

ТИЦИАН



Александр
Махов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Историю итальянской и мировой живописи невозможно представить без работ Тициана Вечеллио — выдающегося представителя венецианской художественной школы, одного из величайших мастеров эпохи Возрождения. Книга известного переводчика, знатока Италии и ее культуры Александра Махова с небывалой в отечественной литературе полнотой освещает долгий жизненный и творческий путь художника от его рождения в маленьком городке Пьеве ди Кадоре до смерти от чумы в должности официального живописца Венецианской республики. На основе множества источников автор рисует широкую панораму жизни Тициана, его друзей и недругов на фоне бурной истории Европы того времени.

- [А.Б. Махов](#)
 - [Глава I Начало пути](#)
 - [Глава II Судьбоносная встреча](#)
 - [Глава III Соляной посредник](#)
 - [Глава IV Бремя славы](#)
 - [Глава V Канун больших перемен](#)
 - [Глава VI Новый Апеллес](#)
 - [Глава VII Придворный художник](#)
 - [Глава VIII Последний посыл](#)
 - [Основные даты жизни Тициана Вечеллио](#)
 - [Библиография](#)
 - [Иллюстрации](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)

- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)

- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)

- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)



А.Б. Махов

Тициан

Глава I Начало пути

Тициан и его время

Творчество Тициана — это целая эпоха в истории мировой живописи, отразившая величайший взлет венецианской художественной школы и предвосхитившая ее закат. Окруженный славой и почетом, Тициан прожил долгую и счастливую жизнь. В отличие от трех своих великих современников — Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля, — он был женат и имел детей. Суровый климат Доломитовых Альп, где Тициан родился, наложил свой отпечаток на его облик и характер. Это был высокий статный горец с гордой осанкой и орлиным профилем — именно таким художник изображал себя на ранних картинах. Но и в преклонном возрасте он не выглядел согбенным старцем, как это видно на последнем автопортрете. Творец пережил многих современников, друзей и недругов, включая своего первого биографа Джорджо Вазари, который отметил: «Более, чем кто-либо из равных ему, Тициан пользовался отменным здоровьем и был удачлив; он ничего не получил от неба, кроме счастья и благополучия».^[1]

Его творческая жизнь неразрывно связана с Венецией, которая по сравнению с другими центрами культуры Возрождения оказалась позднее вовлеченной в процесс формирования новых художественных принципов искусства. Тому было немало причин исторического, экономического и географического характера. Неоспоримо одно — в отличие от Флоренции или даже соседней Падуи, родины древнеримского историка Тита Ливия, Венеция в те годы не заглядывала слишком глубоко в античное прошлое, которое казалось ей слишком далеким, а черпала впечатления из того, что было ей ближе исторически и духовно.

Этот сказочный город, построенный на сваях в морской лагуне, где мраморное кружево дворцовых фасадов и мостов отражается в тихих водах каналов, притягивал к себе литераторов, ученых-гуманистов, художников, музыкантов да и просто ценителей прекрасного. Здесь побывал Данте, которого заинтересовала работа корабелов Арсенала. Затем появился Петрарка. Ему правительство Венеции подарило дворец Молин на набережной Скъявони в обмен на обещание оставить после кончины свои книги в дар городу. Вскоре к нему присоединился Боккаччо, однако

договоренность о передаче книг не была ими соблюдена.

По своему великолепию, пышности праздничных шествий, карнавалов и водяных феерий, щедрому покровительству властей искусству и художественным ремеслам Венеция не знала себе равных в Европе. В начале XVI века она как магнит притягивала к себе творческих людей, особенно литераторов и художников. Кто только из известных живописцев не побывал здесь! Сюда наведывались Дюрер и Гольбейн, Микеланджело и Леонардо да Винчи, у которого, кстати, в лагунном городе родилась смелая идея создания подводной лодки для отражения опасных атак турецкого флота. Не исключено, что Тициан мог повстречаться с Леонардо, который, как считает Вазари, оказал на него сильное влияние своим «сфумато».

О самом многонаселенном городе Европы той поры можно судить по великолепной гравюре Якопо де Барбари «Перспективный вид Венеции», которая была издана нюрнбергским купцом Антониом Кольбом в 1500 году (Венеция, музей Коррер). Неудивительно, что именно в Венеции развернул свою бурную деятельность гуманист Альдо Мануцио. Он первым в Италии издал в карманном формате почти всех итальянских, латинских и греческих классиков, напечатанных курсивом — четким убористым шрифтом. Изящно оформленные книги в честь издателя получили название *aldini*. Вскоре город с его 113 типографиями, выпускавшими в год до сотни названий новых книг, становится центром мирового книгопечатания и книготорговли. За какие-то полтора десятилетия книга перестает быть редкостью и органично входит в жизнь любого образованного человека. Тот же Мануцио основал Новую академию (по примеру известной Платоновской академии во Флоренции), вокруг которой объединялись интеллектуальные круги венецианского общества с их возросшим интересом к вопросам философии, истории, эстетики и теории искусства.

Прошло еще немного времени, и Венеция стала центром свободного слова и антифеодальной публицистики, особенно после того, как в одном из дворцов Большого канала обосновался известный литератор Аретино. Там же начался выпуск первого печатного листка «Гадзеттино». Своим названием он обязан мелкой разменной монете с изображением сороки (*im. gazza*) — именно такой была его продажная цена. До сих пор этот печатный орган выходит в Венеции под тем же названием, от которого произошло слово «газета».

Что же касается несколько запоздалого утверждения в венецианской живописи ренессансных настроений и взглядов, о чем было сказано выше, то причин тому немало. Это прежде всего живучесть византийских традиций и широкое распространение позднего готического стиля. Однако

уже к середине XV века под влиянием работавших в Венеции флорентийских мастеров Мазолино да Паникале, Андреа дель Кастаньо, Паоло Уччелло и особенно сицилийца Антонелло да Мессина занимается заря нового дня в истории венецианского искусства. За короткое время оно наверстает упущенное и совершит стремительный взлет к величайшим художественным вершинам.

Постепенно складывался особый, неповторимый характер венецианской живописи, отличающий ее от остальных художественных школ. Прежде всего, это живопись открытая, импульсивная, постоянно контактирующая с миром и человеком. Возможно, долгие годы аскетической отрешенности от мирских интересов сделали особенно неудержимым ее стремление к ясности, свету и простору. Со временем вырабатывается общий для венецианской школы живописи язык изобразительных средств, в котором преобладает тяготение к сочному жизнерадостному колориту, что так импонировало мироощущению процветающей Венецианской республики, быту, нравам и настроению самих венецианцев. Их увлечение яркими зрелищами, многолюдными процессиями, дорогим убранством жилищ, коврами, изысканными тканями, пирами, богатыми украшениями из жемчуга и драгоценных камней, златоволосыми красавицами, восточными нарядами, чернокожими пажами, экзотическими животными и птицами — все это нашло отражение на картинах венецианских мастеров.

Как известно, флорентийская школа живописи основывалась главным образом на рисунке и выразительной пластике. Не случайно именно во Флоренции по инициативе Вазари в 1563 году была образована первая в мире Академия рисунка. А вот для венецианской живописи основой являлись цвет, градация светотеневых переходов, богатство живописных решений и их гармония. Для флорентийского искусства идеалом красоты были изваяния Давида. Венецианская живопись выразила свой идеал красоты в образах возлежащих Венер — в Венеции всегда было сильнее женское начало.

Когда Тициан делал первые шаги в искусстве, в Милане творил Леонардо да Винчи, обуреваемый страстными исканиями истины, а в Риме работал Рафаэль, который, как пишет Вазари, проявил себя во фресковой живописи столь ярко, что «природа осталась побежденной его красками». Во Флоренции Микеланджело уже изваял своего героического Давида, который стал символом всей эпохи Возрождения, а памятный день 8 сентября 1504 года, когда статуя была водружена на площади Синьории, стал для города знаменательной вехой отсчета важнейших событий.

В те достопамятные годы Италия, по выражению М. М. Бахтина, была страной сконденсированного исторического времени. Действительно, человек тогда оказывался не только свидетелем, но и участником целой серии событий и катаклизмов. Настоящее стремительно становилось достоянием истории, события развивались столь бурно, что для осмысления нового, способности не растеряться и устоять перед ним редко у кого доставало времени, сил и дерзаний. Нужны были подлинны титаны духа и мысли, какими стали многие мастера эпохи Возрождения, и среди них конечно же Тициан.

Его творчество приходится на переживаемый Венецией пик могущества, наивысшего расцвета ее славы, блеска и роскоши, когда она вписала незабываемые страницы в историю. Это годы между победой венецианцев в битве при Кадоре (1508) против вторгшихся при поддержке Ватикана и Франции полчищ германского императора Максимилиана и потоплением турецкой эскадры в сражении при Лепанто (1571). После них началось медленное увядание, когда Венеция стала утрачивать свое значение великой морской державы, постепенно теряя одно за другим владения на Апеннинском полуострове и заморские территории.

За свою более чем семидесятилетнюю творческую жизнь Тициан оставил колоссальное художественное наследие, с которым вряд ли могут сравниться даже такие плодовитые мастера, как Рубенс и Рембрандт. Правда, в работе он был нетороплив, подолгу обдумывая тот или иной сюжет, прежде чем приступить к его воплощению. Не знаящий спадов творческий гений Тициана мужал из года в год, раскрывая все новые грани. Однако неизменным оставались диалог живописца с окружающим миром, человеком и природой, его восхищение красотой материального мира, а навеваемые при этом гедонистические настроения вполне уживались в нем с глубоко религиозным чувством, придавая его поздним творениям метафизическое значение.

Творчество Тициана можно чисто условно разделить на три периода, хотя оно постоянно развивалось только по восходящей. Это началось уже с ранних работ, пронизанных радостным восприятием окружающего мира, сочностью цветовой палитры, полнозвучием ритмов деятельной жизни и патетической приподнятостью стиля, который отражал героическую поступь его эпохи с ее великими научными и географическими открытиями, бесконечными войнами, социальными противоречиями и потрясениями.

Начальный период совпал со временем, когда лагунный город жил в атмосфере кажущегося спокойствия и благополучия. Венеция с ее мощным

флотом, крепкими торговыми связями и развитой экономикой была единственным государством на всем Апеннинском полуострове, не познавшим ни прямо, ни косвенно испанского или французского господства и сохранившим неизменным свой республиканский строй, который в те предгрозовые годы считался идеальным общественным устройством. Венецию побаивалась вся Европа, знавшая о возрастающем могуществе венецианского флота и сухопутных войск, о расширении подвластных ей заморских территорий. Против нее постоянно плел интриги папский Рим, который с опаской глядел на растущее значение республики Святого Марка в мировой политике, экономике и духовной жизни. В 1504 году на одном из дипломатических приемов в Ватиканском дворце, на котором присутствовали послы недружественных Венеции государств, папский казначей невзначай обмолвился, сказав, что для Рима не столь страшны были когда-то варвары, как ныне сильная и полная амбиций Венеция.

В те годы тема безмятежного бытия человека на лоне природы всецело заполняет умы венецианских гуманистов и поэтов, музыкантов и художников, оттеснив в сторону религиозную тематику или придав ей вполне светское звучание. Именно тогда счастливая судьба свела Тициана с Джорджоне, у которого он сумел много почерпнуть, восприняв то ценное, что внесло в живопись его искусство. Однако уже тогда Тициан проявил твердость характера, ничего не принимая на веру, и критически отнесся к отстраненности Джорджоне от реального времени с его противоречиями и к неоправданному пренебрежению рисунком.

В культуре Венеции XVI века миф и аллегория занимают видное место. Издатели наперебой печатают классиков, но не обходят вниманием и современных авторов, для которых увидеть свой труд изданным в Венеции — уже большой успех. Сошлемся на вызвавших большой интерес «Азоланских нимф» Пьетро Бембо или удивительный по своей поэтичности труд «Божественная пропорция» математика Луки Пачоли, оказавший заметное влияние и на художников. Стоит упомянуть книгу «О природе любви» Марио Эквиколы, сборник «Любовная лирика» Антонио Тебальдео, обретший европейскую известность трактат «Придворный» Бальдассарре Кастильоне, на шумевшую в те годы поэму Якопо Саннадзаро «Аркадия» и сочинение Леона Эбрео «Диалоги о любви».

Происходит слияние гуманистической культуры с изобразительным искусством, которое в аллегорической форме отражает величайшие ценности жизни. Отныне любовь, красота, поэзия и музыка становятся основными темами художников. Именно в этом жанре с наибольшей

полнотой и блеском раскрылся гений Тициана. Новизна и обаяние его первых работ были настолько впечатляющими, что о нем заговорили в Риме. В 1513 году пришло лестное приглашение работать при дворе папы Льва X — известного мецената из рода Медичи, сына Лоренцо Великолепного. Но, как отмечает один из биографов художника, Тициан ответил на приглашение отказом, посчитав, что «двор — это пристанище зависти, ненависти, унижения».[2]

Уже к середине 1520-х годов, которые условно принято считать началом второго периода, в творчестве Тициана определяются три главных жанра, в которых он не знал себе равных. Основное внимание он уделяет религиозной теме, портрету и аллегорическим композициям на мифологические сюжеты или *poesie*, как мастер сам называл их в письмах к друзьям и заказчикам. Пик творческой зрелости приходится на 30-е годы, когда Тициан обретает всеобщее признание и громкую славу, а его искусство становится поистине народным, отражающим быт и нравы венецианцев, их тягу к свободе и независимости.

