Марка в Венеции. Деталь





Эти, так сказать, живописные особенности пластики Сансовино впервые явственно сказываются в его статуе юного Вакха (1518, Флоренция, Национальный музей, илл. 97), явно навеянного образом «Вакха» молодого Микеланджело. Но именно близость сюжетного мотива и характера помогают уловить существенное различие художественных интересов двух мастеров.

Вместо стремления великого флорентийца найти гармонически уравновешенное пластическое решение противоречиво сложного движения Вакха, у Сансовино доминирует непосредственное ощущение легкой подвижности, стремительности изящного движения нагого юноши. Мягкость мерцающе-скользящих теней лишь усиливает эту живую поэтичность и пространственную свободу мотива движения Вакха, дает возможность понять характер дальнейшего развития творчества Сансовино после переезда его в Венецию.

Естественно, что в своих монументально-декоративных работах скульптор Сансовино тонко чувствовал замысел Сансовино-архитектора. Такие синтетические работы, где мастер выступает и как скульптор и как архитектор, например, прекрасная Лоджетта на площади Сан Марко (1537), отличается удивительным гармоническим единством благородных праздничных архитектурных форм и украшающих ее фасады рельефов и круглых статуй.

Сансовино обосновывается в Венеции после 1527 года, где и протекает вся дальнейшая творческая жизнь художника. В этот период, с одной стороны, происходит нарастание живописных тенденций в многофигурных рельефных композициях Сансовино; например, в его бронзовых рельефах, посвященных житию св. Марка (собор Сан Марко в Венеции, алтарная часть собора). Несмотря на то, что эти рельефы построены, казалось бы, в духе классических традиций (исокефалия, фризовость однопланового расположения фигур), все же резкая игра светотени, нарушение смелыми ракурсами передней плоскости, изображение на задней плоскости облачного неба придают ясно выраженную живописность и эмоциональную динамику этим работам. В более поздних композициях для бронзовых дверей ризницы собора Сан Марко Сансовино все последовательнее обращается к приемам перспективного рельефа, причем, чтобы сильнее передать ощущение глубины пространства, он делает поверхность дверей вогнутой. Последние рельефы, в какой-то мере опирающиеся на традиции кватрочентистского перспективного рельефа Гиберти, Донателло, по существу, своей эмоциональной «живописностью» перекликаются с работами позднего Тициана и раннего Тинторетто.

В статуарной пластике зрелый Сансовино, продолжая создавать образы, полные героической красоты и величия, стремится как можно активнее связать их с окружающей пространственной средой. Отсюда «живописная» свобода ракурсов, отсюда в тех случаях когда он несколькими статуями украшает фасад здания (например, в уже упомянутой Лоджетте) стремление связать эти статуи общим ритмом, своеобразной композиционной перекличкой мотивов сопоставленных движений. Хотя каждая из них поставлена в отдельную нишу и, казалось бы, изолирована одна от другой, какой-то общий ритмический трепет, какая-то своеобразная эмоциональная перекличка связывает их в единое образное целое.

Скульптуры Лоджетты, однако, не просто красивые декоративные композиции, мастерски вплетенные в жизнь архитектурного целого; Сансовино не только зодчий, умело направляющий творческие усилия Сансовино-скульптора. Он и одаренный ваятель (один из немногих действительно значительных скульпторов Венеции), пластически раскрывающий поэтический мир скульптурных образов, обладающих своей интенсивной духовной эстетической жизнью. Статуе Аполлона присуща порывистая взволнованность; чуть печальна задумчивость опустившей факел прекрасной женщины — аллегии Мира; образ Меркурия отличает несколько неровная подвижность и изящество.

Эти статуи вплетаются в общий уклад венецианской художественной культуры не только живописностью своей лепки, но и пространственной свободой благородных движений и, главное, тем чувством красоты внутренне одухотворенного образа человека, которое при-



101. *Алессандро  
Виттория.*  
Бюст  
Томмазо Рангоне



сущее венецианскому поэтическому гуманизму зрелого Возрождения, в то время как в Италии в целом все более дает себя знать кризис ренессансного гуманизма.

Правда, в работах Сансовино, в молодые годы связанного с судьбами континентальной Италии, пережившего «сакко ди рома» 1527 года, все же пусть и еле уловимо, но уже ощущаются первые нотки не только пространственной усложненности формы, но и грусти, почти беспоконья. В последующие годы утрата веры в красоту и гармонию человека, в его господство над миром называется по-разному в творчестве Сансовино. С одной

стороны, он создает тяжеловесные, лишённые внутренней силы колоссальные статуи для лестницы гигантов Дворца дождей. С другой стороны, в поздний период творчества Сансовино в его произведениях находит свое глубокое, проникновенное выражение то чувство надлома, внутреннего беспокойства, которое характерно вообще для итальянского позднего Возрождения. Таков, в частности, образ молодого, истерзанного внутренними противоречиями Иоанна Крестителя.

Алессандро Витториа (1525—1608) работал с двадцатилетнего возраста в Венеции. Он был учеником Сансовино и участвовал вместе с ним в выполнении больших монументально-декоративных работ (ему принадлежат кариатиды ворот Библиотеки Сансовино, 1555; статуя Меркурия во Дворце дождей, 1559). Заслуживает упоминания надгробие дожа Веньер (1555, Венеция, церковь Сан Сальваторе). Среди его работ позднего периода, проникнутых влиянием маньеризма, выделяется «Иоанн Креститель» (1583, Тревизо). Примечательны его портреты, отличающиеся живостью характеристик и эффектной композицией. Таковы бюсты Маркантонио Гримани (Венеция, церковь Сан Себастьяно), Томмазо Рангоне (Венеция, музей Коррер, илл. 101) и другие. Витториа был также создателем замечательной серии произведений мелкой бронзовой пластики, украшавших богатые светские интерьеры того времени, а также и церкви, — как, например, его изящно-прихотливые канделябры капеллы дель Розарио. Его работы этого рода тесно связаны с общим развитием итальянского прикладного искусства.

## АРХИТЕКТУРА

В Венеции и прилегающих областях архитектура, как и изобразительное искусство, переживала в 16 веке пору расцвета, вписав свою яркую главу в историю ренессансного зодчества.

С точки зрения общих судеб истории итальянской и мировой архитектуры наиболее существенное значение имел вклад такого большого венецианского зодчего позднего Возрождения, как Андреа Палладио. Однако непосредственно предшествующее ему творчество мастеров Высокого Возрождения Сансовино, Санмикели и других представляет также значительный художественный интерес, ярко воплощая своеобразные условия развития ренессансной культуры Венеции. Вместе с тем следует иметь в виду, что архитектура, хотя и представляла собой органическую составную часть художественной культуры в целом и подчинялась общим закономерностям ее развития, все же занимает в ней особое место. Специфическое художественное содержание венецианского зодчества отнюдь не сводилось к выражению в особых формах архитектурного языка художественных представлений, тождественных миру праздничной красоты, чувственному, яркому восприятию мира, которые нам являет живопись молодого и зрелого Тициана или Веронезе. Также мы не найдем буквальных аналогий в образах архитектуры тому смятенному беспокойству, той драматической динамичности, которая ощущается

как в творчестве позднего Тициана, так и с особой силой в живописи зрелого позднего Тинторетто.

Конечно, и живопись, и архитектура, и литература — все виды искусства порождаются одной и той же социальной действительностью; их совокупность и выражает в пластически зримых образах эстетические представления времени. Все же различие между ними не сводится к различию внешних форм художественного языка. Сами отличия эстетической и социальной функций, которые существуют между архитектурой и такими видами искусства, как изобразительное или литература, предполагают и различия не только в художественном языке, но, с одной стороны, в какой-то мере в преимущественном выражении различных сторон нашего эстетического отношения к жизни, с другой — в различии эстетических и утилитарных функций и месте архитектуры и изобразительных искусств в жизни общества.

Действительно, синтез искусства, столь часто наблюдаемый нами в наиболее гармонические эпохи развития художественной культуры, связан и, более того, обусловлен определенным разделением эстетического труда между этими видами искусства. Именно вследствие своей нетождественности они способны дополнять друг друга подобно тому, как в песне мелодия и слова, взаимно дополняя друг друга, создают свой вариант синтеза слова и музыки. Действительно, в изобразительных искусствах мы имеем дело с такими видами искусства, основа образного и художественного воздействия которых определяется прямой связью их художественного языка с миром эстетических представлений человека о поступках, чувствах и мыслях, раскрытых через отражение жизни в образах, формах, самой жизни. Пафос этих видов искус-

ства в воплощении образа человека, в осознании и переживании его судеб, его жизни, его места в окружающей общественной и природной среде, которая также становится предметом и содержанием художественного воплощения.

Архитектура же принадлежит к видам искусства, которые в основу своей эстетической природы полагают раскрытие и утверждение той художественной красоты, которую создает человек своим творческим трудом. Ведь в процессе труда человек, осваивая и используя скрытые в окружающем предметном мире свойства и качества, творчески осваивает и переделывает окружающую его среду, согласно своим потребностям и нуждам.

Зодчество есть одновременно и область материальной практической деятельности (она воздвигает, а не «изображает» реально существующие сооружения) и вместе с тем особый вид художественной, духовно-творческой деятельности. Творение зодчего — дворец, храм, жилище, город в целом, — не являясь изображением чего-то, представляет собой новую реальность, «построенную», созданную человеком, согласно его практическим потребностям и его понятиям о разумности труда, о красоте уклада своей жизни. Поскольку творение зодчего тем самым есть эстетическое образное яркое воплощение этих идей и представлений, оно выступает и как явление духовной культуры, как искусство.

Поэтому в архитектуре могучей торгово-промышленной Венеции стремление оригинально решить конкретные строительные задачи применительно к данным бытовым, историческим или географическим условиям потребности утилитарного порядка, естественно, находили свое прямое воплощение в гораздо большей мере,

чем в живописи или поэзии. Сами же противоречия социальной жизни, противоречия эпохи, противоречия сознания приобретали иной аспект своего воплощения в искусстве архитектуры.

Так, к примеру, если драматический конфликт между человеком и окружающим миром в живописи мог выразиться у наиболее глубоких, правдивых художников и выражался в образах конфликтных, дисгармонических, что неизбежно вело к разрушению гармонической концепции человека Высокого Возрождения, то в архитектуре, которая по самой своей природе есть выражение созидающей разумности человеческого духа, эти проблемы очень редко могли выступать в столь открыто разрушительной негативной форме. Поэтому стремление к позитивному, разумно гармоническому решению проблем, связи здания с окружающей средой согласно новому пониманию соотношения человека и мира были естественны для поисков зодчих позднего венецианского Возрождения. В изобразительном искусстве переход же от восприятия человека как пластического образа, естественно, господствующего над нейтрально-спокойной и пассивной, подвластной или согласной с ним окружающей средой к ощущению огромности мира, активности окружающей среды, утере человеком его центрального положения в мире; идеи зависимости личности от коллектива и главное от мощной и грозной стихийной силы вечного движения мира, огромности его пространства часто носил открыто трагический характер. Отсюда и некоторое внешнее расхождение при более глубинном и сложном единстве исходных эстетических воззрений, которые выявились в середине 16 века между нарастающим драматизмом и динамикой языка живописи, и нара-

станием напряженно-проясненного и сдержанно-торжественного классицизма зрелого Палладио. Во всяком случае, сохранение гуманистических традиций, известное социальное и политическое благополучие Венеции по сравнению с остальными областями Италии делали возможными именно такие тенденции развития зодчества и практически освобождали Венецию от чуждых самой

102. Венеция. Центр города и Лагуна. Аэрофотосъемка



природе архитектуры причудливых часто антиконструктивных форм маньеристической архитектуры.