В стремлении приблизить искусство к человеку Тициан одним из первых венецианских живописцев обратился к написанию пейзажа с натуры, показав, насколько природа преобразуется в зависимости от времени суток и как краски вибрируют под воздействием света, меняя очертания предметов и раскрывая богатство светотеневых градаций. Пейзаж у Тициана богат и многообразен; это связано с врожденной способностью улавливать различные настроения природы, в чем ему помогали яркие впечатления детства. Своими работами Тициан дал определенный импульс дальнейшему развитию венецианской пейзажной живописи и появлению целой плеяды замечательных художников, в том числе мастеров архитектурного пейзажа, получившего название *veduta* (Каналетто, Гуарди, Беллотто и др.).

В годы расцвета и редкостной работоспособности Тициан воспел силу духа и порыв человека, доводящий его порой до дионисийского исступления. И кто бы ни был изображен на его картинах — мифологические герои, библейские персонажи или христианские мученики, — все они полагаются лишь на собственные силы и готовы на самопожертвование во имя высоких идеалов. Тогда же Тициан заставил говорить о себе как о непревзойденном портретисте, позировать которому считали за честь многие итальянские князья и коронованные особы Европы. В его блистательной портретной галерее поражают точность характеристик, одухотворенность портретируемых персонажей, кем бы они ни были и какое бы место ни занимали в общественной иерархии, глубокое

проникновение в их суть. В каждом портрете чувствуется активная позиция художника, и сквозь верность натуре отчетливо проявляется его представление о человеке со всеми его противоречивыми чертами, дает о себе знать мечта Тициана показать идеального героя своего времени.

Для последнего периода творчества Тициана характерны и моменты рефлексии, и явные признаки трагического разочарования. Дело в том, что вторая половина XVI века оказалась переломной для всего европейского искусства. Но порожденная кризисом гуманизма мощная волна маньеризма лишь частично задела Венецию, в отличие от других центров искусства, в первую очередь Рима, Флоренции, Пармы и Мантуи, где новое направление пустило глубокие корни не только в живописи, но и в скульптуре и архитектуре. История возникновения этого художественного направления связана с некоторыми флорентийцами, без устали копировавшими знаменитые картоны Леонардо и Микеланджело. Начинающие художники решили бросить вызов великим творцам, предложив собственную манеру пластических решений. Известно, что однажды при виде таких художников, жадно копировавших его фрески в Сикстинской капелле, Микеланджело с горечью промолвил: «О, скольких же мое искусство сделает глупцами!»

Действительно, для работ Россо Фьорентино, Понтормо, Бронзино, Пармиджанино, Джулио Романо и других приверженцев нового направления характерны чрезмерная экзальтация, вычурность, изощренность, холодная надуманность, преобладание физического над духовным, обилие внешних эффектов и погоня за красотой. В них заметно почти полное равнодушие к этическому началу — явный признак деградации искусства. Такая позиция противоречила идеалам гуманизма, ренессансным принципам и представляла собой искусство для избранных.

В довершение обрушившихся бед началась приснопамятная эпоха Контрреформации с ее удушающей угрюмостью, когда, как казалось, время повернуло вспять и по всей Италии, обескровленной чужеземным нашествием, запылали костры инквизиции. В те мрачные годы постепенно свершался переход от великой эпохи Возрождения к временам католической реакции, когда за сравнительно короткий период, как свидетельствуют официальные источники (например, впечатляющая документация римского Музея криминалистики), были замучены изощренными пытками и сожжены на кострах более тридцати тысяч человек. Этот трагический переход составил основное содержание идеологических конфликтов, отразившихся на изобразительном искусстве.

Это были годы подметных писем, облыжных обвинений и судилищ

над вероотступниками и вольнодумцами. Римская курия, напуганная распространением ереси и инакомыслия по всей Европе, ужесточила цензуру и ввела пресловутый «Индекс запрещенных книг» (отмененный только в 1962 году), куда попали творения Боккаччо, Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Рабле и других великих умов.

21 января 1564 года, менее чем за месяц до кончины великого Микеланджело, Тридентский собор принимает решение «одеть» его богохульные фрески в Сикстинской капелле. Реакция не обошла стороной и Венецию, где с воинственными проповедями в церкви Сан-Сальваторе объявился сам Лойола, основатель ордена иезуитов — главного орудия Ватикана в борьбе за чистоту веры. На суд инквизиции был вызван ученик Тициана Веронезе, обвиненный в ереси за картину «Тайная вечеря»; после казуистических допросов и придинок художник был вынужден дать картине другое более лояльное название — «Пир в доме Левия» (Венеция, Академия). Вскоре правительство Венеции ограничило на своей территории деятельность ордена иезуитов — важная победа светской власти над радикальными католическими кругами. Такое могла себе тогда позволить лишь республика Святого Марка.

Время Тициана — это постоянное вмешательство в итальянские дела Франции и германо-испанских Габсбургов, для которых Италия всегда была лакомым куском. Огонь войны прошелся и по родным местам Тициана, что было им запечатлено на большой батальной картине во Дворце дождей. Закончилась славная история вольных городов-коммун, ставших колыбелью нового мировоззрения и свободного от религиозных пут искусства. На смену республиканскому правлению к власти всюду пришли узурпаторы, которые сплошь и рядом навязывали свои требования искусству.

Почти вся первая половина XVI века отмечена непрекращающейся борьбой малых итальянских государств против иноземных поработителей, разорявших некогда процветающие города и земли. Приходили в упадок сельское хозяйство, торговля, ремесла. Лучшие умы Италии вынашивали идею создания единого национального государства, способного противостоять иностранным захватчикам. Уже тогда флорентийцы, миланцы, венецианцы, неаполитанцы и жители других исторических областей стали с гордостью называть себя итальянцами.

В те роковые годы, когда правители различных княжеств так и не смогли объединиться перед лицом смертельной опасности, в итальянском изобразительном искусстве, как образно подметил Лонги, впервые проявилась ставшая решающей для последующего развития итальянской

живописи и всей дальнейшей истории страны «основная тенденция, которая привела к первому национальному единению, к первому согласию между Севером, Центром и Югом Италии, нашедшему свое выражение в слиянии искусства Антонелло да Мессина и Джованни Беллини на основе художественного синтеза, выработанного Пьеро делла Франческа».^[3]

Особенно наглядно такая тенденция проявилась в искусстве Тициана. В юности он учился в мастерской Беллини, высоко ценил Антонелло да Мессина, который одно время работал в Венеции и первым из итальянских мастеров прибегнул к масляной живописи. Правда, с легкой руки Вазари принято считать, что первооткрывателем техники изготовления масляных красок путем смешивания пигментных красителей с растительным маслом был фламандский живописец Ян ван Эйк. Новая техника раскрыла поразительные колористические возможности масляных красок, которые, будучи нанесенными методом полупрозрачной лессировки на хорошо подготовленную поверхность доски или холста, излучают удивительное сияние. Тициана не могла не потрясти светоносная живопись Пьеро делла Франческа. Он внимательно изучал работы старых мастеров и выбрал в себя все лучшее, что было у «отцов Возрождения». По прошествии лет Тициан во многом превзошел учителей, став величайшим колористом в истории мировой живописи.

В отличие от большинства художников, мыслящих и творящих с помощью линий, светотени и соотношения пропорций и объемов, Тициан воссоздает мир и строит форму красками, соотношением тонов. Главное для художника — стремление передать дыхание и трепет живого тела. Палитра Тициана отличается поразительной светосилой. Его краски не только материально осязаемы, но и обладают чарующей декоративной звучностью, эмоциональной насыщенностью. Как правило, носителем красочного звучания выступает цвет тканей, предметов и природных объектов, а в работах позднего периода — тело человека.

Тициан последовательно шел к намеченной цели, добиваясь совершенства своих творений. Он жил в согласии с самим собой и окружающим его миром. Ему не приходилось испытывать те муки творчества, которые терзали Микеланджело, хотя и в его жизни были моменты разлада с действительностью, когда он ощущал настоятельную необходимость кое-что переосмыслить или пересмотреть. Наиболее заметно это проявилось после посещения им Рима и знакомства с античностью и великими творениями Микеланджело. Можно даже утверждать, что появившиеся в работах тех лет изменения столь неожиданны и значительны, словно их сотворил заново родившийся

художник. Прежде всего, это особенно наглядно в цикле мифологических *poesie*, где фигуры и предметы являются единым пластическим целым картины, как будто они извлечены благодаря животворной силе красок и света из мрака безликого материала, будь то доска или холст. Как Микеланджело отсекал из глыбы все лишнее, чтобы вызволить фигуру «из цепких каменных объятий», так и Тициан убирал все лишнее с поверхности картины, добиваясь целостности композиции и гармонии живописного решения.

Поздние работы мастера полны противоречий. В них эмоциональное напряжение иногда сочетается с внешним спокойствием, и наряду с ярким напряженным колоризмом встречаются картины почти монохромные; при свободной, чуть ли не беспорядочной технике письма появляются произведения, отличающиеся строгой композицией. Создается впечатление, что Тициан хочет доказать — прежде всего себе самому, — что отчаяние перед лицом старости и неминуемой смерти может быть столь же плодотворным, так же вызвать прилив новых сил и одарить творца подлинным вдохновением, как упоение жизнью и красотой в молодости.

Как заметил один из современников,^[4] работы позднего Тициана — это «хроматическая алхимия», последний всплеск творческой энергии, когда на закате жизни мастеру удалось понять, сколь призрачен и несбыточен миф о «золотом веке». Однако ему удалось сохранить в себе жгучее желание еще глубже проникнуть в духовный мир человека наедине с его трагической судьбой. Это становится особенно ощутимо, когда художнику по всем приметам было за девяносто. Впрочем, вопрос о возрасте Тициана все еще порождает споры и будет рассмотрен особо.

Стиль позднего Тициана не был понят и оценен по достоинству современниками, за исключением, пожалуй, Тинторетто — бывшего ученика и давнего соперника. В дальнейшем лишь Эль Греко и Рембрандт воздадут ему должное, а со второй половины XIX века начнется более глубокое осмысление величия последнего посылы великого художника.

Место и дата рождения

Тициан Вечеллио родился в Пьеве ди Кадоре, живописном городке-крепости в Доломитовых Альпах на севере Италии. О жизни мастера и его творчестве известно почти все, имеется обширная литература и о его родословной, а вот по поводу даты рождения художника до сих пор нет единого мнения. Когда пожар войны прошелся по землям Кадора, архив

приходской церкви, в которой крестили Тициана, был перевезен в другое, более безопасное место, где позднее затерялся или, скорее всего, сгорел.

Известно, что род Тициана ведет происхождение от нотариуса Томмазо, жившего в XIII веке. По имени его сына Гвечелло (Вечелло), городского головы Пьеве и вассала патриарха Аквилеи, представители этого рода стали называться Вечеллио. Как пишет один из биографов, в детстве Тициану не раз приходилось слышать рассказы об истории рода от своего деда Конте (претенциозное имя, означающее по-итальянски *conte* — граф, и раскрывающее подлинные родовые амбиции). Имя деда часто толковалось ошибочно, из-за чего в некоторых монографиях можно прочесть, что Тициан вел происхождение от старинного дворянского рода графов Вечеллио.

По традиции все Вечеллио были военными, юристами или священниками. Кое-кто из них оставил заметный след в истории родного края. Например, один из Вечеллио основал в Пьеве литературную школу, которая издавала свои записки; другой пристроил к главной церкви придел в честь почитаемого в тех местах святого Тициана. Когда же в 1420 году власти области Кадор объявили о добровольном вхождении в состав Венецианской республики, род Вечеллио если не де-юре, то де-факто стал принадлежать к местной аристократии, которая верой и правдой служила некоронованной владычице Адриатики. В годы безраздельного господства на море и на суше Венецию называли не иначе как *Serenissima*, то есть Светлейшая.

В исторических хрониках немало страниц посвящено деду художника Конте Вечеллио, личности незаурядной в своем роде. Он более пятидесяти лет занимал высшие выборные должности, взрастил и вывел в люди шестерых сыновей. Когда войско императора Максимилиана вторглось на земли Кадора и начало осаду главной крепости Пьеве, взятие которой открывало прямой путь на Венецию, неприятель потребовал от гарнизона сложить оружие. В тот памятный день 23 февраля 1508 года престарелый Конте ответил врагу: «Мы скорее предпочтем достойно умереть, нежели нарушить клятву на верность республике Святого Марка».[5]

Старший сын Конте, Грегорио, пошел по стопам отца и возглавлял одно время народное ополчение, проявив себя храбрым воином. Не забывая он и о приумножении своего состояния, владея обширными земельными угодьями и лесными деланками. Женится Грегорио на Лючии, о происхождении которой нет сведений. По некоторым данным, она была родом из соседнего городка Кортина д'Ампеццо. У них родилось пятеро детей: сыновья Франческо и Тициан и дочери Ореола (или Орса), Катерина

и Доротея. Их первенец был на два года старше Тициана.