Свое значение для определения своеобразия путей развития венецианской архитектуры имели не только специфическая эстетическая проблематика, но и конкретные местные географические и градостроительные условия, в которые было поставлено развитие ренессансного зодчества в Венеции. Эти условия имели ряд существенных различий по сравнению с городами, расположенными на материке.

Для Венеции — города, расположенного на островах, к тому же города-государства, абсолютно господствующего на море, не было необходимости опоясывать себя крепостными стенами. Очень рано Венеция избавилась от анархии грубого военного столкновения интересов знатных богатых родов. Это привело к тому, что в самой Венеции общественные сооружения и дворцы столь рано освободились от форм, связанных с традицией крепостной архитектуры, которые в большей мере и дольше сохранялись, например, в зодчестве Флоренции, Сиены или Милана.

Дворцовая праздничность, широкие пролеты больших, открытых навстречу человеку ворот и окон нижних этажей, лоджий и верхних балконов — характеры для венецианских дворцов на всем протяжении 15 и 16 веков и достигают своей кульминации в эпоху Тициана и Веронезе.

Другой существенной чертой архитектуры богатого торгового и промышленного города-государства, столицы большой прекрасно организованной морской державы было широкое развитие общественного строительства, в том числе и жилого.





103. Венеция. Канал

В Венеции сооружение домов для значительной части населения велось по определенно разработанным переодовым и рациональным для того времени стандартам, причем либо непосредственно правительством, либо при посредстве столь характерных для Венеции благотворительных обществ различных ассоциаций и братств.

Обычно жилой дом состоял из нескольких двухэтажных стандартных квартирных секций, каждая со своим ходом. Часто торговцы, как это было характерно скорее для североευропейских городов, нежели для Италии,



104. Венеция. Мост Риальто на Большом канале. 1588—1592

располагали в нижних этажах свои лавки. Был широко распространен тип трехэтажного жилого дома. В этом случае в третьем этаже находились особые квартиры, отделенные от более зажиточных, расположенных в двух нижних этажах. Таким образом, венецианский жилой дом в какой-то мере предвосхищал тип доходного многоквартирного дома 19 века и принципы массового, стандартизованного жилого строительства 20 века.

Еще в большей мере, чем в других ренессансных городах, в Венеции было развито сооружение общественных зданий, многочисленных мостов, складов, таких больших ансамблей, как монетный двор, таможня, больницы, библиотеки и в особенности резиденции различных общественных организаций — братств (так называемые скуолы). Эти постройки не только занимали заметное место в общей строительной деятельности, но наряду с церквями, дворцами торговой аристократии и собственно правительственными зданиями часто представляли собой высшие художественные воплощения венецианского зодчества.

Все это образовывало неповторимый по своей красоте сложный и многокрасочный комплекс. Сочетание белого и цветного мраморов фасадов дворцов и церквей, обыгрывание естественного цвета кирпича и мягкозвучной пастельной покраски оштукатуренных жилых домов, как бы дополняемых отдельными пятнами драгоценной зелени небольших садов, образует необычайно яркий и звучный, смягченный влажно-серебристым воздухом лагуны образ города.

В сложении особого, неповторимого архитектурного облика Венеции имело значение и своеобразие ее расположения. Здесь переплетались и передавались два аспекта архитектурного восприятия. В большинстве случаев восприятие зданий с узких и извилистых улочек не давало возможности фронтального охвата фасада здания в целом. Оно воспринималось или в отдельных своих изящных деталях — стрельчатых окон, мраморной резкой притолки двери, или же в перспективном, почти боковом ракурсе, где решающую роль играла не столько логика архитектурной конструкции каждого здания,

сколько живописно-ритмическое чередование цветowych поверхностей стен и тектоника пространственного соотношения форм. И лишь на немногих больших площадях-«кампо» (поле) вдруг возникала возможность создания завершенной в своей построенности импозантной архитектурной композиции. Живописная подвижность и многообразии восприятия облика города усиливались благодаря тому, что узкие улочки все время перебивались бесконечными малыми и средними каналами, перекрытыми изогнутыми, горбатыми каменными мостиками, подымающимися над бутыльно-зеленоватой водой каналов, по которым то с грузной медлительностью, то с неторопливой легкостью плыли пузатые грузовые баркасы, скользили стройные гондолы.

Большой канал, прорезывающий весь город, — этот главный водный проспект Венеции обрамлен ожерельем то изящно, то величаво-праздничных дворцов и храмов. Их фасады, охватываемые во всей их полноте и законченности и вместе с тем в пейзажной взаимной связи, медленно проплывают перед сидящим в лодке или на корабле путником; они зыбко отражаются в чуть колышущемся зеркале вод каналов.

Мастером переходным от традиций венецианской архитектуры 15 века, еще несущей в себе отзвуки (особенно в первой половине 15 столетия) декоративно интерпретированных готических и восточных традиций, к монументально-праздничному языку чинквеченто был Пьетро Ломбарди (1435—1515), наиболее яркий представитель целой династии архитекторов и скульпторов.

Его скуола ди Сан Марко (1485—1495, илл. 106) отличается некоторой дробностью форм и характерными разномасштабными полукружиями завершил. Фасад



105. Венеция. Канал

богато и сложно дифференцирован пилястрами, нишами, карнизами и оконными проемами. Этот тип фасада еще связан с традициями архитектуры 15 века и перекликается с образами тех сооружений, которые мы видим в праздничных архитектурных пейзажах на картинах Карпаччо и Джентиле Беллини. Вместе с тем повышенная живописная сочность фасада и выразительное богатство архитектурного декора, повышенная игра светотеневых контрастов уже предвосхищают некоторые типические черты венецианского зодчества 16 века.



106. *Пьетро Ломбарды и Моро Кодуччи.*  
Скуола ди Сан Марко  
в Венеции.  
1485—1495. Фасад

Интересно и композиционное введение здания в ансамбль площади. Если венецианский дворец строился на берегу канала, то чаще всего его главный фасад и был обращен к воде, к каналу; ведь каналы являлись теми основными магистралями, по которым шел главный поток городского движения. Скуола ди Сан Марко так же выходит одной стороной на канал, а другой — на относительно большую (редкий в условиях Венеции случай) площадь, над которой господствует суровый массив готической церкви Сан Джованни э Паоло. Пьетро Ломбарди решительно выделил в качестве главного фасад, выходящий на площадь, смело сопоставив по принципу контраста изящно праздничный образ тонко расчлененного фасада скуолы с лапидарным объемом могучего собора.

Несколько растянутый по горизонтали фасад скуолы как бы по-своему «проигрывает» мотив горизонтальной протяженности объемов церкви. Резкое усиление вертикальных акцентов и большое пластическое напряжение форм в той части здания, которая примыкает к каналу, придает скуоле необходимую самостоятельность и выразительно замыкает весь ансамбль площади, представляющей в своей планировке яркий пример живописно свободного, асимметричного равновесия. Ордерные пилястры скуолы и особенно полные упругой динамики полукружия завершающей части здания выразительно перекликаются с установленной почти одновременно конной статуей военачальника Коллеони, обращенной к каналу. Любопытно, что и сама ордерная система фасада скуолы ди Сан Марко также перекликаются с ордерным архитектурным декором высокого постамента статуи кондотьера.

Создателями архитектурного венецианского чинквеченто стали флорентиец по происхождению Якопо Татти, прозванный Сансовино, и веронец Микеле Санмикели (1484—1559). Сансовино работал в 1520-е годы в Риме и переселился в Венецию уже зрелым мастером лишь в 1527 году, после знаменитого разграбления Рима войсками Карла V. Чуткий к новой окружающей его архитектурной среде, мастер сумел органически переработать традиции только что сложившегося стиля Высокого Возрождения в его римском варианте применительно к традициям и потребностям венецианской культуры. Отход от монументальной строгости форм и от ясной логической архитектоничности членения фасада в сторону большей пластической сочности и приподнятой живописности общего завершения — характерные черты этого процесса.

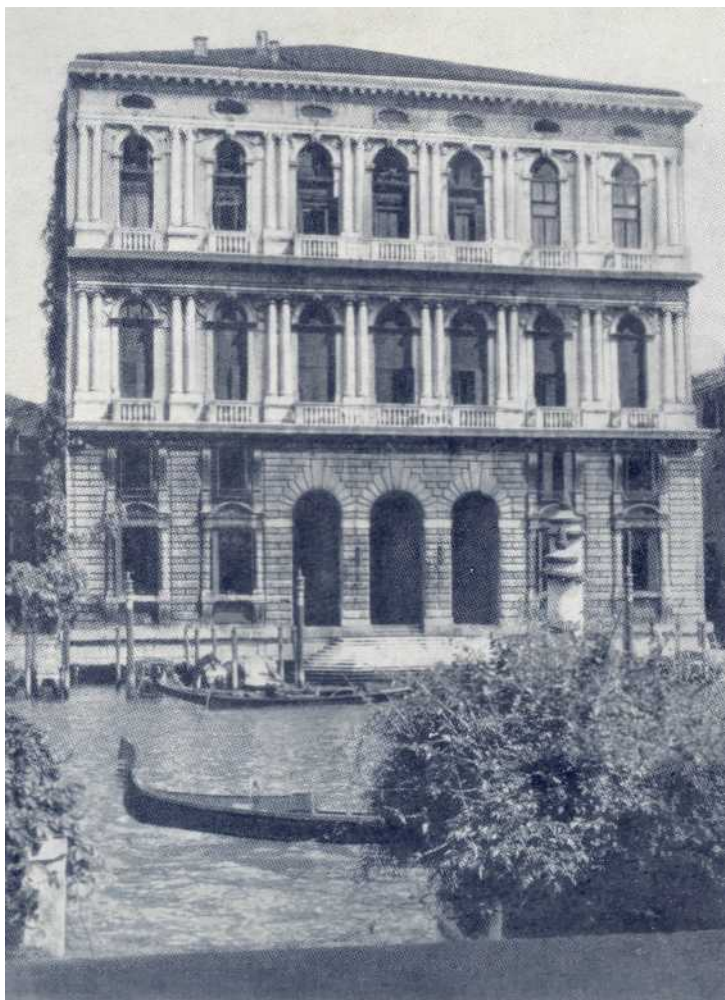
Первая большая работа Сансовино — палаццо Корнер делла Ка-Гранде (начат в 1532 г., илл. 107) — дает ясное представление о процессе перестройки художественного языка Сансовино. Несколько статическая импозантность ясных архитектурных объемов, выделение рустовкой цокольного этажа, четкая акцентировка вертикальных осей и одновременно непрерывная горизонталь карнизов — все это характерные черты современной римской архитектуры. Однако в это решение вкрадываются новые мотивы — ощущение нарастания динамической выразительности фасада в высоту, тенденция отказа от традиционного четкого членения фасада на три яруса — этажа. Так, мощный рустованный цокольный ярус объединяет фактически два этажа, третий же и четвертый этажи противопоставлены ему как единое зрительное целое; они объединены тождественными в каждом этаже