Принято считать, что Тициан появился на свет в 1477 году в доме своих родителей в первой половине марта, поскольку по святцам 3 марта было днем памяти святого Тициана, именем которого нарекли новорожденного при крещении. Двухэтажный особняк старинной постройки был в нижней части каменным, а в верхней — деревянным. Его фасад выходил на Арсенальную площадь в верхнем предместье Ловария (от слова *lovi* — волки, как исстари называли обитателей городка Пьеве ди Кадоре, расположенного в лесистых горах). Уже став известным художником, Тициан часто посещал родные края, приезжая из Венеции, а после смерти родителей владел домом и земельными угодьями вместе с братом Франческо, получая большую прибыль от торговли зерном и лесом. Позднее единственный наследник имущества великого мастера, его старший сын Помпонио Вечеллио, промотал отцовское состояние, а в 1581 году продал и этот дом, в котором за три с лишним столетия сменился не один владелец. Дом не раз перестраивался по вкусу новых хозяев, и о его существовании стали забывать.

Наконец, 5 сентября 1880 года в Пьеве ди Кадоре был открыт памятник Тициану. Устроители торжеств приурочили открытие монумента к 400-летию рождения мастера. Здесь свою роль сыграл Вазари, решивший омолодить Тициана на три года в своих «Жизнеописаниях». Лишь в 1932 году отчий дом художника был выкуплен местными властями, очищен от всех позднейших пристроек и предстал в своем первоизданном виде. На его фасаде установлена мраморная доска с надписью:

«Кадор представляет своим гостям этот дом,
в котором родился и вырос Тициан».

Позднее там был открыт мемориальный музей, действующий и поныне.

До сравнительно недавнего времени дата появления на свет Тициана в 1477/1480 году считалась вполне достоверной, не вызывая сомнения итальянских и зарубежных искусствоведов, среди которых были Бернсон, Вентури, Лонги, Панофский, Титце. Эту дату не подвергали сомнению и наши исследователи Алпатов, Виппер, Габричевский, Лазарев и другие. У большинства из нас со школьной и студенческой скамьи засело в сознании, что Тициан прожил 99 лет, и если бы не чума... Все началось с англичанина Кука и его ничем не обоснованной версии, по которой Тициан

никак не мог родиться раньше 1490 года.^[6] К сожалению, вскоре эта точка зрения возобладала среди большинства искусствоведов, хотя над ней справедливо и тонко иронизировал американский ученый Панофский,^[7] видя, как в музеях спешно меняют таблички с датами жизни под картинами Тициана.

Для доказательства своей правоты сторонники новой версии, в частности, ссылались на письмо литератора Пьетро Аретино,^[8] направленное в 1548 году художнику Лотто (ок. 1480–1556). Из него они заключают, что Тициан родился гораздо позднее, чем это принято считать. Все дело в том, что Аретино этим письмом хотел примирить художников, относившихся с недоверием друг к другу — например, Лотто обвинял Тициана в «олимпийской гордыне». Чтобы успокоить его, Аретино заверяет Лотто, что Тициан проявляет к нему уважение как к «старшему» товарищу, хотя точная дата рождения самого Лотто неизвестна. Но стоит ли так полагаться на слова Аретино, который славился вольным обращением с фактами?

Не оспаривая позицию сторонников новой точки зрения, обратимся к имеющимся у нас в распоряжении документальным источникам. Основным биографом Тициана, знавшим его при жизни, является Джорджо Вазари, который неоднократно встречался с Тицианом в Венеции и в Риме, посвятив ему прекрасные страницы во втором издании «Жизнеописаний». Назовем также летописца венецианской художественной жизни Марин Санудо, автора известного «Дневника», и его друга коллекционера Маркантонио Микьяля, которому удалось собрать ценные сведения о венецианских художниках за период 1521–1543 годов. Позднее эти записки получили известность под названием *Anonimo Morelliano*, поскольку их обнаружил и издал в 1800 году, не зная имени автора, аббат Якопо Морелли. Наконец, вспомним плодовитого литератора Лудовико Дольче, который в пику Вазари, не упомянувшему Тициана в первом издании своего труда, выпустил в 1557 году собственные заметки.^[9] В них немало ценных данных о жизни и творчестве Тициана, особенно зрелого периода.

Пока остается невыясненным, почему Вазари, впервые посетив Венецию еще в 1541 году, ни словом не обмолвился о Тициане в раннем издании своих «Жизнеописаний», хотя имя великого венецианца уже было широко известно. Не исключено, что такая «забывчивость» продиктована сугубо местническими и цеховыми интересами, столь сильными в раздробленной на мелкие княжества Италии. Вазари в льстивых «посвящениях» собственных сочинений то папе римскому, то своим покровителям Медичи, как истый царедворец и придворный писатель

основное внимание уделил прославлению римско-тоscanской школы живописи. Во втором дополненном издании «Жизнеописаний» он восполнил досадный пробел и воздал должное не только североитальянской, но и фламандской живописи. Несмотря на неточности, оговорки и даже домыслы, его капитальный труд, ставший настольной книгой многих поколений искусствоведов, стал уникальным явлением в истории мирового искусства. В нем достоверно и образно отражена борьба двух важнейших художественных направлений — ренессансного искусства и набиравшего силу маньеризма, к которому Вазари причислял и себя, называя его «современной манерой». В этом противопоставлении нашло свое отражение столкновение двух эпох — Возрождения и Контрреформации, вызванное кризисом гуманизма.

К кругу лиц, лично знавших Тициана, можно отнести и Марко Вечеллио (1545–1611), двоюродного племянника и любимого ученика, к которому Тициан относился как к сыну. Сын Марко, Тицианелло (1570–1650), — тоже художник, немало слышавший от отца о своем великом родственнике и, возможно, даже видевший его, — издал в 1622 году Венеции «Краткое жизнеописание знаменитого Тициана Вечеллио из Кадора» неизвестного автора. Как выяснилось позже, это сочинение принадлежит перу Джован Марио Вердидзотти (1525–1600), художника и литератора, который в последние годы был близким другом Тициана. В 1567 году с ним познакомился Вазари и тепло отзывался о нем как о честном и порядочном человеке.

За преданность и помощь в работе Тициан заплатил своему молодому другу той же монетой, написав его превосходный портрет (Сан-Франциско, Мемориальный музей М. Х. Янга). Это, пожалуй, единственное произведение, в котором Тициан вполне определенно обозначил свою симпатию к лицу, изображенному на портрете, вложив в его левую руку листок с надписью: «*Di Tiziano Vecellio singolare amico*» (единственный друг Тициана Вечеллио). Но слово *singolare* скорее можно здесь перевести как «особый», а не «единственный», поскольку ниже будет отмечено, что Вердидзотти выполнял ряд деликатных поручений Тициана, а после его кончины не порывал связей с семьей и продолжал дружить с любимым племянником мастера Марко Вечеллио. Незадолго до своей смерти он передал ему труд, который не успел опубликовать. По наследству от Марко рукопись перешла к его сыну Тицианелло, который и издал ее без упоминания имени автора.

Выше было сказано, что Вазари несколько сместил дату рождения Тициана. Явно полемизируя с автором нашумевших «Жизнеописаний»,

Дольче решил внести свою лепту и подправить некоторые положения Вазари, когда уже не было в живых таких авторитетных знатоков, как Санудо и Миккель. Сам Дольче появился на свет в 1508 году, а потому о начальном периоде творчества Тициана знал понаслышке. Свои откровения в «Диалоге о живописи» он для большей убедительности вложил в уста литератора Аретино, к тому времени покойного — иначе ему бы дорого обошлась ссылка на имя скандально известного писателя, за которым давно утвердилась слава беспринципного мздоимца. Но Дольче часто ссылается и на самого Тициана, с которым был связан узами дружбы. Разрабатывая свою художественную теорию, он ставит во главу угла искусство Тициана, приводя множество ценных наблюдений. Однако некоторые его заявления в полемике с Вазари по поводу даты рождения Тициана вызвали в дальнейшем невероятную путаницу. Именно она послужила поводом для пересмотра прежней позиции и выдвижения необоснованной версии. Например, Вердидзотти наверняка был знаком с сочинением Дольче, но нигде не упоминал о нем, оставив неизменным собственное мнение.

Авторитетными биографами Тициана, не подвергавшими сомнению общепринятую дату рождения мастера, по праву могут считаться авторы известных исследований Карло Ридольфи (1594–1658) и Джован Баттиста Кавальказелле (1819–1897), этот признанный патриарх итальянского искусствоведения, который обошел пешком с котомкой за плечами всю Италию и пол-Европы, сумев дать подробные описания множества картин, прежде чем они попали в частные коллекции или бесследно исчезли. Он написал в соавторстве с англичанином Кроу объемистую монографию о Тициане в двух томах (1878). Именно Кавальказелле успел произвести полную инвентаризацию творений Тициана, исключив многие работы, приписываемые ему в угоду устроителям разного рода аукционов. К его авторитетному мнению полезно прислушаться и сегодня.

А теперь сошлемся на одно очень ценное свидетельство, приведенное испанским искусствоведом Педро Берокуи в его книге «Тициан в музее Прадо».^[10] Этот труд вряд ли мог знать англичанин Кук, а между тем в нем впервые публикуется письмо посла Испании дона Диего Уртадо де Мендоса, посланное из Венеции 5 октября 1545 года Карлу V, в котором сообщается, что «Тициан постарел и работает медленно». Эта фраза служит неопровержимым доказательством того, что Тициану в том году было 68 лет, а не 55 или же 50, как того хотелось бы приверженцам новой точки зрения. Если бы в тот период мастеру было 55 лет, вряд ли испанский посол писал бы о его старости. Такие слова никак не вяжутся с представлением о человеке, которому нет и шестидесяти. А испанец

хорошо знал истинное положение вещей, поскольку недавно сам позировал Тициану для портрета во весь рост, о котором вспоминает Вазари, отмечая его художественные достоинства и датируя работу 1541 годом (Флоренция, галерея Питти). Что же касается замечания дона Мендосы о медлительности мастера, в этом нет ничего удивительного. Широко известно, что Тициан даже в молодости не отличался быстротой или, как говорится, «живостью» в работе над картинами, за что не раз получал нарекание от нетерпеливых заказчиков.

Но обратимся к самому Тициану. В письме от 1 августа 1571 года он пишет испанскому королю Филиппу II: «Даже уж и не знаю, каким образом мне выжить в этом преклонном возрасте, так ни разу и не получив за последние десять лет хотя бы самую малость в уплату за картины, которые время от времени я Вам направлял, будучи глубоко уверен, что Ваша бесконечная милость вознаградит однажды за труды своего верного слугу, которому уже девяносто пять лет».^[11]

Сторонники новой версии недвусмысленно заявляют, что Тициан ради получения денег намеренно прибавлял себе годы. Но с этим трудно согласиться. Вряд ли можно предположить, что, отчаявшись получить законную компенсацию за свои труды, престарелый мастер стал бы кривить душой и на целых десять, а то и тринадцать лет завышать свой возраст. Известно, что Тициан был щепетилен в делах и знал цену себе и своим картинам. Да, он нередко лукавил в переписке с сильными мира сего, когда жаловался на хворобу, которая якобы мешает ему вовремя выполнить заказ. Но чтобы он, гордый горец и аристократ духа, заведомо лгал ради денег, допустить трудно. И можно ли считать его мелочным, если долгие годы он был кредитором князей и королей, которые еще и постоянно поторапливали его? Это они проявляли свою мелочность и скардность, когда дело касалось платы за картины. Известно, что Тициан был богат, поэтому в письме Филиппу II он не столько просил денег, сколько ратовал за справедливость. В данном случае можно согласиться только с тем, что в августе 1571 года ему еще не было девяноста пяти, и он просто округлил свои года.

Процитированное выше письмо было впервые обнаружено в королевском архиве Симанкас в 1877 году пытливым Кавальказелле. Позднее графический анализ показал, что это письмо не было написано или даже подписано Тицианом, который в те годы уже с трудом владел рукой и, как было отмечено, краску на холст накладывал не кистью, а пальцами. Установлено, что письмо написано его близким другом и доверенным лицом, о котором биограф Ридольфи пишет: «Вердидзотти

обладал блестящим писательским талантом и нередко помогал ему (то есть Тициану) при написании деловых писем к князьям и другим важным синьорам».[12] Но если бы в том письме возраст Тициана был умышленно завышен его другом, тогда в своем «Кратком жизнеописании» Вердидзотти как серьезный биограф истины ради должен был внести исправление. Однако у него в качестве даты рождения Тициана остался все тот же 1477 год. Наконец, в 1955 году в архиве церкви Сан-Канчано, неподалеку от дома, в котором художник прожил почти полвека, венецианскими искусствоведами, в том числе давним другом автора Джузеппе Маццариолем, был обнаружен регистр с именами усопших прихожан за период 1574–1665 годов. В нем на странице 125 рукой клирика сделана запись, что художник Тициан скончался «в возрасте ста двух лет» 27 августа 1576 года. Отсюда можно заключить, что церковный служитель, который, безусловно, хорошо знал знаменитого прихожанина и не единожды с ним встречался, мог ошибиться, но не на десять или тринадцать лет! Известно, что тем жарким летом в Венеции вновь вспыхнула эпидемия чумы, которая унесла десятки тысяч жизней, в том числе и младшего сына мастера — художника Орацио Вечеллио. Сам же Тициан умер естественной смертью, а не от чумы, как принято считать. Несмотря на эпидемию и действующий карантин, венецианское правительство приняло постановление похоронить великого художника и гражданина с почестями уже на следующий день в храме Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. Никого из близких родственников рядом не было, и все произошло вопреки воле покойного, который при жизни не раз говорил о своем желании быть похороненным на родине в семейной усыпальнице Вечеллио.

Внимание, уделенное вопросу о подлинной дате рождения мастера, выходит за рамки чистой фактографии и вовсе не вызвано полемическим задором. Сторонникам новой версии очень хочется «омолодить» великого творца и доказать, сколь ранним было его становление как художника, вопреки фактам и здравому смыслу. Если согласиться с ними, то непонятно, каким образом мог недавно спустившийся с гор юноша расписывать фресками Немецкое подворье на равных с самим Джорджоне. Да и заказчик, а им был сенат республики, за чей счет оплачивалась работа живописцев, скорее бы остановил свой выбор на ком-нибудь из уже обретших известность в городе художников, — а таких было немало, — чем на неискушенном юнце, который недавно объявился в художественных кругах. Неужели еще более ранние работы Тициана, мастерски выполненные им по заказу известных олигархических семейств Барбариго,

Пезаро, Морозини, например блистательный «Мужской портрет», были созданы кистью пятнадцатилетнего подростка? И последнее, что хотелось бы отметить. Могли ли аристократические друзья покойного Джорджоне довериться новичку из глухой провинции, поручив ему дописать незаконченную «Спящую Венеру» и другие картины? С этим трудно согласиться, а потому будем все же придерживаться старых проверенных источников.

Детство, Венеция, годы ученичества

О детстве Тициана не известно почти ничего, кроме дошедших до нас отдельных отрывочных сведений, которые нередко являются плодом фантазии местных историков и биографов. Но кое-что полезное в них можно почерпнуть, особенно о среде, в которой рос будущий художник.

Он родился и вырос в дружной трудовой семье, где каждый занимался своим делом. К дому почти вплотную подходил лес, и дети в погожее время проводили там дни напролет. Мальчикам вменялось в обязанность с каждой прогулки приносить вязанку хвороста, а девочки собирали травы и растения, из которых затем выжимались соки для окраски домотканого полотна. Братьев особенно привлекала кузница на соседней Арсенальной площади, где в печи не угасало пламя, молоты дружно стучали о наковальню, а от раскаленных добела металлических болванок веером разлетались искры. Там ковались острые мечи и пики. А какие прочные латы, кольчуги, щиты и шлемы изготовлялись местными умельцами!

У мессира Грегорио во владении были обширные лесные массивы в горах, поросших елями, соснами, дубом, буком и другими ценными древесными породами. В конце сентября наступала пора лесоповала. Обычно вся округа от мала до велика спускалась к полноводной реке Пьяве поглазеть на впечатляющее зрелище. Там лесорубы сооружали из очищенных от сучьев стволов мощные плоты и спускали их на воду. Река сопротивлялась такому вторжению, рычала, выталкивая плоты на каменистый берег и стараясь сокрушить любое препятствие на своем пути к Адриатике. Но еще больший треск и грохот стоял во время таяния снежных лавин и весеннего ледохода, когда образовывались заторы и мощное эхо сотрясало горные ущелья. Общение со стихией закаляло характер подростка, приучало к самостоятельности и преодолению трудностей.

По воскресным дням вся семья во главе с отцом чинно шла на

литургию в церковь, где занимала закрепленные за ней места. Почетное место принадлежало старейшине рода деду Конте. Взрослые следили, чтобы дети четко соблюдали все обряды и сидели смирно. Небольшая приходская церковь была скромна и не поражала своим убранством. Позднее в третьем правом приделе перестроенной церкви появится небольшое изображение Мадонны с младенцем и святыми работы Тициана. Но именно эта церковь с ее остроконечной колокольней, взметнувшейся ввысь, дала название самому городку (*pieve* от *лат. plebs* — так в Средневековье называлась главная церковь большого сельского прихода).

Родители рано заметили склонность к рисованию обоих сыновей, особенно младшего. Правда, отец полагал, что оба мальчика продолжат традиции рода Вечеллио, став нотариусами или адвокатами. Но младший сын настолько пристрастился к рисованию, что готов был часами заниматься любимым делом. В основном это были заснеженные пики Альп, освещенные первыми лучами солнца, леса и речные долины, на всю жизнь запечатлевшиеся в памяти будущего художника. Но однажды после мессы на побеленной стене дома он нарисовал Мадонну, используя растительные краски, которых было предостаточно в домашней красильне. Все домочадцы без труда узнали в запечатленном образе черты Лючии. Мать была растрогана до слез рисунком сына, нутром почувствовав, каково его истинное предназначение.

Согласно биографам, именно слово матери оказалось тогда решающим. Наперекор семейным традициям Лючия настояла на отправке Тициана вместе со старшим братом на учение в Венецию. Позднее в один из приездов домой на побывку в знак сыновней благодарности за дальновидное решение Тициан напишет ее портрет маслом на доске, о котором упоминает биограф Ридольфи: «В портрете своей матери Тициан обессмертил ее образ». Картина долгое время хранилась в частной коллекции в Вероне, а затем ее следы были утеряны, как это случилось со многими ранними работами художника.

Остается тайной возникшая у Тициана тяга к рисованию, поскольку в роду Вечеллио художников не было, да и в округе жили люди, никогда не помышлявшие об искусстве, а думавшие в основном о хлебе насущном, который доставался им в поте лица на землях горного Кадора с его суровым климатом. Интерес к живописи здесь проявится лишь после того, как их земляк докажет, что можно прославиться и стать богатым с помощью кисти и красок. Вот тогда к Тициану в Венецию потянутся многие отпрыски рода Вечеллио, обуреваемые жаждой славы и денег. Кто-то из них со временем станет художником, и неплохим. Но никому, даже

брату Франческо, сыну Орацио или племяннику Марко, так и не удастся приблизиться к Тициану, оставаясь в тени его славы, и не более того.

Известно, что в Пьеве ди Кадоре одно время проживал художник Антонио Россо (1450–1510), учившийся в мастерской братьев Виварини на Мурано. От него осталась всего одна картина (Париж, музей Жакмар-Андре). Можно, однако, предположить, что от него любознательный мальчик получил первые сведения о чудодейственных свойствах красок. Как бы то ни было, Тициан начал проявлять себя как художник в раннем возрасте. Пораженные его талантом родители приняли окончательное решение. У нас нет точных сведений, как и в каком году это случилось, но оба подростка оказались в Венеции в доме у родственников отца или матери.

Великолепие дворцов и шумная многолюдность Венеции поразили воображение братьев, выросших в первозданной тишине горного края. На первых порах им пришлось столкнуться с немалыми трудностями. Поначалу нелегко было понимать венецианцев, говорящих на своем языке, столь отличном от говора жителей Кадора с их плавной размеренной речью. Надо было привыкнуть к влажному климату, к запутанному лабиринту улочек и к непривычной местной кухне с преобладанием в ней рыбы и «даров моря», равно как и различных макарон, завезенных в свое время из Китая знаменитым венецианцем Марко Поло.

Вскоре их отдали на учение в мастерскую славного мозаичиста Бастиано Дзуккато, работавшего в соборе Святого Марка. Человек он был по натуре добрый и относился к новичкам хорошо, не делая различия между ними и двумя своими сыновьями-подмастерьями Валерио и Франческо, с которыми у Тициана на долгие годы сохранятся дружеские отношения.

Огромное значение для становления Тициана как художника и личности имело то, что с самого начала он оказался в центре духовной и культурной жизни Венеции — овеянном славой соборе Сан-Марко, где с 828 года покоятся мощи почитаемого святого, тайком вывезенные из Александрии венецианскими купцами Рустико и Трибуне. Согласно легенде, останки святого были упрятаны в бочку, которую арабы-таможенники в порту не стали открывать для досмотра, так как находчивые венецианцы объявили, что везут свинину. Исторический эпизод запечатлен на древнейшей мозаике, украшающей свод пресвитерия. С тех незапамятных пор святой Марк Евангелист считается небесным покровителем Венеции, заменив ее первого патрона святого Геодора, чья фигура, попирающая нильского крокодила, стоит на одной из колонн,

украшающих *Piazzetta* (малую площадь) рядом с Дворцом дождей.

Пятикупольный храм поражает своей мощью и богатейшим убранством и представляет собой удивительный сплав различных стилей: византийского и романского, готического и ренессансного. Любого, кто оказывается под его сводами, прежде всего завораживает таинственное мерцание мозаики с ее переливами от золотистого к огненно-красному, от изумрудного к нежно-лазоревому. Собор хранит художественные ценности, вывезенные царицей Адриатики из завоеванных ею земель, среди которых установлены на балконе фасада великолепные позолоченные кони, чье происхождение восходит ко временам Александра Македонского. В 1798 году, оккупировав Италию, Наполеон приказал вывезти четверку коней, и она одно время украшала сад Тюильри в Париже, но в 1815 году была возвращена. В комиссии по возвращению ценностей, похищенных французами в Италии, деятельное участие принимал по поручению Венецианской республики Антонио Канова, хорошо знавший Францию, где ему когда-то позировали сам Наполеон и его сестра Полина Боргезе. Несмотря на кропотливую работу дипломатов и международной комиссии по реституции национальных художественных богатств, Италии удалось вернуть только две трети награбленного, а остальное очутилось в Лувре.

Особое впечатление на братьев Вечеллио произвело посещение Дворца дождей, куда Дзуккато как советник корпорации венецианских художников имел постоянный доступ. Он провел юнцов по парадным залам с их богатейшим убранством и множеством картин старых мастеров. Разглядывая их, мог ли подросток Тициан предположить, что со временем здесь появятся и его работы? Дворец вплотную примыкал к собору Святого Марка, символизируя единение власти светской с властью духовной.

В обязанность подмастерьев Дзуккато входило подбирать для выпавших частиц мозаики нужную по цвету смальту или работать над мозаичным покрытием по картонам мастера. Им приходилось взбираться на леса и подолгу трудиться под сводами величественного собора, сплошь украшенными мозаикой, большая часть которой была создана в XII–XIII веках. В 1545 году там появится блистательная мозаичная композиция «Апофеоз святого Марка», украшающая поныне вход в западный притвор храма, которую создадут по картону Тициана его друзья братья Дзуккато.

В первые годы пребывания в Венеции братья Вечеллио жили если не в бедности, то весьма стесненно, но не в их характере было просить помощи у отца. Как и многим начинающим живописцам, ради заработка приходилось братья за любую работу, расписывая орнаментом, арабесками, фигурками зверей и птиц сундуки, скамьи и прочую

домашнюю утварь. Со временем стали поступать более серьезные заказы — написание небольших картин на религиозную тему для личного пользования. Но над заказами, по свидетельству биографов, в основном трудился младший брат, проявлявший с юных лет завидное упорство и преданность делу.

Зимой, особенно в непогоду, когда подолгу стояла высокая вода и жизнь в городе полностью замирала, братья отправлялись на побывку домой, чтобы поменять износившуюся одежду и обувь и отъестся на вольных хлебах. Обычно юнцы возвращались обратно, нагруженные сырокопчеными окороками, колбасами, головками острого овечьего сыра, бутылками оливкового масла и бурдюками с добрым домашним вином. А Тициан непременно находил в кармане своей куртки немного денег, вложенных матерью, о чем свидетельствует их двоюродный брат нотариус Винченцо Вечеллио.[\[13\]](#)

Долгое время считалось, что в один из очередных приездов к родителям Тициан написал на стене соседнего дома изображение Мадонны с младенцем, держащим сферу, и ангелом. Побывавший в Пьеве ди Кадоре в 1878 году знаменитый Кавальказелле, обладавший тонким чутьем исследователя и редко ошибавшийся в атрибуциях, доказал, что фреска из-за пристройки оказалась внутри дома, а потому и сохранилась. Написал ее не Тициан, а другой, более поздний художник из рода Вечеллио, также нареченный Тицианом. От других его работ ничего не осталось.