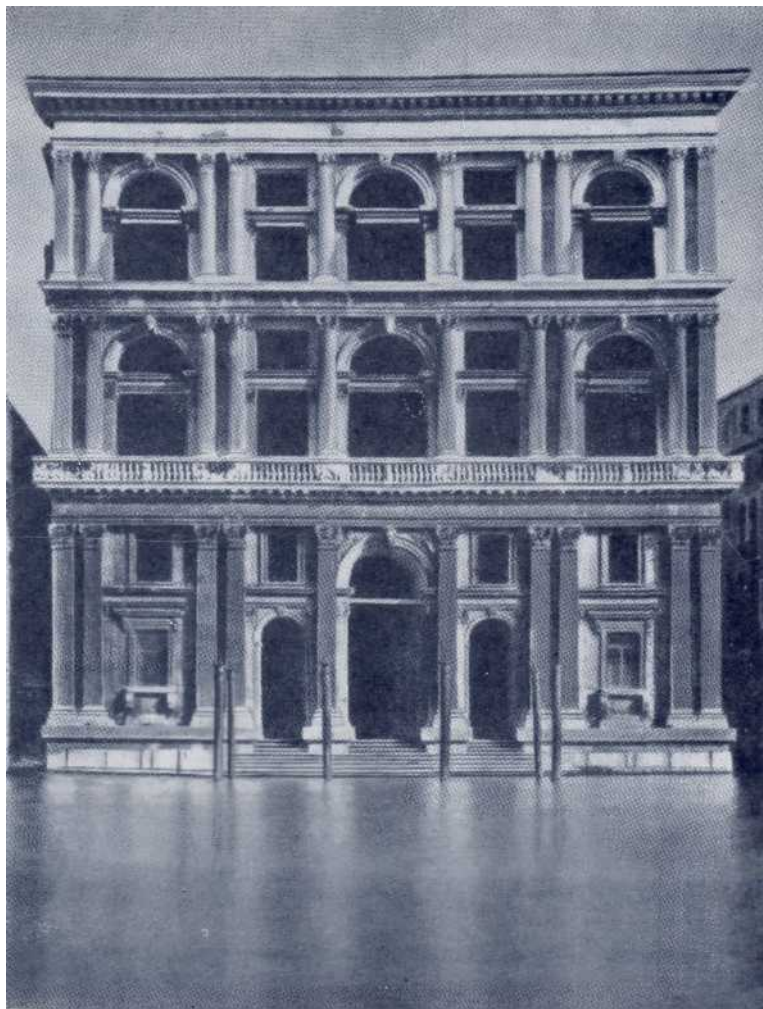
парными полуколоннами, огромные окна этих этажей, почти ликвидирующих плоскость стены, также противопоставлены мощному цокольному ярусу.

В этой работе Сансовино подготавливает излюбленное для венецианской архитектуры стремление к двухъярусному членению фасада. Следует заметить, что резкий контраст сурового и массивного руста нижнего яруса усиливает ощущение праздничной, жизнерадостной «героичности» и широкой свободы ритмов полного света и упругого движения верхнего яруса. Вместе с тем в найденном контрасте этих двух ярусов Сансовино с большой тонкостью выявляет не только противоположность огромных окон светлого верхнего яруса небольшим окнам, как бы сжатых массивом стены нижнего яруса, но и в удлинённых пропорциях трехвратного входа, прорезывающего толщу нижнего яруса, в напряженно-легких изгибах наличников как бы подготавливает торжество упруго свободных, сияющих светом ритмов верхнего.

Намеченные в палаццо Корнер тенденции получают свое полное выражение в Библиотеке Сан Марко (1536 — 1554, илл. 109, 110). Сооружение Библиотеки и примыкающего к ней со стороны набережной здания Монетного двора (Цекка, начата в 1536 г.) было связано с завершением градостроительного упорядочивания зоны города, примыкающей к собору Сан Марко и Дворцу дождей. Сансовино ликвидировал хаотическую застройку квартала и тем завершил создание восхитительного ансамбля Пьяццеты. Сравнительно небольшая площадь обрамлена по длинным сторонам перестроенным в начале 16 века фасадом Дворца дождей с его изящно ажурными лоджиями и пышно-праздничной Библиотекой.



107. *Якопо Сансовино*. Палаццо Корнер дела Ка-Гранде  
в Венеции. Начат в 1532 г. Фасад



108. *Микеле Санмикели*. Палаццо Гримани в Венеции.  
1556—1572. Фасад

Короткие стороны Пьяцетты выходят на площадь Сан Марко, где виднеется изящная Лоджетта (тоже работа Сансовино), и на широкий голубой простор лагуны. Позже Палладио вписал в этот ансамбль построенную на острове лагуны церковь Сан Джорджо Маджоре.

В целом, построенная на выразительных гармонических контрастах, полная воздуха, света и радостного движения пластических форм, Пьяццета представляет один из художественно совершеннейших ансамблей в истории зодчества.

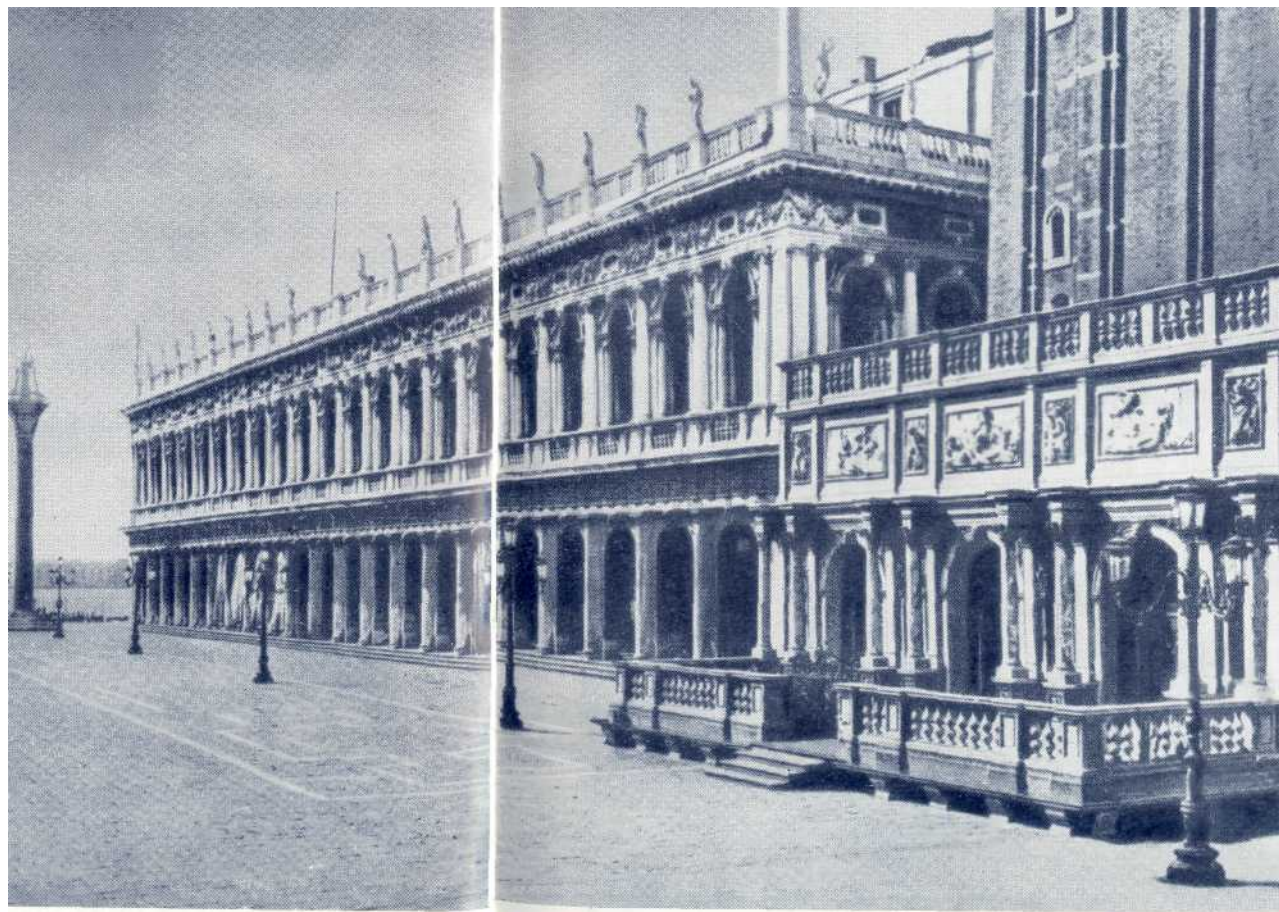
Начатый почти одновременно с Библиотекой Монетный двор — пример включения в «большую архитектуру» сооружений утилитарного и промышленного назначения. Сансовино строит выразительность фасада этого здания на подчеркивании его тяжеловесной, почти крепостной мощи, что достигается большой грузностью пропорций и пластической весомостью рустовки, которая в общем впечатлении воздействует на зрителя гораздо активнее, чем ордерное членение фасада. Чрезвычайно характерно, что Сансовино прибегает к рустовке и самих полуколонн, очень приземистых по своим пропорциям, что отчасти разрушает то образное ощущение конструктивной логичности и ту устремленность ввысь, которые обычно несет в себе ордерное оформление ренессансного фасада.

Следует особо подчеркнуть, что ренессансная трехъярусная ордерная система, продолжавшая и переосмыслявшая традиции античной римской (а не собственно греческой) архитектуры, исходила не столько из той строгой конструктивной необходимости, которая лежала в основе греческого ордера, сколько из соображений зрительно-изобразительных.

Изобразительный характер ренессансного ордера, то есть символически наглядное воплощение или точнее — обозначение соотношения несомых и несущих частей, сохраняется и при переходе в 16 веке от более графически плоских пилястр, столь распространенных в кватроченто (например, паллацо Ручеллаи работы Альберти), к полуколоннам или колоннадам. Предпочтение, оказываемое зодчими чинквеченто колоннаде, было связано и с повышенным чувством объемности — • пластичности архитектурных форм. Так, в Библиотеке Сан Марко использование колонн вызвано отнюдь не инженерной конструктивной необходимостью, а именно этим стремлением образно передать ощущение пластической мощи и упругой напряженности архитектурных объемов. Ценой отказа от конструктивной ясности (особенно это сказывается в Цекке) Сансовино достигает гораздо более яркого выражения в архитектуре пластического начала. В этом отношении, создавая во многом противоположные образы (праздничный характер Библиотеки и грузная мощь Цекки, что ассоциативно соответствовало назначению здания), мастер в обоих случаях исходил из единого эстетического принципа, из своего понимания природы архитектуры. Отсюда и важное значение таких компонентов, как повышенная пластичность форм, как обогащение фасада игрой света и тени, выступов и углублений, придающих столь большую живописную точность образу сооружения.