Работа у Дзуккато отнимала весь световой день. Небольшой перерыв для полуденной трапезы наступал с ударом Марангона на колокольне Сан-Марко. Так в Венеции зовется главный колокол — по названию плотников (*marangoni*) с расположенных неподалеку судостроительных верфей Арсенала, где их, бывало, насчитывалось более десяти тысяч человек. Их труд был воспет Данте в «Божественной комедии»:

И как в венецианском Арсенале
Кипит зимой тягучая смола,
Чтоб мазать струги, те, что обветшали,

И все справляют зимние дела:
Тот ладит весла, этот забивает
Щель в кузове, которая текла;

Кто чинит нос, а кто корму клепают;
Кто трудится, чтоб сделать новый струг;

Кто снасти вьет, кто паруса лагает...

(«Ад», XXI. Перевод М.Лозинского)

Удары того же колокола возвещали об окончании трудового дня. Тогда вся Венеция, принарядившись, дружно высыпала на улицы и площадь — площадью, *Piazza*, до сих пор зовется лишь Сан-Марко, а все остальные, даже внушительных размеров, называются *campi*, то есть поля, где когда-то первые островитяне разбивали свои огороды.

Удивительна вечерняя жизнь Венеции, полная веселья, приключений, факельных шествий, музыки и песен гондольеров. В те годы гондолы были выкрашены в разнообразные яркие цвета, но после избавления от смертоносной чумы в память о десятках тысяч умерших сенат республики издал в 1562 году указ, обязавший впредь покрывать все гондолы только черным лаком. Традиция сохраняется до сих пор, равно как и форма ростры на гондолах с шестью выступами по числу *Sestieri* — административных районов города.

Заводилой в мастерской был Валерио Дзуккато, который на правах старшего увлекал за собой ребят бродить по лабиринту вечерней Венеции, когда в тавернах несмотря на запрет властей наступало время азартных игр в карты или в кости. Кое-где разыгрывались кулачные бои между соседними кварталами. Шли стенка на стенку и бились иногда до крови, так что приходилось вмешиваться стражам порядка. Память о тех боях до сих пор сохранилась в названиях двух мостов: мост Войны (*ponte della Guerra*) и Кулачный мост (*ponte dei Pugni*). Зазывалы у входа в театры, — а их в городе было немало, — приглашали посетить представление с музыкой, песнями и танцами. Иногда повзрослевших ребят заносило в злачные места в квартале Сан-Самуэле, где гостеприимные девицы принимали всех без разбора, независимо от возраста. У молодежи была тогда в ходу шутливая присказка:

Узкая улочка Сан-Самуэль,
Ты нам мила, как веселый бордель.

Нравы в тех местах были жестокие, и за попытку увильнуть от оплаты можно было поплатиться жизнью. Интересы девиц ревностно защищали бравые парни, о которых сохранилось пугающее название одной из улочек — переулочек Убийц (*terra' Assassini*). Трупы их жертв бросали в канал, и они

бесследно исчезали в море, куда прилив уносил их вместе с мусором. Для любителей острых ощущений в городе насчитывалось более 11 тысяч легальных жриц любви, которые должны были исправно платить налог, пополняя городскую казну. Им вменялось в обязанность выходить из дома в желтой шали, чтобы быть узванными в толпе добропорядочных венецианок, но с наступлением сумерек все кошки серы... Существовал отпечатанный «Каталог» с указанием имен куртизанок, их адресами и ценами за услуги, которые падали по мере удаления местожительства девиц от центра.^[14] Двоих из них, несколько увядших и потрепанных жизнью, Карпаччо изобразил на картине «Куртизанки» (Венеция, музей Коррер).

Как ни заманчива была ночная Венеция, Тициана больше привлекали утренние часы. Обычно по воскресным дням, пока Франческо и братья Дзуккато отсыпались после ночных вылазок, он уходил бродить по тихим улочкам, упорно отмеряя шаги к будущей славе, вглядываясь в силуэты домов, прежде чем первые солнечные лучи высветят великолепие города, который он уже считал своим. Тициан понял, что Венеция — это родина едва уловимых глазом нежных красочных переходов, перламутровых переливов, таящихся в утренней туманной дымке, которая поглощает все формы и очертания, обволакивая их белой пеленой наподобие подвенечной фаты. Но картина меняется с появлением первых лучей солнца, и город, как сказочное видение, всплывает из воды, тихо покачиваясь на волнах. На закате все снова меняется, и краски начинают медленно угасать, растворяясь в водах каналов вместе с уходящим днем. А как пройти мимо знаменитых *vera di pozzo* — колодцев, украшенных мраморными барельефами? По утрам женщины собираются здесь в очередь за водой. Это привычное место сбора и распространения всех городских новостей и сплетен. Любого, кто оказывается в лагунном городе, не может не поражать милое щебетание венецианок, которые, в отличие от грубых гортанных голосов мужчин, не говорят, а словно поют. В их говоре слышится ласкающая слух нежная кантилена. И все это тоже Венеция, с ее неповторимыми звуками и запахами стоячей воды. Она, как и Венера, возникла из пены морской волны. Да и в самом имени города и богини есть что-то общее, роднящее их. Эту поэтическую версию Тициан как-то услышал у гондольеров, и она запомнилась ему своей простотой:

Венеция, моя невеста...
Дитя волны адриатической.
Нет на земле прекрасней места.
Как в зеркало, на лик магический

Глядит ревнивая Венера.
В своем наряде подвенечном
Ты для любого гондольера
Источник песен бесконечный,
И твой удел быть юной вечно.

Дзуккато водил ребят по мастерским художников, работавших для филантропических сообществ, называемых *Scuola*. Они не имели ничего общего с обычными школами. Это что-то вроде клуба, место встреч мирян определенного прихода (от *лат. schola* — свободное времяпрепровождение, отдых) для обсуждения различных житейских проблем. Историк Марин Санудо Младший,[\[15\]](#) который в течение сорока лет вел подробный «Дневник», составивший 58 томов, пишет, что в Венеции насчитывалось 216 таких Скуол. Для их украшения привлекались лучшие живописцы. На сообществах, превратившихся кое-где в монашеские братства, лежала обязанность снабжать художников всем необходимым для работы. Со временем Венеция становится крупным производителем и поставщиком лакокрасочной продукции. У знатоков пользовались неизменным спросом ультрамарин, изготовляемый из дорогой привозной ляпис-лазури, а также киноварь, кобальт, охра, кадмий, не говоря уж об известных венецианских белилах.

Самыми крупными были шесть Скуол. Дзуккато однажды сводил ребят в Скуолу Сан-Джорджо дельи Скьявони, где познакомил их с самим Карпаччо. В те годы прославленный мастер завершал работу над двумя крупными живописными циклами. Начинающих живописцев не могли не поразить его великолепные творения, полные безудержной фантазии, неисчерпаемого богатства пластических и цветовых решений, зарисовок жанровых сцен, занимательной повествовательности и юмора. На больших полотнах была запечатлена Венеция, пусть приукрашенная и отличная от той, которую им приходилось видеть каждодневно.

Наставник свозил юнцов на остров Мурано, где с давних пор, помимо мастерских искусных стеклодувов, процветала художественная школа, связанная с живописцами из семейства Виварини — Антонио, Бартоломео, Альвизе и их свояком немцем Джованни д'Алеманья, создателями многофигурных полиптихов в строгом готическом обрамлении на неизменном золотом фоне. Через школу на Мурано прошли многие художники, которые прославили венецианскую живопись.

Как-то Дзуккато повел своих учеников в богатое и славное братство

святого Иоанна Евангелиста, где показал им два больших полотна старейшего мастера Джентиле Беллини, принесшие ему громкую известность. Это «Процессия на площади Сан-Марко» с подробно прорисованным фасадом собора, каким он выглядел в конце XV века до его последующих видоизменений, и «Чудо святого Креста» на мосту через рيو (канал) Сан-Лоренцо со множеством узнаваемых лиц, среди которых изображена бывшая кипрская королева Катерина Корнаро со свитой. Когда-то она подарила, а вернее сказать, вынуждена была уступить республике Святого Марка свое процветающее королевство, которому предпочла тихое уединение в живописной крепости Азоло под Венецией в окружении поэтов, музыкантов и других служителей муз, о чем образно поведал поэт Бембо в известном сочинении «Азоланские нимфы». Ее пример оказался столь заразительным, что венецианские аристократы, привлекая лучших архитекторов и живописцев, стали возводить для себя великолепные загородные виллы-дворцы на материке или, как говорят в Венеции и поныне, *terraferma*, а особенно вдоль берегов извилистой задумчивой Brenty, воспетой Пушкиным.

О Джентиле Беллини по городу ходили легенды. В 1479 году он оказался в Константинополе при дворе султана Мехмеда II, куда был направлен сенатом со специальной миссией — присутствовать на торжествах по случаю женитьбы наследника турецкого престола. Там он сумел подружиться с самим султаном и написал его превосходный профильный портрет (Лондон, Национальная галерея). Сохранился рассказ о том, как, принимая в дар картину венецианского гостя «Голова Иоанна Крестителя», Мехмед заметил, что жилы на шее отрезанной головы написаны неверно. Когда же автор осмелился ему возразить, султан выхватил саблю и отсек голову стоящему рядом пажу. Подняв с пола окровавленный обрубок, он принялся доказывать онемевшему от ужаса художнику, в чем заключалась его ошибка на картине. Но султан щедро расплатился с венецианцем за портрет, подарив тяжелую цепь из чистого золота, что по тем временам было целым состоянием. Как поговаривали тогда в Венеции, своим искусством Джентиле Беллини, пробывший около года во вражьем стане, сделал гораздо больше для поддержания добрых отношений с грозным султаном, чем все побывавшие там до него послы республики вместе взятые. За заслуги на дипломатическом поприще он был удостоен рыцарского звания.

Тициан решил перейти в мастерскую к Джентиле Беллини, расставшись по-доброму с немало сделавшим для него Дзуккато. Но брат Франческо за ним не последовал, решив остаться в мозаичной мастерской.

На новом месте Тициан задержался недолго, хотя именно в мастерской Беллини он ознакомился с законами перспективы и правилами построения композиции. Но, как пишет биограф Дольче, старый наставник однажды резко выразил недовольство рисунком ученика, заявив при всех, что из него не выйдет толк в живописи. Будучи по натуре гордым и независимым, Тициан не стал что-то доказывать или оправдываться и тут же покинул сварливого учителя, перейдя в мастерскую его не менее известного младшего брата Джованни.

Джованни Беллини был любимцем Венеции, где его ласково называли Джамбеллино, объединив имя и фамилию в одно слово. Его мастерская на площади Санта-Марина притягивала молодежь, которой было чему здесь научиться и что почерпнуть. Работы славного мастера поражали новизной, мягкостью линий и нежным колоритом. Многие он перенял от отца, художника Якопо Беллини, оставившего после себя несколько архаичных изображений Мадонн и альбом с 99 великолепными рисунками, которые были созданы им во время пребывания в Риме (Париж, Лувр; Лондон, Британский музей). Эти рисунки изобилуют многофигурными сценами, античными памятниками и архитектурными фантазиями. Якопо Беллини, как и его современник Антонио Виварини, был зачинателем венецианской школы живописи и первым заговорил о перспективе и ее законах.

Джамбеллино прошел также в Падуе школу знаменитого Франческо Скварчоне, фигуры приметной и весьма необычной. Художником он был средним, зато оставил о себе память как педагог и знаток античности, и его даже величали «отцом художников». Поначалу он был преуспевающим портным, а затем более четырех лет провел в странствиях по Италии и Греции, где ему удалось собрать и вывезти богатую коллекцию образцов античного искусства. Вернувшись в Падую и добившись звания художника, удачливый собиратель раритетов открыл мастерскую, превратившуюся вскоре в нечто среднее между художественной школой и подрядным заведением. Окруженный ватагой послушных подмастерьев, он брался за любые заказы, поручая их исполнение наиболее прилежным ученикам, а затем собственноручно подписывал их работы, чем в дальнейшем поставил в трудное положение исследователей.

Слава о Скварчоне, его замечательной коллекции и новшествах, которым он обучал, распространилась за пределы Падуи, а его школа стала подлинной достопримечательностью города, куда стекались дети плотников, сапожников, торговцев, мечтавшие стать художниками. Скварчоне обладал наметанным глазом, безошибочно угадывая таланты в толпе одержимых любовью к живописи молодых людей. Все преподавание

основывалось на точном следовании образцам античного искусства, изучении анатомии и пропорций тела, а также овладении мастерством рисунка. Но особое внимание уделялось вопросам перспективы. В те годы перспектива была повальным увлечением не только среди художников. Ее рассматривали как особую область философии, а при Падуанском университете в 1444 году была открыта специальная кафедра, на которой одно время преподавал флорентиец Паоло Уччелло, прозванный современниками «магом перспективы».

Сошлемся на курьезный документ, характеризующий Скварчоне как педагога. Принимая в школу новичков, он подписывал с ними договор, по которому брал на себя обязательство обучить «умению размещать фигуры и всякую утварь, как то: стол, сундук и скамью — в разных частях плоскости по особой методе, дабы уразуметь положение оных предметов на плоскости, равно как умению рисовать голову человека в разных изометрических ракурсах и пониманию природы обнаженного тела, рассматриваемого с различных точек зрения».^[16] Заметим, что этот документ датирован 1467 годом, когда Леонардо да Винчи было пятнадцать лет, а Дюрер еще не родился.

За годы существования школы Скварчоне из ее стен вышло более ста художников, величайшими из которых были Андреа Мантенья и его шурином Джованни Беллини. Вернувшись в Венецию и оказавшись в родной лагунной стихии, Беллини открыл собственную мастерскую и применил многое из тех премудростей, которым его обучали в Падуе.

Первые шаги в искусстве

Мастерская Джованни Беллини, когда в ней оказался Тициан, была одним из художественных центров Венеции, где помимо целой армии учеников и подмастерьев можно было повстречать видных представителей культуры, политики и делового мира. Прежде всего это был Альдо Мануцио, который обычно появлялся с очередной вышедшей книгой, чтобы преподнести ее в дар мастеру. Однажды он привел в мастерскую своего знаменитого гостя Эразма Роттердамского, чье пребывание в городе было отмечено как важное событие. Завсегдатаями мастерской были поэт Пьетро Бембо с очередным сонетом, посвященным Джамбеллино, аристократ и коллекционер Маркантонио Микьель и конечно же летописец художественной жизни города всезнающий Марин Санудо. Здесь бывали художники из других городов, и Тициан познакомился с флорентийским

живописцем-монахом Фра Бартоломео делла Порта, прибывшим для закупки аквамарина, киновари и других ценных красок. Флорентиец немало порассказал Тициану о художественной атмосфере, царящей во Флоренции и в Риме, о работах Рафаэля и Микеланджело по заказу папы.

Мастерская Джамбеллино стала для Тициана великой школой, в которой он постигал мастерство живописца и обогащал свой культурный багаж, постоянно ощущая, сколь недостает ему знания латыни. В школе, которую он посещал ребенком в Пьеве ди Кадоре, латынь не преподавали. По натуре Тициан был молчалив, как истинный горец, и больше слушал, о чем рассуждали другие. Сознывая свое несколько запоздалое вступление на стезю искусства, он садится за книги, посещает диспуты в Академии, в которых принимали участие лучшие умы той эпохи. Пройдет время, и он будет поражать собеседников начитанностью, глубиной знаний в различных областях и оригинальностью суждений, что было отмечено современниками. «Тициан — умнейший собеседник, способный судить обо всем на свете».^[17] Многие работы Тициана, а особенно на мифологические темы, показывают, сколь умело он интерпретировал некоторые воззрения итальянских неоплатоников и произведения латинских авторов. В качестве примера можно сослаться на «Любовь небесную и Любовь земную», три «Вакханалии» или «Аллегорию брака», о которых речь пойдет ниже.

В те годы Тициан повстречал на своем пути Джорджоне, для которого период ученичества был уже позади. Хотя у него тогда не было собственной мастерской в прямом смысле этого слова, уже первыми своими работами Джорджоне сумел вызвать интерес богатых коллекционеров и симпатии аристократических семей. Разница в годах между ними была небольшая, а возможно, ее вовсе не было (в случае с Джорджоне тоже нет никакой ясности относительно даты его рождения), но Тициан еще не успел громко заявить о себе, хотя заказы время от времени получал и он.

В мастерской Беллини на него обратил внимание влиятельный патриций Морозини, предложивший молодому художнику украсить фресками фасад своего дворца в приходе Сан-Канчано. Как заверяет один из очевидцев,^[18] Тициан блестяще выполнил заказ и написал над входом во дворец мощную фигуру Геракла. Эта фреска не сохранилась.

Самой первой дошедшей до нас работой художника следует считать картину, выполненную по заказу влиятельного венецианского семейства, чей молодой отпрыск Якопо Пезаро, носивший сан епископа Пафоса на Кипре, стал героем выигранного морского сражения против турок в августе

1502 года. Эту победу одержал объединенный флот папских, венецианских и испанских кораблей. Заказ имел определенное политическое значение, поскольку показывал, сколь важно единство христианских стран в борьбе с общим врагом. В то же время картина должна была отразить примирение между Венецией и папским Римом, которое Тициан позднее отразит на гравюре «Триумф Христа».

Художник изобразил святого Петра сидящим с Евангелием в руке в красном хитоне в кресле на мраморном пьедестале, украшенном барельефами. У его ног лежат ключи. К апостолу смиренно обращается папа Александр VI Борджиа, который представляет ему стоящего на коленях с древком папского знамени в руках молодого, уверенного в себе епископа-флотоводца, героя выигранного сражения Якопо Пезаро в одеянии мальтийских рыцарей. Сцена написана на фоне гавани с военными галерами. Композиция картины с четким расположением фигур и выможенным разноцветными плитами полом напоминает традиционные сцены «Святых беседований» Беллини. Но времена изменились, и сами фигуры изображенных персонажей уже не скованы, не пассивны, а наделены внутренней энергией, что подчеркивается также ритмом ниспадающих складок одеяний, напряженным фоном неба с бегущими облаками, колышущимся на ветру папским штандартом и охваченным движением и борьбой мифологическими фигурами на мраморном барельефе пьедестала. Позднее Тициан не раз будет использовать подобные вкрапления в живопись элементов скульптуры — как правило, античных образцов.

Очень выразительны величественная фигура святого Петра и портрет заказчика Якопо Пезаро, в котором чувствуется влияние натуралистической школы немецких и фламандских живописцев, активно работавших в Венеции.

В сравнении с этими фигурами явно проигрывает профильное изображение грузного папы Борджиа с рыхлым лицом, написанным в жесткой манере Джентиле Беллини. К моменту написания картины понтифик уже скончался (в 1503 году), и для его изображения послужила одна из гравюр, предоставленная, вероятно, в распоряжение художника самим заказчиком. Под картиной читается надпись в рисованной рамке: «Портрет одного из членов дома Пезаро из Венеции, произведенного в генералы Святой церкви, Тициан (сделал)».

Эту работу никак не назовешь ученической, настолько она самостоятельна по замыслу и исполнению. Позднее патриций Якопо Пезаро вновь обратится к художнику, поручив ему более крупный заказ.

Если же принять новую версию о возрасте Тициана, то в ту пору ему было всего лишь 14 или 15 лет. Примерно в это же время Тициан работал над двумя заказными картинами, небольшими по размеру и выполненными на дереве на одну и ту же религиозную тему — «Мадонна с младенцем» (Бергамо, академия Каррара; Нью-Йорк, Метрополитен-музей). При сравнении видно, что художник пользовался одной и той же моделью, облаченной в ярко-красный хитон. На обеих картинах даны похожие один на другой пейзажи на фоне развесистого дерева с контрастными цветовыми градациями. В их композиции пока еще заметно сильное влияние Беллини, но в отличие от него колорит у Тициана обрел удивительную свежесть и выразительное звучание. Современники, в том числе Вазари, выделяли в ранних работах «жизнеподобную» передачу деталей.

Возможно, чуть позже им была написана великолепная картина, по поводу названия которой и ее авторства продолжают споры. Речь идет о «Сусанне и Данииле», называемой также «Христос и грешница» (Глазго, Художественная галерея). Работа приписывалась многим венецианским мастерам, современникам Тициана. Назывался и Джорджоне. Однако следует признать, что динамичная композиция, богатство и сочность цветовой палитры, особое наложение краски сплошными мазками — все это предвосхищает падуанские росписи Тициана, а полупрофиль Сусанны так живо напоминает лик Богоматери на его картине в Бергамо, что снимаются все сомнения относительно принадлежности этой картины кисти Тициана. Когда-то справа ее неотъемлемой частью было выразительное изображение солдата, стоящего спиной и смотрящего на зрителя вполборота. Положение фигуры солдата отчетливо рифмуется с фигурой самой Сусанны и ее лицом в полупрофиль. Фрагмент находится в том же музее, что дает полное представление о композиции этого раннего произведения Тициана.

Жизнь в Венеции шла своим чередом, а между тем с материка все чаще приходили тревожные вести о грозящей военной опасности. Дошли сведения о том, что германский император Максимилиан, его дочь Маргарита Австрийская, папа Юлий II, Испания и Франция, а также ряд итальянских княжеств образовали так называемую Камбрейскую лигу, направленную против Венеции. Папа Юлий не мог простить республике Святого Марка захвата Равенны, Римини, Анконы и других земель на Адриатике, которые искони принадлежали Ватикану. В городе поговаривали, что враг берет штурмом одну крепость за другой и вскоре вплотную подойдет к берегам лагуны. Но беспечные горожане особенно не тужили, поскольку были уверены, что их привычной жизни ничто не

угрожает, а славный венецианский флот способен разбить и потопить любого неприятеля. По вечерам в тавернах близ моста Риальто по-прежнему веселились иностранные купцы, которые резонно заявляли, что войны приходят и уходят, а вот коммерция остается, ибо дело это святое, незыблемое.

Как свидетельствует двоюродный брат Винченцо Вечеллио, живший в ту пору неподалеку, «Франческо, который всегда отличался непоседливым характером, был склонен ко всякого рода авантюрам. Вопреки мнению младшего брата, он неожиданно принял решение покинуть Венецию, чтобы с оружием в руках стать в ряды защитников республики Святого Марка». [19] Франческо вернулся в родные края, где вскоре принял участие в боевых действиях и, получив тяжелое ранение, надолго оказался отлученным от живописи. Доходили вести о крестьянских волнениях, о нежелании городских ремесленников и торговцев подчиняться порядкам, которые при поддержке местной продажной знати устанавливали силой на землях Венецианской республики вторгшиеся французские войска и ландскнехты императора Максимилиана. Вот что писал по этому поводу из Вероны, захваченной французами, флорентийский посланник Макиавелли, который был ярким противником Венеции и ее политики: «...народ, городские низы и крестьяне необыкновенно преданны ей <Венеции>, их теперь ничем нельзя убедить, даже под страхом смерти, отказаться от имени венецианцев». [20]

Тревога все больше нарастала, и в городе только и было разговоров, что об императоре Максимилиане. Ему пришлось не по нутру, что Венеция запретила пересекать ее владения, когда он с вооруженным до зубов отрядом собрался отправиться в Рим, чтобы быть коронованным лично папой Юлием. Разгневанный император решил наказать строптивую гордячку и с войском вторгся на земли Венецианской республики.

Начиная с 1495 года в Венеции стал бывать подружившийся с Беллини Альбрехт Дюрер, имя которого венецианцы тотчас переименовали на свой манер, превратив в Альберто Дуро (*ut. duro* — жесткий) из-за несговорчивости и крутости нрава упрямого немца. Он обрел широкую известность в Италии благодаря своим превосходным гравюрам, поражающим тонкостью и мастерством исполнения. При этом сам Дюрер не очень жаловал венецианских собратьев по искусству, считая, что те бессовестно копируют его работы и нещадно их искажают. Он даже затеял судебную тяжбу с гравером Раймонди, который воспроизвел на 17 медных досках дюреровскую серию ксилографии «Жизнь Девы Марии».

Во время очередного приезда по приглашению банкирского дома

Фуггера, имевшего представительство в Немецком подворье, Дюрер написал большую алтарную работу «Праздник четок» (Прага, Национальная галерея) для церкви Святого Варфоломея, давно облюбованной немецким землячеством. На ее торжественное освящение прибыли дож Лоредан с патриархом Венеции и другие именитые особы. Рассказывают, что Дюрер явно медлил с открытием, пока не появился его друг Джамбеллино.

Картина с ее праздничным радостным колоритом и гармоничной многофигурной композицией, на которой были изображены Мадонна с ангелом-музыкантом у ее ног (любимая деталь на алтарных образах Беллини и Карпаччо) и многие известные лица, среди которых легко узнавался сам Дюрер с его вьющимися волосами, прислонившийся к дереву справа, произвела сильное впечатление на Тициана. Говорят, что он с толпой молодых художников ходил по пятам за Дюрером, желая поближе узнать немецкого живописца. Он приобрел несколько его ксилографий и принялся досконально их изучать.

Вскоре Тициан сам принялся за резец и доску, а иметь дело с деревом для него, уроженца горного лесистого края, было вполне привычным. Азам граверного дела его обучил Доменико Кампаньола, выходец из семьи потомственных граверов, с которым Тициан сдружился в мастерской Беллини. Вскоре он решил бросить вызов самому Дюреру и, как бы в ответ на его «Праздник четок», сотворил на большом картоне более чем двухметровой длины многофигурную композицию во славу Венеции и победы над войском Максимилиана, назвав ее «Триумф Христа». Кампаньола создал по ней известную гравюру, вызвавшую у венецианцев прилив патриотических чувств. Тициану удалось значительно улучшить традиционную технику гравюры на дереве и проявить себя мастером сложных композиций. Эта работа принесла ему большое удовлетворение, и он не раз еще будет обращаться к искусству графики, чтобы как можно большее количество людей могло бы воочию увидеть и оценить его искусство.

Дюрер на картине «Праздник четок» изобразил горбоносого рыжего Максимилиана в ярко-красном балахоне коленапреклоненным. Ненавидевшие германского вояку венецианцы ждали лишь удобного случая, чтобы расстаться с неудобной картиной. Такой случай представился, когда в церкви Святого Варфоломея начались затянувшиеся надолго реставрационные работы. Вот тогда дюреровский алтарный образ был выкуплен одним немецким меценатом, который, возможно, изображен на той же картине в толпе купцов в черных беретах.