В результате оба эти сооружения, поставленные под прямым углом друг к другу, воспринимаются как контрастное единство, сопоставление подобное сопоставлению молодых женщин и старухи торговли в тичиановском «Введении во храм».





109. *Якопо Сансовино.*  
Библиотека св. Марка  
(1536-1554)  
и Лоджетта (1537—1540)  
в Венеции



110. *Якопо Сансовино*. Библиотека св. Марка. Деталь

Нельзя не отметить, что общая высокая культура всего городского строительства в Венеции во многом способствовала и высокому совершенству решения узловых комплексов города. Так, чрезвычайно поучительно, что Сансовино, соорудив Библиотеку Сан Марко, отказался от монументального выделения центрального композиционного узла (отсутствует центрически выделенный парадный вход в протяженном фасаде здания). Дело в том, что создание центрированного фасада вовлекло бы Библиотеку в «соревнование» со средневековым фасадом собора Сан Марко, выполняющего на большой площади Сан Марко главную организующую, осевую композиционную роль.

Несколько иной характер имело творчество веронца по происхождению Микеле Санмикели, работавшего главным образом в Вероне.

На сложение его как архитектора определенное влияние оказали памятники древнеримской архитектуры Вероны. Большое значение имело и то, что Санмикели до 1530 года работал в Риме, где совместно с Сангалло участвовал в сооружении собора в Орвьето, а в 1520-х годах возводил крепостные сооружения в Павии и Пьяченце. По возвращении на родину он становится военным архитектором республики. В его крепостных сооружениях (главным образом крепостных воротах) сочетание суровой мощи форм с грузно богатой пластикой скульптурного декора, своеобразная повышенная эмоциональность образа в какой-то мере связывает мастера с зарождающейся архитектурой позднего Возрождения, в частности с палаццо дель Те Джулио Романо. Такова его Порта Нуова в городских стенах Вероны (1533—1540, илл. 111). Однако если грузная мощь палаццо дель Те

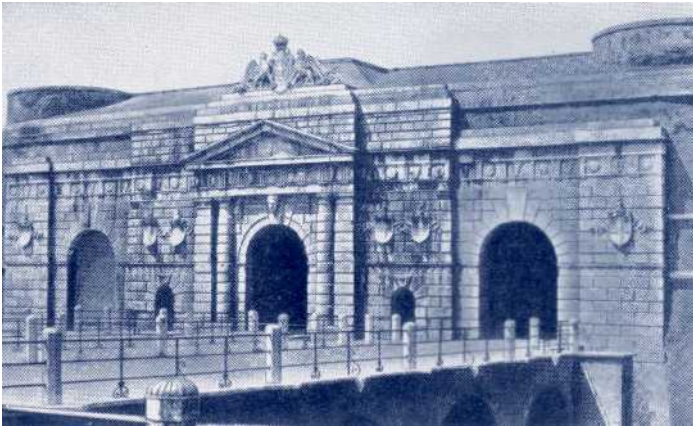


носит подчеркнуто эмоциональный и почти программно антигармонический характер, то в Порте Нуова нерасчлененность и известная аморфность массивного объема ворот образно связана с реальным крепостным назначением сооружения.

Эмоциональная выразительность, почти драматичность масштабных контрастов — например, черные впадины несоразмерно маленьких боковых калиток, пробитых в толще стены, и больших зияющих провалов в стене центральных ворот — очень типичны для этого сооружения. Типичны и игра рустов и тяжелые сдвиги архитектурных объемов, грузность антаблемента. Интенсивная игра пятен света и тени лишь усиливают это впечатление. По сравнению с Порте Нуова грузная сансовиновская Цекка производит почти грациозно-легкое впечатление.

Важнее, однако, что, создавая иной по эмоциональному звучанию, чем у Сансовино, архитектурный образ, Санмикели также исходил из способности архитектурных форм и ритмов образно и ассоциативно выражать назначение и общий характер произведения. Стремление же выявить в членении фасада, в элементах декора логику конструкции одинаково мало присуще обоим мастерам. Отсюда и применение рустовки колонн, понятых как элемент образного выражения «духа здания», а не как конструктивно необходимой части сооружения, и вызванное чисто зрительными композиционными задачами размещение больших каменных гербов на стенах.

В дальнейшем творчество Санмикели под влиянием венецианской культурной среды с ее жизнерадостным гуманизмом становится более спокойным и гармонически ясным. Пример тому Порте Ступа<sup>6</sup> (1557), в кото-

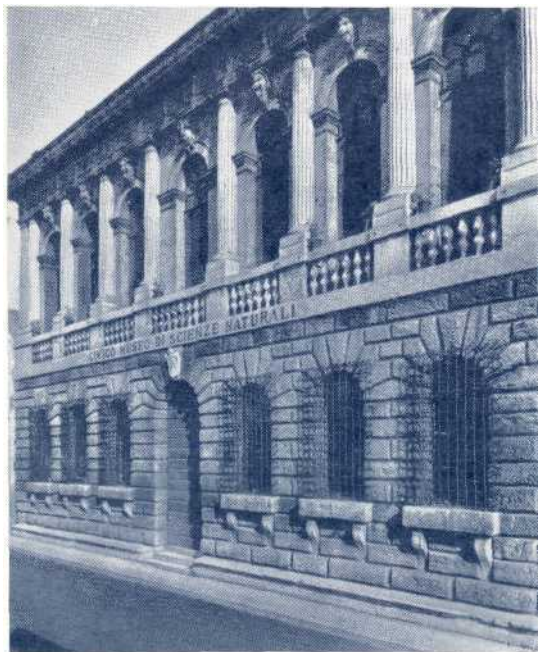


111. *Микеле Санмикели. Порта Нуова в Вероне. 1533—1540*

рой более точно применены формы колоннады дорического ордера. Вместе с тем живописная выразительность поверхности, игра контрастов света и тени получили здесь свое дальнейшее, хотя и менее драматическое по характеру, развитие.

Особый интерес представляют дворцы, воздвигнутые Санмикели. Более ранний двухэтажный палаццо Бевилак-ва в Вероне (1540) сочетает торжественную силу с пышностью форм. В позднем палаццо Помпеи (1550-е гг., илл. 112) сдержанная торжественность ритмов, ясная чистота пропорций, спокойное напряжение игры света и тени, сопоставление сурового руста нижнего яруса к холодной чистоте огромных оконных пролетов верхнего создает ощущение некоей отрешенности и возвышенной одухотворенности, которые в какой-то мере предвосхищают ясную чистоту палладианского классицизма.

Упомянув о палаццо Grimani (1556—1572, илл. 108), одной из немногих работ Санмикели, выполненных в самой Венеции, следует отметить, что зодчий, избегая излишнего декоративного нагромождения форм, достигает здесь типичного для Венеции ощущения празднично-торжественной приподнятости и гармоничности образа. Зданию присущи вертикальность пропорций, что отличает его от обычно растянутых по горизонтали римских и тосканских дворцов, свободная широта оконных проемов, заполняющих почти всю стену, живописная выразительность светотеневых эффектов.



112. Микеле Санмикели.  
Палаццо Помпеи  
в Вероне. 1550-е гг.  
Фасад

Творчество Андреа ди Пьеро да Падова (1508—1580), более известного под прозвищем Палладио (Афина Паллада — богиня мудрости), полностью принадлежит позднему Возрождению; мастер развивает в новых условиях общегуманистические традиции Ренессанса.

Палладио не только был великим мастером-строителем своего времени, но и крупнейшим теоретиком. Его написанные на склоне жизни «Четыре книги об архитектуре» (1570) в дальнейшем сыграли огромную роль в формировании принципов архитектуры классицизма. Творческую практику Палладио отличает стремление к ясно возвышенной гармонии форм и глубокое внимание к наследию Древнего Рима. Однако само творчество Палладио все же не может быть полностью отождествлено с системой его теоретических взглядов. Именно как мастер позднего Возрождения, как художник, органически связанный с традициями венецианской культуры своего времени, Палладио богаче, непосредственно пластичнее и чувственнее в своих произведениях, чем позднейшие мастера, строго следовавшие формулам архитектуры классицизма, впервые сформулированным в трактате Палладио.

У Палладио отношение к античности несколько иное, чем у мастеров и Раннего и Высокого Возрождения. Так, в начале 15 века Брунеллески искал у древних секретов строительного мастерства, помогающих ему выйти из круга строительных навыков готических мастеров (изучение структуры Пантеона и римских терм в период сооружения купола Флорентийского собора). Древние сооружения Рима также подсказывали Брунеллески новые пути в поисках стиливых форм ренессансного художественного языка (капелла Пацци и т. д.).

Альберти и отчасти Браманте стремились овладеть самой системой римской архитектуры, ее, так сказать, внутренней логикой, глубоко осмыслить и переработать основные законы ее развития. На этой основе они и создали свою стройную и оригинальную по сравнению с античной систему ренессансной архитектуры.

У Палладио отношение к античности несколько иное. Оно, особенно в поздние годы, более поэтично и носит как бы непосредственно-личный характер. В нем иногда ощущается почти тоска по ясной гармонии, по возвышенной человечности. Он как бы отвлекается от диссонансов и контрастов времени, от грозных бурь эпохи, отзвуки которых все яснее звучали и в культуре все еще пышной и роскошествующей Венеции. Поэтому зодчий обращается к античности почти как к некоей мечте, мечте о золотом веке в жизни человека, в жизни искусства. Отсюда одновременно повышенная праздничность его дворцов и в особенности своеобразный оттенок элегичности и почти пасторальной поэтичности некоторых его загородных вилл, иногда перекликающихся с непринужденно радостными «поэзиями» архитектурных фонов на картинах Веронезе (например, «Брак в Кане»). Не случайно Веронезе достиг именно в росписях виллы Мазер, построенной Палладио, наиболее органического сочетания своей живописи с архитектурой.