В довершение бед 28 января 1505 года произошел большой пожар или поджог, который спалил дотла Немецкое подворье с его банковскими и торговыми конторами, а также складами, забитыми привозными товарами. Это был настоящий караван-сарай, где размещалась также гостиница для иностранных купцов, в основном европейских. В ней останавливался и Дюрер. Для восточных купцов неподалеку находились Персидское и чуть дальше на Большом канале сохранившееся до наших дней Турецкое подворье с его складами и причалами.

Как ни странно, пожары были довольно частым явлением в городе на воде. Раза два выгорал дотла мост Риальто, пока его не возвели из камня. То и дело полыхали огнем целые кварталы в районах Арсенала, Дорсодуро и особенно Каннареджо, где испокон веков размещались мастерские стеклодувов с незатухающими печами. В XIV веке всех их по решению сената переселили подальше от жилья на остров Мурано. Их прежнее место, где разливали (*um. gettare*) раскаленное жидкое стекло, было отдано на откуп разросшейся еврейской общине, решившей переместиться поближе к торговому центру с отдаленного острова Джудекка. Так, видимо, в обиход вошло слово «гетто» (*getto*).

Пожар в Немецком подворье венецианцы восприняли как наказание свыше и предзнаменование грядущих бед. По городу поползли слухи один страшнее другого. Поговаривали, что ландскнехты Максимилиана, взяв Беллуно и разграбив город, вторглись в долину Ампеццо и напрямик идут к Венеции. Однако вскоре пришло радостное известие том, что венецианское войско остановило неприятеля и после успешного сражения вынудило его отступить. Сенат республики на радостях принял решение заново отстроить выгоревшее Немецкое подворье, объявив открытый конкурс на проект и выделив значительные средства, так как развитию торговых связей Венеция всегда уделяла первостепенное значение. А пока венецианцам приходилось обходить стороной зловещий скелет обгоревшего здания у моста Риальто.

В эти годы Тициан пишет множество богослужебных картин по заказу различных религиозных братств и частных лиц. К этому периоду относятся «Мадонна с младенцем и святыми Антонием и Рохом» (Мадрид, Прадо), «Святое Семейство с пастухом» (Лондон, Национальная галерея), «Мадонна с младенцем, святым Иоанном Крестителем и донатором» (Эдинбург, Национальная галерея), «Бегство в Египет» (Санкт-Петербург, Эрмитаж) и «Отдых на пути в Египет» (Англия, частное собрание). Нетрудно заметить, что при написании ликов Мадонн художник пользовался одной моделью, меняя только ракурс фигуры и цвет облачения,

где неизменно сочетались красное с синим. Все эти пять небольших по размеру картин отмечены высочайшим мастерством исполнения и удивительным для начинающего художника самостоятельным взглядом на мир, что и вызывало у исследователей сомнения по поводу их принадлежности кисти молодого Тициана. В качестве их автора называлось множество имен, в том числе Джорджоне, Пальма Старший, Порденоне и другие. Окончательную ясность внес искусствовед Паллуккини, убедительно доказавший в своей двухтомной монографии авторство Тициана и снявший имеющиеся на сей счет сомнения.[\[21\]](#)

Среди этих первых работ стоит особо выделить так называемую «Мадонну с вишнями» (Вена, Музей истории искусств). В позапрошлом веке ради сохранности изображение было перенесено с холста на доску. С картиной связана одна любопытная история, показывающая, насколько внимательно присматривались к работам раннего Тициана уже обретшие широкую известность художники. По мнению некоторых искусствоведов, эта удивительная по своему жизнерадостному колориту и продуманной в деталях композиции тициановская картина оказала несомненное влияние на Дюрера. Находясь в Венеции в 1506 году, он повторил почти дословно ее композицию и общую тональность в своей работе «Мадонна с чижом» (Берлин, Государственные музеи). И все же вернее было бы считать, что общим источником, вдохновившим обоих художников, вполне могла быть известная картина Беллини «Мадонна со святыми» (Венеция, Академия), поскольку влияние искусства патриарха венецианской живописи на современных художников, и не только итальянских, в ту пору было бесспорным.

Особенно следует выделить среди работ Тициана раннего периода портрет молодого мужчины, опирающегося правой рукой на парапет с инициалами T.V. Как свидетельствует Вазари, это портрет венецианского патриция Барбариго, который позднее поможет Тициану получить заказ на часть работы по росписи Немецкого подворья. Так ли это? Два представителя знатного рода Барбариго избирались один за другим дожами в период с 1485 по 1501 год. Профильный портрет одного из них, Агостино Барбариго, по заказу семьи был написан Тицианом, но работа не сохранилась. В портрете молодого человека Вазари особо выделяет поразительную тонкость письма, которая позволяет с легкостью «пересчитать не только волосы, но и прошивки серебристой атласной тужурки изображенного». Он признает, что если бы не проставленные Тицианом инициалы, картину можно было бы принять за работу позднего Джорджоне. Вазари не одинок в своем суждении, и тень Джорджоне еще

долго будет неотступно следовать за Тицианом.

Одно время считалось, что на портрете изображен поэт Лодовико Ариосто. Художник и поэт были дружны. По некоторым данным, они даже крестили друг у друга детей.[\[22\]](#) Ариосто в поэме «Неистовый Роланд» посвятил другу несколько строк:

Тот — Тициан, что дал не мене славы
Кадору, чем Венеции, Урбино
Другие дали...

В лондонской Национальной галерее, где хранится сама картина, выдвигается любопытная версия о том, что в действительности это не что иное, как тициановский автопортрет — возможно, именно тот, который в Амстердаме мог видеть в 1639 году Рембрандт. Картина произвела на него столь сильное впечатление, что он даже решил использовать позу предполагаемого молодого Тициана в работе над собственным автопортретом.

Кто бы ни был изображен на портрете, он поражает мастерством исполнения в духе леонардовского «сфумато» с его тончайшей светотенью и мягкой голубовато-синей цветовой гаммой, в которую вторгается белое пятно рубашки, на сероватом фоне выступает почти скульптурно вылепленная фигура. Главное в этом портрете — глубокий психологизм изображенного молодого человека с несколько надменным выражением лица. На портрете показан мужчина, полный собственного достоинства, внутренней энергии и красоты. Как свидетельствуют многие биографы, лично знавшие художника, Тициан был в молодости именно таким, поэтому можно было бы согласиться с лондонской версией. Однако даже при самом тщательном сравнении с поздними берлинским и мадридским автопортретами старого мастера выявить хоть какое-либо сходство между этими тремя тициановскими работами не представляется возможным.

Заказы следовали один за другим, и имя художника уже было на слуху в художественных кругах Венеции. Однако для Тициана настоящий час еще не пробил. Его пока называли Вечеллио из Кадора. Но сам он хорошо знал себе цену и уже начал подписывать свои работы только именем, как это было принято тогда в Италии великими мастерами Леонардо, Микеланджело и Рафаэлем — одно лишь имя и никакой фамилии, будь то да Винчи, Буонарроти или Санти.

Глава II Судьбоносная встреча

Немецкое подворье

Наступил 1508 год. Тициану под тридцать, позади годы, проведенные в славной школе Беллини. У него скромная мастерская в квартале Сан-Самуэле, а для жилья им выбрано небольшое помещение в доме на Ка' Трон. Этот год оказался на редкость счастливым для итальянского искусства — с него начинается поистине «золотой век» Возрождения, когда центр художественной жизни из раздираемой политическими страстями Флоренции переместился в Рим, где Рафаэль и Микеланджело приступили к фресковым росписям в Ватикане, а Леонардо обосновался в Милане, поражая мир своими гениальными идеями.

В жизни Тициана, обретающего постепенно известность в венецианских художественных кругах, именно в 1508 году произошло событие, имевшее для него непреходящее значение. Ему выпала честь работать рядом со знаменитым Джорджоне, расписывая фресками Немецкое подворье, после чего о нем заговорила вся Венеция. Кое-кому из художников это пришлось не по душе. Тициана особенно больно задело изменившееся отношение к нему любимого наставника Беллини. Но молодой художник не падал духом и с еще большим упорством отдавался делу, о чем свидетельствуют многие работы раннего периода. Он прекрасно сознавал, какие ждут его трудные испытания, прежде чем ему удастся прочно утвердиться в Венеции, где гениев хватает.

Он давно приглядывался к Джорджоне, этому красивому парню, вечно в компании таких же веселых, как и он, молодых людей, в основном из богатых дворянских семей. Будучи личностью харизматической, Джорджоне как магнит притягивал к себе людей. У него дома — а жил он в приходе Сан-Сильвестро в старинном особняке Вальера, — всегда было полно посетителей. Заказчики бегали за ним по пятам. Из записей Миккеля явствует, что дворцы патрициев Контарини, Вендрамина, Веньера и других вельмож украсились его дивными картинами. Но было бы преувеличением говорить о подлинной славе Джорджоне, так как широким кругам венецианцев его искусство не было известно. В этом нет ничего удивительного — ведь официальный заказ он получил лишь однажды, да и то, вероятно, не без содействия влиятельных покровителей. Сильна была

инерция в канцеляриях Дворца дождей, где любое новое слово воспринималось с опаской и оговорками. Искусство Джорджоне, пронизанное поэзией и музыкой, внесло в тягучий, размеренный и помпезный венецианский уклад новую свежую струю. Его картины запечатлели неуловимое движение чувств, лирическую самоуглубленность автора, ожидание чего-то значительного, непостижимую загадочность сюжета, уход в мир грез и идиллических настроений на лоне природы.

Как промчавшийся метеор, Джорджоне ненадолго озарил своим искусством венецианский небосклон, оставив после себя яркий неизгладимый след, всколыхнувший мир художников, поэтов и музыкантов. Продолжив дело, начатое Антонелло да Мессина, Пьеро делла Франческа и Джованни Беллини, он усовершенствовал технику масляной живописи. Примененные им поистине революционные новшества придали процессу живописи большую свободу и динамичность, о чем довольно убедительно пишет Вазари: «Оставив сухую, жесткую, принужденную манеру Беллини, он <Джорджоне> не делает предварительного наброска, памятуя о том, что писать одними лишь красками, без всяких этюдов на бумаге — лучший и правильнейший способ работы».

Уже первые творения Джорджоне поражали удивительной чистотой письма, поэтичностью и стремлением передать звучащее эхо различных струн душевного настроения человека. Однако уловить и понять такие настроения души простым венецианцам было бы сложно, поскольку все они были воспитаны на живописи Виварини, братьев Беллини и Карпаччо, которые раскрывали перед ними на своих картинах окружающий мир во всех его подробностях и рассказывали о нем на простом понятном им живописном языке. Все было узнаваемо, привычно и близко их настроениям — то радости, то грусти. Никакой загадочности, а тем паче непонятной недосказанности. Новизну в работах Джорджоне способны были понять и оценить только избранные, а неподготовленному широкому зрителю она была недоступна.

В самом Джорджоне все казалось эфемерным. Его имя при жизни обросло легендами, так как не было никаких данных о дате рождения, родителях и даже подлинном имени. Нет сведений об этом и в богатых архивах сыскной службы республики Святого Марка, располагавшей разветвленной сетью платных осведомителей, доносивших на любого гражданина, кем бы тот ни был, и знавших всю его подноготную. А ведь известно, что художник вел богемный и далеко не аскетичный образ жизни.

Имеется предположение, что Джорджоне родился в некоей семье Барбарелли, о которой нигде нет упоминания. Друзья его звали на

венецианский лад Джордзи (*Zorzi*), то есть Джордже. Но тогда что же означает Джорджоне — прозвище это или фамилия? Скорее всего, прозвище, как дань восхищения его творениями и означающее, по видимому, «великий Джорджо». Ничего не сохранилось, кроме единственного документа о выплате ему гонорара за работу в Немецком подворье. В нем он назван Джорджоне из Кастельфранко, небольшого равнинного городка в 40 километрах от Венеции. Там в местном соборе хранится написанный им примерно в 1504 году большой алтарный образ, заказанный известным полководцем Туцио Костанцо, киприотом по происхождению, в память об умершем сыне Марко. В картине без труда угадывается влияние Беллини. Других документальных сведений нет.

Это именно тот редкий случай, когда исследователям приходится исходить из картины-творения, чтобы почерпнуть что-либо о ее творце, а не наоборот. Складывается парадоксальная ситуация, напоминающая то, о чем поведал Пиранделло в своей пьесе «Шесть персонажей в поисках автора», когда на театральных подмостках неожиданно появляются ожившие персонажи, порожденные воображением Драматурга. Они взывают сотворившего их автора, чтобы от него хоть что-либо узнать об уготованной им судьбе. Но автора нет, о нем ничего не известно, и им приходится вслепую блуждать по сцене и метаться в его поисках. А может быть, они сами и их загадочный автор — это все фантасмагория, плод больного воображения?