Однако суть нового, что несло в себе искусство Палладио, не сводилась к той интонации, которая была свойственна его восприятию античного наследия. Огромное значение творчества Палладио в истории мировой архитектуры в значительной мере определяется тем, что он был одним из зачинателей нового понимания роли пространства в архитектуре. То понимание отношения

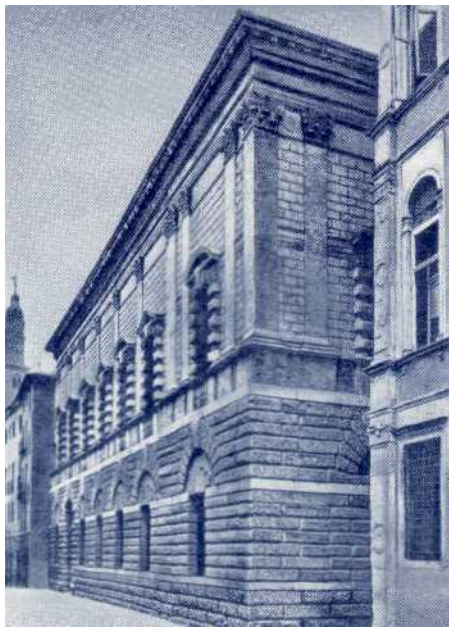


113. *Палладио*. Палаццо Кьерикати в Виченце. Около 1556 г. Фасад

человека к миру, к окружающей его среде, которое в столь драматической форме раскрывалось в искусстве позднего Тициана и зрелого Тинторетто, или в более ясных или гармонических формах проявлялось в искусстве Веронезе, в специфически архитектурном плане проявило себя именно в творчестве Палладио.

Отход от восприятия пространства как некоей нейтральной среды, в которой человек располагает творения своей властной творческой воли,— существенная черта

позднего Возрождения. Притом, если в изобразительном искусстве такая особенность художественного понимания мира и места в нем человека выступает в опосредованной форме как один из аспектов художественного мироощущения мастера, то в архитектуре, которая имеет дело с реально существующими объемами, отграниченными от природной среды, переосмысление зодчим пространства в его взаимоотношении к объемам самого здания связано с реальной проблематикой архитектурных сооружений и часто определяет саму основу, сам эстетический смысл архитектурного образа.



114. *Палладио.*  
Палаццо Тьене  
в Виченце.  
Начат в 1550-х гг.  
Фасад

Новое понимание пространства как эстетически активной категории с достаточной наглядностью выявилось лишь в поздних сооружениях Палладио. Его ранние произведения интересны, скорее, решениями фасадов и отчасти новой трактовкой ордера. Большой интерес представляют и новые приемы включения здания в окружающий архитектурный ансамбль города.

Знаменитая Базилика (точнее, палаццо делла Раджионе<sup>7</sup>, дворец Разума) была начата постройкой в Виченце после 1545 года. Своим двухъярусным решением фасада, общим приподнятым и праздничным образом Базилика перекликается с Библиотекой Сан Марко Сансовино. Однако у Палладио пластический декор поверхности стены выполняет еще меньшую роль, чем у Сансовино или тем более у Санмикели. Образ в основном строится на сопоставлении мрамора строеных полуколонн и огромных упругих разлетов полуциркульных арок галерей-лоджий, опоясывающих здание. Мощные пульсирующие контрасты темных проемов арок и светлых колонн в сочетании с легкой скользящей светотеневой игрой дополнительных колонок, пилястров, балюстрад, выступов, отказ от скульптурного декора почти исчезающей стены и обращение к более величественным масштабным соотношениям, чем в Библиотеке, придают зданию и большую цельность и несколько более стройную величавость.

Чтобы придать фасаду большую пластическую цельность и масштабность, Палладио часто применяет так называемый грандиозный ордер (большие полуколонны или пилястры, проходящие от цоколя до карниза, охватывая все ярусы-этажи здания). Примечательно и стремление Палладио вписать дворец в общий ансамбль улицы



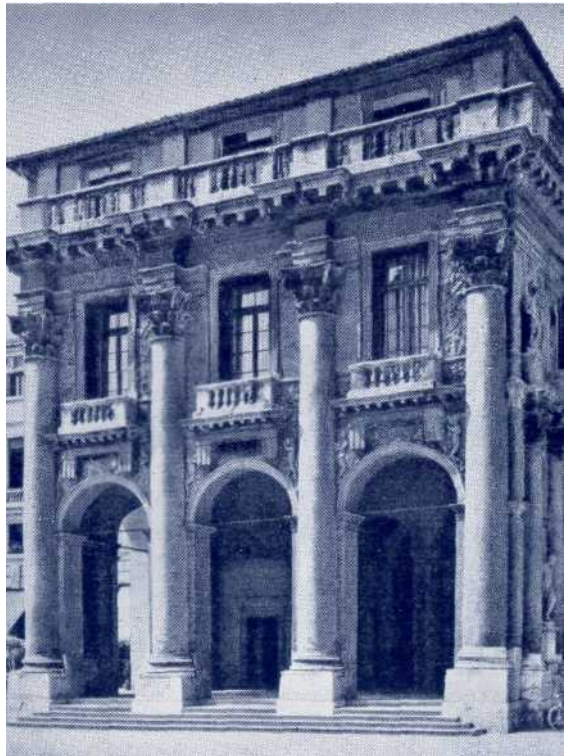
(палаццо Вальмарана в Виченце), ввести в общий строй домов. Мастер прибегал и к иному решению. Так, палаццо Кьерикати (ок. 1556 г., илл. 113) воздвигнут как изолированное стоящее в городском ансамбле здание. Однако во всех случаях Палладио так или иначе ставит проблему соотношения здания с окружающей средой.

Вообще следует отметить, что при определенном стилевом единстве и ясно выраженном своем, «палладиеском», почерке в творчестве великого зодчего поражает удивительное многообразие решений. Мастер всегда учитывает место и назначение здания и одновременно ищет все новые и новые решения. Он отказывается от того относительно ясного, «однолинейного», раз намеченного пути, по которому обычно развивалось творчество каждого из мастеров кватроченто и Высокого Возрождения.

В палаццо Кьерикати Палладио стремится к более пространственной активной трактовке фасада, который образует два яруса. В центре второго яруса объем здания выдвигается вперед и стена с пышно обрамленными окнами выступает в одной плоскости с фланкирующими ее колоннадами глубоких лоджий. При этом круглые, окруженные воздухом колонны лоджий переходят в центре фасада в утопленные в стену полуколонны. Весь фасад в результате приобретает большую пластичность, напряженность и динамичность, столь отличающие его от устойчивой «кристалличности» фасадов Высокого и Раннего Возрождения.

Однако нельзя не отметить, что при достижении соответствующего зрительного пространственно-динамического эффекта, Палладио несколько пренебрег гармонической логикой конструкции. Контраст сочных теней

углубленного портала нижнего яруса и выдвинутой над ним вперед стены верхнего яруса очень выразителен, но ощущение «нависания» объема центральной части верхнего яруса над пустотой нижнего портика несколько антиконструктивно. На предшествующем этапе развития зодчества такое решение показалось бы недостаточно рациональным и устойчивым.



115. *Палладио*. Лоджия  
дель Капитанио  
в Виченце. 1571.  
Фасад

Таким образом, одна из первых попыток пространственно активного решения объема и фасада здания носит переходный характер. В этом отношении примечательно, что такое решение фасада создавало впечатление наличия за ним больших объемов, живущих напряженной жизнью. На деле глубина всего сооружения весьма незначительна и пространственное развитие объемов здания идет вдоль фасада, а не под прямым углом к нему, не вглубь, как это «внушает» зрителям сопоставление и «эшелонирование» поверхностей объемов относительно созерцаемого зрителем фасада.

«Изобразительность» фасадных решений и их несовпадение с внутренним членением объемов здания достаточно сильно дает себя чувствовать и в уже упомянутом палаццо Вальмарана. Несколько иной характер имеет решение архитектурного образа в лоджии дель Капитанио, расположенного на углу двух улиц. Палладио пользуется таким расположением здания, чтобы явственнее выявить его реальную объемную пластику. Однако пышная тяжесть архитектурного декора и роскошь коринфских капителей грандиозного ордера придают всему образу известную помпезность (черта, вообще говоря, мало свойственная Палладио). Эта помпезная перегруженность в известной мере отвлекает внимание зрителя от логики и выразительности собственно объемно-конструктивного решения сооружения (илл. 115). Не случайно, что именно разработка фасада этого позднего творения мастера была использована впоследствии его позднейшими подражателями стилизаторами.

В совершенно ином образном ключе решен ясный, кристаллический объем выделенного из окружающей уличной среды палаццо Тьене в Виченце (начат в



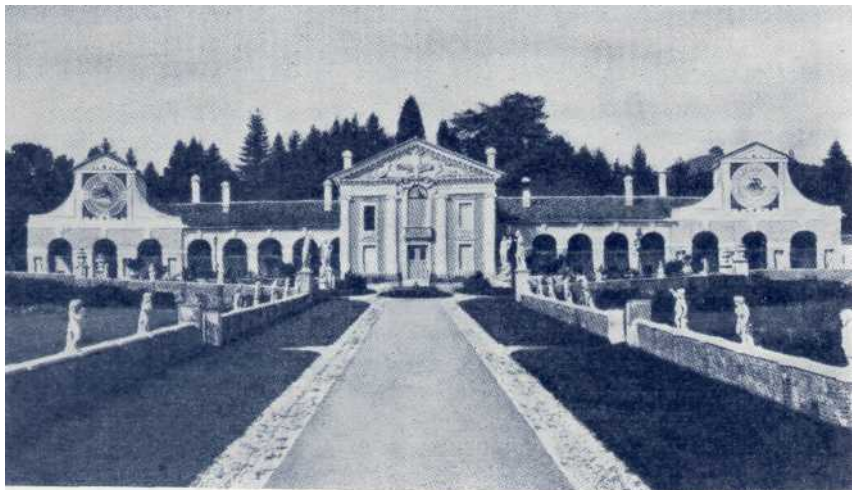
116. *Палладио*. Вилла Ротонда близ Виченцы. Начата в 1550-х гг. Общий вид

1550-х гг., илл. 114). Это строгий и четкий по своим формам прямоугольник, заключающий в себе большой двор. В отличие от большинства дворцов Виченцы и Венеции здесь сложенная из рустованных квадров стена играет решающую роль в облике здания. Возврат к стене как к одному из главных элементов архитектурной композиции, выразительное обыгрывание масштабов и фактуры квадров верхнего и нижнего ярусов, грузное напряжение

каменных клиньев мнимых арок над окнами несколько сближает эту постройку с современной ей архитектурой позднего Возрождения в ее среднеиталийском варианте (Виньола). Безусловна и перекличка с Джулио Романо. Однако ясное благородство и напряженно-спокойная гармония пропорций — чисто палладиевские. Столь же типично именно для венецианского чинквеченто и стремление уменьшить число горизонтальных членений фасада, добиться его единства и цельности. Так, нижний ярус зрительно превращен в массивный цоколь, подчиненный бельэтажу. Тем самым двухэтажный дворец воспринимается как единое одноярусное здание.

Особую главу в творчестве Палладио образуют виллы. Всего Палладио построил в окрестностях Виченцы и

117. Палладио. Вилла Барбаро-Вольпи в Мазер. 1560—1570. Фасад



Венеции около тридцати вилл. Некоторые из них (меньшинство) носят характер импозантных, почти дворцовых построек. Однако и такого рода сооружения не представляют собой механического перенесения городских дворцов в сельскую природу. Связь с окружающей природой, выбор места, выигрышного с точки зрения ландшафта, соответственно сказываются и в планировке и в фасадном решении. Большинство вилл являются именно частными домами — сельскими усадьбами. Одни из них изящно роскошны, как вилла Барбаро в Мазер; другие же более скромны, камерны, как, например, виллы в Эмо или в Дзено. Чаще всего именно в усадьбах этого типа (обычно включающих в свой ансамбль и хозяйственные службы, подчиненные жилому ядру целого) Палладио по-своему перерабатывает опыт предшествующего ему усадебного и народного жилого строительства в сельских местностях<sup>8</sup>.

Примером первой группы вилл Палладио является его вилла Ротонда близ Виченцы (начата в 1550-х гг., закончена после смерти мастера в 1591 г. архитектором Скамоцци). Общее образное решение и стилистика художественного языка виллы оказали в дальнейшем свое влияние на классицизм 18 — начала 19 века, особенно на усадебное строительство. Достаточно упомянуть творения Камерона (например, дворец в Павловске). Расположенная на невысоком холме, вилла Ротонда спокойно господствует над пейзажем (илл. 116). Строго центрическая в плане, она со всех четырех сторон как бы обращена своими торжественными шестиколонными портиками к окружающей природной среде, к приближающемуся путнику. Центром композиции внутренних объемов виллы является круглый, перекрытый куполом зал,

вписанный в квадрат. Это один из самых ранних примеров введения в светскую постройку центрально-купольной планировки, что дает возможность Палладио осуществить свой идеал ясной и стройно-уравновешенной классической гармонии.

Четыре прорезанных перпендикулярно друг к другу в круглом зале двери, а затем и соответствующие им входы наружных стен связывают этот зал с окружающей природой, делаая его как бы центром пересечения пространственных осей окружающего мира. Ориентированность здания в пространстве решается Палладио так, что сам образ виллы, выразительно вписанный в окружающий пейзаж, понят как строго центрический, ясно кристаллизованный, законченный в себе объем. В целом внимание Палладио сосредоточено на утверждении образа, полного торжественной сдержанности и элегической созерцательности. По существу, здесь нет виллы-усадьбы как живого, выросшего из потребностей жизни и соответственно расчлененного усадебного ансамбля. Все хозяйственные службы и постройки либо загнаны в низкий цокольный этаж, либо возможно незаметно расположены по склонам холма.

Вилла Ротонда — это почти что воплощенная в камне мечта о гармонии, о безмятежно-ясном счастье.

То, что Палладио здесь в большей мере руководствовался своим эстетическим идеалом, чем соображениями утилитарно-практического характера, определило не только совершенство форм и общего художественного образа целого, но породило и некоторые неудобства планировки сооружения в функциональном и утилитарном отношении: строгая симметричность членения залов вокруг центрического объема обернулась с точки зрения



118. *Палладио*. Церковь Иль Реденторе в Венеции. 1577—1592. Фасад



организации быта случайным и не всегда удобным расположением помещений вокруг круглого зала.

В дальнейших своих решениях Палладио прибегает к свободному включению служб в общий ансамбль виллы. Он растягивает композицию самой виллы по продольной оси. При этом четко выделяются объем центрального корпуса, боковые павильоны и связывающие их галереи. Так, привольно раскинувшаяся, обращенная к саду и выступающая на фоне холмистой рощи вилла Барбаро-Вольпи в Мазер с ее широкими, затененными арками-лоджиями необычайно органично и поэтично вписывается в ландшафт (илл. 117). Тесная связь с природой, ощущение приволья и естественность — замечательная черта этих палладиевских вилл.

Иной характер приобретает проблема пространства и выявление его динамической активности в больших монументальных сооружениях общественного назначения зрелого и позднего Палладио. Мастер решает эту проблему, стоящую перед всеми зодчими позднего Возрождения, несколько иначе, чем мастера римской и тосканской школы. Последние разрабатывали проблему овладения пространством и в интерьерных решениях, но в особенности они искали путей создания сложных, пространственно развернутых наружных ансамблей. Палладио же, хотя все более и более учитывал связь внешнего облика здания с окружающей средой, в основном разрабатывал проблему динамической активности внутреннего пространства. В этом отношении особое место занимает его театр Олимпико в Виченце (начат строительством незадолго до смерти Палладио и достроен Скамоцци). Здесь проблема построения внутреннего архитектурного пространства переплеталась с проблемой организации



119. Палладио. Церковь Иль Реденторе в Венеции.  
Внутренний вид

театрально-сценического пространства, то есть с проблемой соотношения сценического пространства и зрительного зала, а следовательно, архитектурной среды, охватывающей зрителя, и архитектурной среды, в которой протекало «действие» актера.

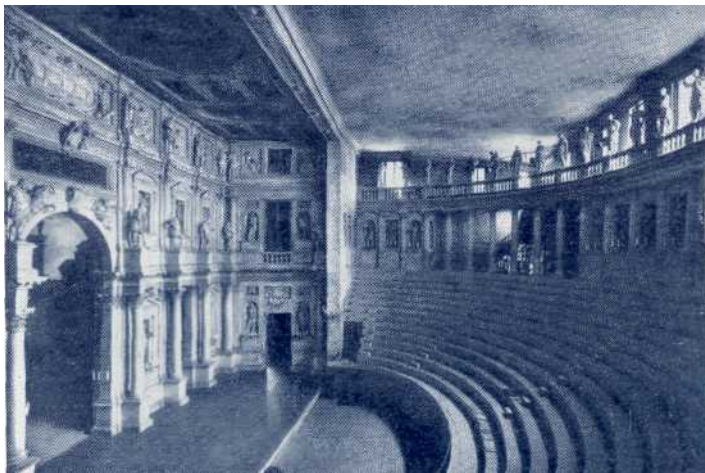
Палладио как художник, влюбленный в античность, возводил театр Олимпико, руководствуясь учением Витрувия и опираясь на свои представления об античном театре (илл. 120). Но как зодчий позднего Возрождения с отличной от антики архитектурной проблематикой, с новой поэтикой, с новой концепцией театрального

зрелища он переосмыслял по-новому античные прообразы. При этом ему приходилось вступать в противоречие с внутренним духом и античного театра и античной архитектуры.

Во-первых, Палладио резче, чем в античности, отделяет сценическое пространство от зрительного зала. Его зал — это именно зрительный зал, вписанный в закрытое помещение, а не античный феатрон. В отличие от греческого римский феатрон уже не охватывал своими образующими полукруглыми ступенями актеров, играющих в кольце оркестры. У Палладио это начатое римлянами отчуждение среды зрителей от сценической среды проведено еще резче — атрофировалась оркестра. Места же амфитеатра, точнее феатрона<sup>9</sup>, расположены не по полукружью, как в римском театре, а по сплюсненному в сторону сцены полуэллипсу, что создает большие удобства зрителям для обзора сцены, увеличивая число близких фронтальных точек зрения. Этот же прием подчеркивает трактовку спектакля как созерцаемого со стороны некоего воображаемого события, протекающего в сценической среде, четко отделенной от зрительного зала.

В выделенной таким образом постоянной сцене Палладио стремится создать ощущение глубины пространства, в котором протекает действие. Расходящиеся под углом перспективные просветы в архитектурной декорации сцены, ощущение стремительно уходящего в глубь пространства переданы с удивительной силой. Это ощущение возникает особенно остро благодаря контрасту глубокой перспективности прорывов в глубь сцены и поперечного и как бы несколько сплюсненного пространства зрительного зала и узкой, тоже поперечной плоскости собственно сценической площадки.

Однако это сценическое пространство есть не только реально существующее пространство, но отчасти и изображенное — иллюзорное. Сужение архитектурно обрамленных «улиц» — прорывов в глубь сцены, перспективное сокращение масштабов обрамляющего архитектурного декора усиливает собственно изобразительными средствами («изображенное» уменьшение масштабов) ощущение глубинной протяженности. Проемы восьми-двенадцатиметровой глубины превращены благодаря изобразительной перспективе в как бы протянувшиеся на многие десятки метров улицы. Однако живому актеру опасно в них слишком углубляться (нежелательный эффект нарастания относительного масштаба актера ко все



120. Палладио. Театр Олимпико в Виченце. 1580—1583.  
Внутренний вид

уменьшающемуся масштабу изображенной улицы). Поэтому действие в основном развивается еще не в пространственном объеме сценической коробки, как стало позже, а на ограниченной четырьмя метрами глубины полосу передней части сцены.

Любопытно, что в какой-то мере принцип такого искусственного перспективного сокращения архитектурных масштабов для усиления ощущения глубины пространства предвосхищает аналогичные тенденции в будущей барочной архитектуре — например, Скала Реджиа Бернини (связывающая интерьеры Ватикана и собора св. Петра). Однако Палладио был слишком привязан к пластической ясности и правдивости архитектурного языка и потому прибег к такому приему, только решая зрелищную, условную по самой своей природе театральную задачу.

С особой полнотой эстетические идеалы зрелого и позднего Палладио воплотились в храмовой архитектуре. Наиболее типичные и совершенные решения им достигнуты в венецианских церквях Сан Джорджо Маджоре (начата в 1565 г.) и особенно в Иль Реденторе (1577—1592, илл. 118). Возвышенно-величавые, пластически выразительные фасады этих церквей, с мощными полуколоннами грандиозного ордера отличаются своей мощью и весомостью. Это впечатление сочетается в Сан Джорджо с богатой и гармонической дифференциацией архитектурных форм и пропорций; оно носит более слитный и последовательный, почти лаконичный характер в фасаде Иль Реденторе.

Поучительно, что фасады обеих церквей и их наружные объемы не передают пространственной структуры интерьера. Так, например, с основной, ближней точки

зрения на фасад Иль Реденторе, то есть с площадки причала, у которой высаживаются плывущие по каналу или на которую выходят идущие по переулкам путники, зритель вообще не видит закрытый фасадом купол церкви. Вместе с тем сама пластическая упругость и сдержанная динамика фасада как бы подготавливают зрителя к ясно-торжественному и несколько отрешенному движению ритмов величавого внутреннего пространства храма (илл. 119).

Действительно, во внутреннем пространстве Иль Реденторе нарастающее ощущение движения вглубь и ввысь особенно явственно выражено и последовательно проведено. Так, почти исчезает останавливающее такое движение перпендикулярное сечение трансепта. Боковые же капеллы, образующие в 15 веке как бы замкнутые в себе статические кубические объемы, лишь сопоставляемые композиционно внутренним объемам главного нефа, здесь втягиваются в общее движение храма. Они не глубоки, а как бы продольно растянуты и их объемы открыты в главное пространство храма.

Ясные, холодно-чистые, белые, почти свободные от декора, поднятые ввысь своды храма упругим и широким движением охватывают все внутреннее пространство, господствуя над сдержанной торжественностью стройно-величавых коринфских колонн, обрамляющих стены над сдержанной живописностью алтарной абсиды, завершаемой сквозной колоннадой. Сквозной ажур колоннады придает алтарному пространству ощущение воздушности, зыбкого мерцания, не выделяет его из пространства храма в целом, а сливает его с ним.

В интерьере Иль Реденторе Палладио с наибольшей полнотой, доступной для архитектуры Венеции 16 века,

утверждает новое понимание природы внутреннего архитектурного пространства, он выявляет эстетическую выразительность его напряженного взаимодействия с телесной строительной оболочкой, формирующей особый одухотворенный «архитектурный строй» этого пространства и в свою очередь как бы формируемой его широким и могучим «дыханием».

Палладио здесь вплотную подходит к решению проблем, волновавших зодчих 17 века. Но, в отличие от интерьеров Бернини и в особенности таких мастеров, как Борромини, Палладио сохраняет свойственное ренессансному гуманизму чувство гармонии, ясной и разумной целостности образа, соотнесенного и созвучного героической в своей основе концепции целостной человеческой личности.

В этом смысле творчество Палладио есть заключительный торжественный аккорд завершающей в позднем Возрождении в Венеции свой путь могучей гуманистической культуры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Любопытно, что обьятие Иуды, предвещающее крестную муку учителю, как бы повторно контрастно перекликается с композиционным мотивом встречи Марии с Елизаветой, включенной Джотто в общий цикл жития Христова и вещающих о грядущем рождении Мессии.

<sup>2</sup> Из-за потемневшего фона картины пейзаж на репродукциях неразличим.

<sup>3</sup> Так, уже в 1900 году Герберт Кук подверг сомнению традиционную дату. Позже это сомнение высказал Гуртик. И, наконец, новая дата была окончательно утверждена в исследованиях Тице, Фиокко, Лонги и других.

<sup>4</sup> Пейзажная среда, в которой находятся тициановские герои, уже в этой работе не только выступает в тесном образном единстве с ними, но и выражает то возвышенное и вместе с тем глубоко жизненное представление о мире природы, увиденном в его «героической» целостности и величии, которое позже получит свое развитие в пейзажах Пуссена и Рубенса.

<sup>5</sup> Этой площадки, пластически выделяющей образ девочки Марии, придающей ему внутреннюю законченность и устойчивость, нет в «Введении во храм» у Карпаччо и Чимы да Конельяно.

<sup>6</sup> Вопросы сравнительной датировки обоих ворот служат предметом споров в науке. Наиболее убедительно этот вопрос решен в исследовании Б. Р. Виппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI в.».

<sup>7</sup> Палаццо делла Раджione — общественное здание, выполняющее одновременно функции ратуши, суда и биржи. Ядром здания



является старое средневековое сооружение, лишь законченное и обрамленное лоджиями Палладио.

<sup>8</sup> Черта в советской искусствоведческой литературе, специально отмеченная В. Маркузоном (см. «Всеобщую историю искусств», т. III.).

<sup>9</sup> Привившийся термин «амфитеатр» неточен, потому что он первоначально применялся к окружающим арену замкнутым амфитеатрам — Колизей. Амфитеатр и означает «двухтеатрие», то есть спаривание в одно целое двух феатронов.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ОБЩИЕ РАБОТЫ

- Алпатов М.*, Этюды по истории западноевропейского искусства, изд. 2, М., 1963.
- Антонова И. А.*, Венецианская живопись эпохи Возрождения [Альбом], М., 1956.
- Бартенев И. А.*, Зодчие итальянского Ренессанса, Л., 1936.
- Бернсон Б.*, Живописцы итальянского Возрождения, М., 1965 (пер. с англ.).
- Бунин А. В. и Круглова М. Г.*, Архитектура городских ансамблей. Ренессанс, М., 1935.
- Вазари Дж.*, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 2, М.—Л., 1933 (пер. с итал.).
- Винпер Б. Р.*, Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590), М., 1956.
- «*Всеобщая история искусств*», т. 3, М., 1962.
- Гращенков В.*, Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики, М., 1963.
- Колпинский Ю.*, Образ человека в искусстве эпохи Возрождения в Италии, М.—Л., 1941.
- «*Мастера искусства об искусстве*», т. 2, М., 1966.
- Pallacchini R.*, La pittura veneziana del cinquecento, vol. 1—2 Novara, 1944.
- Tietze H. and Tietze-Conrat E.*, The drawings of the Venetian painters in the XV and XVI centuries, New York [1944].
- Delogu C.*, Pittura veneziana. Dal XIV al XVIII secolo, Bergamo, 1958.

- Corsato L.*, Gli affreschi nelle ville venete del cinquecento, Treviso, 1962.  
*Francastel C.*, Histoire de la peinture italienne, vol. 3, Paris, 1963.

#### ЛИТЕРАТУРА, ПОСВЯЩЕННАЯ ОТДЕЛЬНЫМ МАСТЕРАМ

##### Веронезе

- Антонова И.*, Веронезе, М., 1957.  
*Pallucchini R.*, Veronese, 3 ed., Bergamo, 1953.

##### Джорджоне

- Смирнова И. А.*, Джорджоне, М., 1955.  
*Смирнова И. А.*, Джорджоне да Кастельфранко [Альбом], М., 1962.  
*Delia Pergola P.*, Giorgione, Milano, 1957.

##### Доссо Досси

- Лазарев В.*, История ренессансного пейзажа (новый пейзаж Доссо Досси). — Труды ГМИИ им. А. С. Пушкина, т. 6, М. — Л., 1939.

##### Лоренцо Лотто

- Bianconi P.*, Tutta la pittura di Lorenzo Lotto, Milano, 1955.

##### Моретто

- Boselli C.*, И Moretto, Brescia, 1954.

## **Морони**

*Cugini D.*, Moroni pittore, Bergamo, 1939.

## **Палладио**

*Палладио А.*, Четыре книги об архитектуре, М., 1936 (пер. с итал.).

*Pane R.*, Andrea Palladio [2 ed.], Torino, 1961.

## **Савольдо**

*Boschetto A.*, Giovan Gerolamo Savoldo, Milano, 1963.

## **Якопо Сансовино**

*Sapori F.*, Jacopo Tatti detto Il Sansovino, Roma, 1928.

## **Тинторетто**

*Vunper B.*, Тинторетто, М., 1948.

## **Тициан**

*Лазарев В.*, Поздний Тициан. — Журн. «Искусство», 1935, № 5.

*Гуревич Н. А.*, Тициан, М., 1940.

*Розенталь Ш.*, Тициан, М.—Л., 1940.

*Смирнова И. А.*, Тициан и венецианский портрет XVI века. К вопросу о Высоком и позднем Возрождении, М., 1964.

*Dell'Acqua G. A.*, Tiziano, Milano, 1956.

*Valcanover F.*, Tutta la pittura di T'ziano, vol. 1—2. Milano, 1960.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. <i>Джованни Беллини</i> . Мадонна с греческой надписью. 1470-е гг. Милан, галерея Брера. . . . .	15
2. <i>Джованни Беллини</i> . Моление о чаше. Около 1460 г. Деталь. Лондон, Национальная галерея. . . . .	16
3. <i>Джованни Беллини</i> . Преображение. 1480-е гг. Неаполь, Музей Каподимонте. . . . .	19
4. <i>Джованни Беллини</i> . Оплакивание Христа. Деталь . . . . .	22
5. <i>Джованни Беллини</i> . Оплакивание Христа. 1480-е гг. Милан, галерея Брера. . . . .	23
6. <i>Джованни Беллини</i> . Мадонна с деревьями. 1490-е гг. Венеция, Академия. . . . .	25
7. <i>Джованни Беллини</i> . Озерная мадонна. Деталь . . . . .	26
8. <i>Джованни Беллини</i> . Озерная мадонна. Около 1490 г. Флоренция, Уффици. . . . .	28—29
9. <i>Джованни Беллини</i> . Ребенок. Рисунок. Оксфорд, Эшмолен-музей. . . . .	30
10. <i>Джованни Беллини</i> . Мадонна со святыми. 1505. Венеция, церковь Сан Дзаккария. . . . .	33
11. <i>Джованни Беллини</i> . Мадонна в лугах. 1500—1505. Лондон, Национальная галерея. . . . .	34
12. <i>Джованни Беллини</i> . Пиршество богов. 1514. Вашингтон, Национальная галерея. . . . .	37
13. <i>Джованни Беллини</i> . Портрет молодого мужчины. 1502. Париж, Лувр. . . . .	39
14. <i>Чима да Канельяно</i> . Введение во храм. 1504. Дрезден, Картинная галерея. . . . .	42
15. <i>Джорджоне</i> . Юдифь. До 1504 г. Ленинград, Эрмитаж. . . . .	46
16. <i>Джорджоне</i> . Юдифь. Деталь. . . . .	47
17. <i>Джорджоне</i> . Пейзаж с видом на Кастельфранко. Рисунок. Сангина. Начало 1500-х гг. Роттердам, музей Бойманс-ван Бейнинген. . . . .	49
18. <i>Джорджоне</i> . Мадонна Кастельфранко. Около 1504 г. , собор . . . . .	51

19.	<i>Джорджоне</i> . Святая Елизавета с младенцем Иоанном. Рисунок. Будапешт, Музей изобразительных искусств . . .	52
20.	<i>Джорджоне</i> . Гроза. Около 1506 г. Венеция, Академия . . .	55
21.	<i>Джорджоне</i> . Три философа. Около 1508 г. Вена, Художественно-исторический музей. . . . .	57
22.	<i>Джорджоне</i> . Три философа. Деталь. . . . .	58
23.	<i>Джорджоне</i> . Портрет Антонио Брокардо. Около 1508—1510 гг. Будапешт, Музей изобразительных искусств . . .	61
24.	<i>Джорджоне</i> . Спящая Венера. Около 1508—1510 гг. Дрезден, Картинная галерея. . . . .	64
25.	<i>Джорджоне</i> . Спящая Венера. Деталь. . . . .	65
26.	<i>Джорджоне</i> . Концерт. 1508. Париж, Лувр. . . . .	67
27.	<i>Тициан</i> . Любовь земная и небесная. Около 1515—1516 гг. Рим, галерея Боргезе. . . . .	70—71
28.	<i>Тициан</i> . Любовь земная и небесная. Деталь. . . . .	72
29.	<i>Тициан</i> . Вознесение богоматери («Ассунта»). 1518. Венеция, церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари . . . .	75
30.	<i>Тициан</i> . Женский портрет. Рисунок. Итальянский карандаш, мел на коричневой бумаге. Около 1515—1520 гг. Флоренция, Уффици. . . . .	78
31.	<i>Тициан</i> . Группа деревьев. Рисунок пером. Около 1516—1518 гг. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. . . . .	79
32.	<i>Тициан</i> . Всадник. Рисунок. Будапешт, Музей изобразительных искусств. . . . .	81
33.	<i>Тициан</i> . Портрет юноши с перчаткой. Около 1520 г. Париж, Лувр. . . . .	82
34.	<i>Тициан</i> . Динарий кесаря. 1515—1520. Дрезден, Картинная галерея. . . . .	85
35.	<i>Тициан</i> . Мадонна Пезаро. 1519—1526. Венеция, церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари. . . . .	87
36.	<i>Тициан</i> . Положение во гроб. Деталь. . . . .	90
37.	<i>Тициан</i> . Положение во гроб. Около 1535 г. Париж, Лувр. . . . .	91
38.	<i>Тициан</i> . Венера Урбинская. Около 1538 г. Венеция, Уффици. . . . .	93
39.	<i>Тициан</i> . Венера Урбинская. Деталь. . . . .	94
40.	<i>Тициан</i> . Введение Марии во храм. 1534—1538. Венеция, Академия. . . . .	96—97
41.	<i>Тициан</i> . Портрет Пьетро Аретино. 1545. Флоренция, галерея Питти. . . . .	98

42. *Тициан*. Портрет папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе. 1545—1546. Неаполь, музей Каподимонте . . . 99
43. *Тициан*. Портрет Ипполито Риминальди. Около 1548 г. Флоренция, галерея Питти . . . . . 101
44. *Тициан*. Портрет Ипполито Риминальди. Деталь . . . . . 103
45. *Тициан*. Карл V в сражении при Мюльберге. 1548. Мадрид, Прадо . . . . . 105
46. *Тициан*. Даная. Около 1554 г. Мадрид, Прадо . . . . . 106
47. *Тициан*. Положение во гроб. 1559. Мадрид, Прадо . . . . . 109
48. *Тициан*. Автопортрет. 1565. Мадрид, Прадо . . . . . 111
49. *Тициан*. Диана и Актеон. Около 1559 г. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии . . . . . 114
50. *Тициан*. Пастух и нимфа. Около 1570 г. Вена, художественно-исторический музей . . . . . 115
51. *Тициан*. Коронование терновым венцом. Около 1570 г. Мюнхен, Старая пинакотeka . . . . . 117
52. *Тициан*. Св. Себастьян. Около 1570 г. Ленинград, Эрмитаж . . . . . 118
53. *Тициан*. Оплакивание Христа. Около 1576 г. Венеция, Академия . . . . . 121
54. *Пальма Веккьо*. Иаков и Рахиль. Около 1520 г. Дрезден, Картинная галерея . . . . . 123
55. *Лотто*. Портрет юноши. Около 1506—1508 гг. Вена, Художественно-исторический музей . . . . . 125
56. *Лотто*. Портрет мужчины с заячьей лапкой. Около 1527 г. Вена, Художественно-исторический музей . . . . . 126
57. *Лотто*. Портрет молодого человека. Около 1524—1527 гг. Венеция, Академия . . . . . 129
58. *Лотто*. Благовещение. Около 1528 г. Реканати, церковь Санта Мария sopra Мерканти . . . . . 131
59. *Савольдо*. Поклонение пастухов. 1520-е гг. Турин, Пинакотeka . . . . . 132
60. *Савольдо*. Венецианка. 1530-е гг. Берлин-Далем, Картинная галерея . . . . . 135
61. *Моретто*. Св. Юстина с донатором. Около 1530—1535 гг. Вена, Художественно-исторический музей . . . . . 137
62. *Морони*. Портрет неизвестного с письмом. Около 1560 г. Вена, Художественно-исторический музей . . . . . 138
63. *Морони*. Портрет портного. 1560-е гг. Лондон, Национальная галерея . . . . . 140

64.	<i>Доссо Досси.</i> Цирцея. 1530-е гг. Рим, галерея Боргезе .	143
65.	<i>Якопо Бассано.</i> Отдых на пути в Египет. Около 1545—1550. Милан, Амброзиана . . . . .	145
66.	<i>Якопо Бассано.</i> Отдых на пути в Египет. Деталь . . . . .	146
67.	<i>Якопо Бассано.</i> Сельская сцена. Лугано, коллекция барона фон Тиссен.	149
68.	<i>Якопо Бассано.</i> Поклонение пастухов. 1568. Бассано, Музей . . . . .	151
69.	<i>Веронезе.</i> Триумф Мардохея. 1556. Венеция, церковь Сан Себастьяно . . . . .	152
70.	<i>Веронезе.</i> Портрет Даниэле Барбаро. 1560-е гг. Флоренция, Уффици . . . . .	155
71.	<i>Веронезе.</i> Брак в Кане. 1563. Париж, Лувр . . . . .	156—157
72.	<i>Веронезе.</i> Брак в Кане. Деталь . . . . .	159
73.	<i>Веронезе.</i> Роспись плафона в зале Олимпа виллы Барбаро-Вольпи в Мазер. Около 1561 г. . . . .	160
74.	<i>Веронезе.</i> Роспись виллы Барбаро-Вольпи в Мазер . . . . .	161
75.	<i>Веронезе.</i> Пейзаж. Роспись виллы Барбаро-Вольпи в Мазер . . . . .	163
76.	<i>Веронезе.</i> Мадонна дома Куччина. 1571. Деталь. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	165
77.	<i>Веронезе.</i> Распятие. 1570-е гг. Париж, Лувр . . . . .	166
78.	<i>Веронезе.</i> Брак в Кане. 1571. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	168—169
79.	<i>Веронезе.</i> Сцены мученичества. Рисунок. Будапешт, Музей изобразительных искусств . . . . .	171
80.	<i>Веронезе.</i> Оплакивание Христа. Между 1576—1582 гг. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	173
81.	<i>Тинторетто.</i> Чудо св. Марка. 1548. Венеция, Академия . . . . .	177
82.	<i>Тинторетто.</i> Введение Марии во храм. Около 1555 г. Венеция, церковь Санта Мария дель Орто . . . . .	178
83.	<i>Тинторетто.</i> Тайная вечеря. 1560-е гг. Венеция, церковь Сан Тровазо . . . . .	181
84.	<i>Тинторетто.</i> Спасение Арсинои. Около 1550—1560 гг. Дрезден, Картинная галерея . . . . .	182
85.	<i>Тинторетто.</i> Распятие. 1565. Венеция, скуола ди Сан Рокко (Альберго) . . . . .	184—185
86.	<i>Тинторетто.</i> Распятие. Деталь . . . . .	187
87.	<i>Тинторетто.</i> Распятие. Деталь . . . . .	188



88. <i>Тинторетто</i> . Несение креста. 1566. Венеция, скуола ди Сан Рокко (Альберго).	191
89. <i>Тинторетто</i> . Сусанна и старцы. 1560-е гг. Вена, Художественно-исторический музей.	193
90. <i>Тинторетто</i> . Происхождение Млечного пути. 1570. Лондон, Национальная галерея.	195
91. <i>Тинторетто</i> . Поклонение пастухов. 1577—1581. Венеция, скуола ди Сан Рокко (верхний зал).	196
92. <i>Тинторетто</i> . Мария Египетская. 1583—1587. Венеция, скуола ди Сан Рокко (нижний зал).	199
93. <i>Тинторетто</i> . Адам и Ева. 1555. Венеция, Академия.	200
94. <i>Тинторетто</i> . Грехопадение. 1578. Венеция, скуола ди Сан Рокко (верхний зал).	201
95. <i>Тинторетто</i> . Тайная вечеря. 1592—1594. Венеция, церковь Сан Джорджо Маджоре.	203
96. <i>Тинторетто</i> . Автопортрет. 1588. Париж, Лувр.	205
97. <i>Якопо Сансовино</i> . Вакх. Мрамор. 1518. Флоренция, Национальный музей.	207
98. <i>Якопо Сансовино</i> . Бронзовые двери сакристии собора св. Марка в Венеции. Около 1560—1565 гг.	208
99. <i>Якопо Сансовино</i> . Бронзовые двери сакристии собора св. Марка в Венеции. Деталь.	209
100. <i>Алессандро Виттория</i> . Плодородие.	210
101. <i>Алессандро Виттория</i> . Бюст Томмазо Рангоне. Венеция, музей Коррер.	213
102. Венеция. Центр города и Лагуна. Аэрофотосъемка.	219
103. Венеция. Канал.	221
104. Венеция. Мост Риальто на Большом канале. 1588—1592	222
105. Венеция. Канал.	225
106. <i>Пьетро Ломбарди и Моро Кодуччи</i> . Скуола ди Сан Марко в Венеции. 1485—1495. Фасад.	226
107. <i>Якопо Сансовино</i> . Палаццо Корнер делла Ка-Гранде в Венеции. Начат в 1532 г. Фасад.	230
108. <i>Микеле Санмикели</i> . Палаццо Гримани в Венеции. 1556—1572. Фасад.	231
109. <i>Якопо Сансовино</i> . Библиотека св. Марка (1536—1554) и Лоджетта (1537—1540) в Венеции.	234—235
110. <i>Якопо Сансовино</i> . Библиотека св. Марка. Деталь.	236
111. <i>Микеле Санмикели</i> . Порта Нуова в Вероне. 1533—1540.	239

112.	<i>Микеле Санмикели.</i> Палаццо Помпеи в Вероне. 1550-е гг. Фасад	.240
113.	<i>Палладио.</i> Палаццо Кьерикати в Виченце. Около 1556 г. Фасад	.243
114.	<i>Палладио.</i> Палаццо Тьене в Виченце. Начат в 1550-х гг. Фасад	.244
115.	<i>Палладио.</i> Лоджия дель Капитанио в Виченце. 1571. Фасад	.247
116.	<i>Палладио.</i> Вилла Ротонда близ Виченцы. Начата в 1550-х гг. Общий вид	.249
117.	<i>Палладио.</i> Вилла Барбаро-Вольпи в Мазер. 1560—1570. Фасад	.250
118.	<i>Палладио.</i> Церковь Иль Реденторе в Венеции. 1577—1592. Фасад	.253
119.	<i>Палладио.</i> Церковь Иль Реденторе в Венеции. Внутренний вид	.255
120.	<i>Палладио.</i> Театр Олимпико в Виченце. 1580—1583. Внутренний вид	.257

На переплете: *Тициан.* Диана и Актеон. Деталь

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	5
Изобразительное искусство. . . . .	.11
Архитектура . . . . .	.215
Примечания . . . . .	.261
Библиография . . . . .	.263
Список иллюстраций . . . . .	.265

## ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
58	5 сверху	приписываемая Джорджоне	приписываемая кругу Джорджоне
86	8 снизу	„физиологизма”, чувственности	„физиологизма” чувственности
200	7 снизу	неровная	нервная
267	7 снизу	Венеция,	

*Колпинский Юрий Дмитриевич*

### ИСКУССТВО ВЕНЕЦИИ. XVI ВЕК

Редактор Е. Галкина. Художественные редакторы Е. Шилина  
и Е. Зеленкова. Оформление художника В. Лазурского  
Корректор В. Акулинина

А-08624. Подписано к печати 22/IX 1969 г. Формат 70 X 108/32.  
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,9. Уч.-изд. л. 11,09. Тираж  
50000. Издат. № 20171. Издательство «Искусство». Москва.  
К-51, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени  
Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Главполи-  
графпроиза Комитета по печати при Совете Министров СССР,  
Звенигородская, 11. Заказ типографии 1007. Цена 1 р. 60 к.

К о л п и н с к и й Ю. Д. Искусство Венеции