Примерно так же вынуждены поступать наши историки и литературоведы, которые внимательно вчитываются в текст «Слова о полку Игореве», чтобы хоть что-то узнать о его безвестном авторе. Та же история и с легендарным Гомером. Но в случае с Джорджоне дело осложняется еще и тем, что из оставленного им небольшого художественного наследия лишь пять или шесть картин не вызывают сомнения в их принадлежности его кисти. Все остальное, а это не более тридцати картин, до сих пор является предметом противоречивых толкований. Например, еще до недавней поры гордостью римской галереи Боргезе были два превосходных полотна кисти Джорджоне «Певец» и «Игрок на флейте» с их пламенеющими красными тонами. Сегодня же эти работы приписываются анонимному автору, близкому к Джорджоне. Помню, с каким восторгом отзывалась об этих двух картинах в беседе с академиком М. В. Алпатовым в начале 1960-х годов тогдашняя директор галереи Паола делла Пергола, предки которой были из России, и она любила лично сопровождать русских коллег по залам своего музея.

Творчество Джорджоне породило новое направление в живописи,

получившее в литературе название «джорджонизм». Оно выявило великое множество восторженных приверженцев его манеры, сделав еще более неразрешимыми загадки, оставленные художником, над которыми с переменным успехом бьется не одно поколение исследователей. Искусство Джорджоне — поэзия, воплощенная в цвете. А любая поэзия есть тайна, сокрытая за семью печатями и, как всякая тайна, прекрасная своей непостижимостью.

До сих пор остается невыясненным также вопрос о том, каким образом Тициан оказался в Немецком подворье рядом с Джорджоне. Его учеником он никогда не был, да и не мог им стать как по возрасту, так и по чисто профессиональному мироощущению, равно как и по другим соображениям. Правда, на сей счет существует иная и довольно-таки распространенная в литературе точка зрения, согласно которой Тициан считается прямым учеником мастера из Кастельфранко. Однако такие утверждения документально не подтверждены. Действительно, Тициан поначалу многое перенял у Джорджоне, а вернее было бы сказать, переосмыслил все то, что успел почерпнуть у него. Безусловно, их роднит то, что оба они прошли школу великого Беллини. Молодые художники давно с любопытством приглядывались друг к другу. Если говорить о Джорджоне, то ему наверняка были известны ранние работы Тициана, о которых уже велось немало разговоров в венецианских салонах. Влияние кадорца можно обнаружить в поздних творениях мастера из Кастельфранко. Неслучайно однажды в кругу друзей Джорджоне обронил о Тициане удивительную фразу: «Он был художником уже во чреве матери».

[23]

Друзьями их никак не назовешь — уж больно разными они были по складу характера, темпераменту, привычкам, образу жизни. В отличие от импульсивного веселого Джорджоне, который, как пишет Вазари, «божественно» пел, играл на лютне и был желанным гостем в любом доме, Тициан отличался немногословием и рассудительностью, был тугодумом и не хватал идеи на лету. Он во всем, за что бы ни брался, смолоду проявлял неторопливость и основательность. Нет, он не пел и не играл ни на каком музыкальном инструменте; любил, как и все, дружеское застолье, но в меру. И если бы для работы в Немецком подворье Джорджоне действительно нуждался в помощнике, то скорее бы выбрал кого-нибудь из близких друзей. Уж кто-кто, а он недостатка в друзьях не испытывал.

Приходится согласиться с мнением Вазари, что только благодаря содействию влиятельного семейства Барбариго Тициан получил заказ на часть фресковой росписи в Немецком подворье. Весной 1508 года

Джорджоне уже приступил к работе, выбрав для росписи более выигрышный главный фасад большого здания, который глядит на Большой канал и мост Риальто. Вероятно, ему не приглянулась неудобная для работы задняя часть подворья, выходящая на узкую торговую улочку Мерчерия, вечно заполненную народом, и он оставил ее без внимания.

Таким образом, каждый из художников работал на сколоченных лесах по разные стороны огромного здания. Друзья Джорджоне, стоя на мосту Риальто или подплыв на гондолах, с интересом наблюдали, как с помощью нескольких подмастерьев трудится их обожаемый товарищ, подбадривая его пением мадригалов. Работающего Тициана не было видно из-за лесов, так что разглядеть что-либо было трудно. Работа спорилась, и не исключено, что между мастерами шло негласное соревнование. Начавший работу первым, Джорджоне первым и закончил свою часть, о чем свидетельствует официальный документ, датированный 11 декабря 1508 года. Медлительный Тициан завершил свою работу чуть позже.

Когда леса были окончательно разобраны, вся Венеция сбегалась посмотреть на отстроенное заново, помолодевшее Немецкое подворье. Для оценки фресковых росписей сенат назначил специальную комиссию во главе с Беллини, куда вошли Карпаччо и еще несколько именитых художников. Прижимистые немецкие купцы не поскупились, устроив по такому случаю пышный банкет. Во время праздничного застолья языки, как обычно, развязались и пошли высказываться суждения.

Вот что пишет по этому поводу все тот же Дольче, приводя слова очевидцев тех событий: «Тициан изобразил великолепнейшую Юдифь, превыше всех похвал. Рисунок и колорит были настолько превосходны, что когда она предстала перед зрителями, то друзья Джорджоне решили единодушно, что это его работа, и тут же принялись поздравлять художника, заверяя его, что это лучшее из созданных им творений». Далее Дольче отметил, а позднее подтвердил и Вазари, что большинству венецианцев больше пришлась по душе работа, исполненная Тицианом, и что это якобы больно задело Джорджоне. Возможно, так оно и было на самом деле, поскольку в дальнейшем отношения между двумя художниками были более чем прохладными. Но после возникшей размолвки с Джорджоне Тициан вряд ли мог тогда предположить, что пройдет совсем немного времени и судьба снова сведет их вместе, хотя совсем уже по другому поводу.

Что касается Тициана, то вряд ли он считал Джорджоне своим соперником, но, восхищаясь новизной и поэтичностью его творений, неизменно сохранял верность себе и ревностно отстаивал собственную

индивидуальность. Этого никак не скажешь о многочисленных эпигонах Джорджоне, которые занимались лишь перепевами однажды найденных мотивов, а сами были не в состоянии предложить что-либо оригинальное.

О работе, проделанной двумя мастерами, судить сегодня невозможно, поскольку уже по прошествии трех или четырех десятков лет от нее мало что осталось. Посетив Венецию в 1541 году, Вазари с трудом мог разглядеть поблекшие росписи. Спешка ли подвела обоих художников или подмастерья ошиблись с грунтовкой, но фрески со временем исчезли. Ошибаются и великие — вспомним, что произошло во Флоренции с фреской Леонардо «Битва при Ангьяри» в Палаццо Веккьо, где из-за допущенных ошибок или увлечения великого мастера техническими новшествами вся проделанная работа пошла насмарку.

В случае с росписями Немецкого подворья пагубную роль сыграл прежде всего венецианский климат с его повышенной влажностью и высоким содержанием в воздухе разъедающей краску морской соли. То же самое произошло и с «Гераклом», которого Тициан нарисовал над входом дворца Морозини, и с фресками Джорджоне, украшавшими фасады некоторых особняков патрициев. Постоянное присутствие соляной взвеси в воздухе разъедает не только минеральные краски, но даже мрамор и золото. Сегодня от так называемого «золотого дворца» Ка' д'Оро, этой жемчужины венецианской архитектуры, осталось одно только название, ибо золотое покрытие ажурного мраморного фасада давно полностью утрачено.

Упоминание о работе Леонардо не случайно. Лет за пять до описываемого события в Немецком подворье республиканское правительство Флоренции решило устроить своеобразное состязание между двумя своими великими гражданами, предоставив в их распоряжение для фресковой росписи две стены парадного зала Палаццо Веккьо, в котором двум мастерам надлежало написать картины на тему героического прошлого Флоренции. Леонардо постигла неудача, а Микеланджело, завершив работу над подготовительными рисунками, вскоре к идее полностью охладел. Но остались великолепные картоны, на которых обучались мастерству многие поколения художников. Как отметил Челлини, «это была великая школа для живописцев всего мира».[\[24\]](#)

Состязание между Джорджоне и Тицианом безусловно имело место, и оно, как всегда, было связано с суетой. А «служенье муз не терпит суеты», как заметил наш великий поэт. Но как же трудно удержаться и не поддаться азарту, когда приходится работать на виду у всех! Азарт особенно велик, если в состязании участвуют общепризнанный кумир и пока еще менее известный художник, одержимый лишь желанием проявить себя в столь

трудном испытании.

В 1937 году, когда считалось, что фрески окончательно утеряны, под слоями штукатурки и поздних наслоений были случайно обнаружены отдельные, едва различимые фрагменты утраченных росписей. Как потревоженные призраки, выглянули они из глубины веков и, видимо, нагнали такого страха на строителей, что те снова их замазали. Наконец, в 1966 году при очередном ремонте здания подворья было обнаружено еще несколько фрагментов. На сей раз они были сняты для реставрации и хранения, и теперь один из фрагментов находится в Академии, а остальные — в музее дворца Ка' д'Оро. Судить по ним о всем фресковом цикле можно весьма приблизительно, поскольку не сохранились подготовительные картоны, в отличие от состязания, которое имело место во Флоренции. В конце XVIII века литератор и график Дзанетти опубликовал несколько своих гравюр с фресок Немецкого подворья, которые способны дать некоторое представление обо всем фресковом цикле. В своих комментариях к изданию он отмечает, что Тициан «с величайшим искусством использовал полутона и антитезы, создав эффект естественной мягкости; тем самым он умерил полыхание фресок Джорджоне с их доминирующим красным цветом и создал совершенную по притягательности красоту».[\[25\]](#)

Особенно не повезло росписям, которые выполнил Джорджоне. От них остался один только фрагмент с изображением обнаженной фигуры музы или нимфы. А вот от фресок Тициана, находившихся в некоторой удаленности от воды Большого канала, сохранилось семь фрагментов, среди которых наиболее четко выделяется фреска «Триумф справедливости», изображающая библейскую Юдифь с мечом в руке. У ее ног голова поверженного Олоферна, которую она яростно топчет, стараясь вытолкнуть из плоскости изображения, за пределы самой венецианской лагуны.

Тициан, вероятно, был знаком с одной из ранних работ Джорджоне «Юдифь» (Санкт-Петербург, Эрмитаж), преисполненной олимпийского спокойствия. Но в своей Юдифи, насколько можно судить по сохранившемуся фрагменту, он отразил не спокойствие и отрешенность от окружающего мира, а лютую ненависть к врагу. Среди других сохранившихся тициановских фрагментов различимы многофигурная сцена битвы чудовищ с гигантами и мужская фигура в костюме комедианта из венецианской корпорации театральных актеров, этих прародителей знаменитой комедии масок — *Commedia dell'arte*, которая, как архитектура, живопись и музыка, принесла Венеции мировую славу.

По признанию современников, оба художника блестяще справились с

официальным заказом сената республики. Даже по сохранившимся фрагментам очевидно, что Тициан выдержал трудное испытание и вышел из него с честью, заявив о себе как о самобытном художнике, с собственным видением окружающего мира, ни в чем не уступающем ни своему великому учителю Беллини, ни прославленному Джорджоне. В этой их совместной работе отчетливо выявилось и различие между ними. Склонный к поэтическому мирозерцанию Джорджоне избрал для своих фресок астрологическую тематику. А Тициан, явно тяготеющий к героической патетике и выразительной пластике, решил выбрать сюжеты, почерпнутые из повседневной жизни и отражающие интересы и настроения венецианцев. Ему удалось в дошедшем до нас образе героической Юдифи с поднятым мечом (на петербургской картине Джорджоне меч опущен) выразить дух времени и надежду на победу над врагом, угрожавшим независимости Венеции. Для Тициана работа в Немецком подворье бок о бок с самим Джорджоне, кумиром венецианских интеллектуалов и коллекционеров, явилась не только великой школой, но и неким трамплином для освоения новых вершин в искусстве.

В мировом искусствоведении давно обсуждается вопрос о триаде: Джорджоне — джорджонизм — ранний Тициан. Ее истоки можно обнаружить в упомянутых выше произведениях Бембо, Саннадзаро и Эквиколы, в работах музыкантов-теоретиков Дзарлино, Гаффурио, Петруччи и в романе «Нурнеротомачиа Полифили», о котором разговор пойдет ниже. Среди современных искусствоведов, пожалуй, одному только Лонги удалось наиболее точно и образно выразить то основное различие, которое существует между творениями двух художников: «В работах молодого Тициана есть нечто от Фидия: сама фактура его картин отличается живым теплом греческого мрамора, а чувственная атмосфера — какой-то возвышенностью и невинностью по сравнению со слишком уж насыщенным и откровенным сенсуализмом позднего Джорджоне».^[26]

Однако влияние искусства Джорджоне не пройдет бесследно, и искусствоведы до сих пор спорят по поводу принадлежности некоторых картин кисти Джорджоне или Тициана — настолько сильно сходство между ними. Начиная с XX века, особенно после первой персональной выставки Тициана в 1934 году, для пущей наглядности и убедительности Джорджоне начали сравнивать с Моне, а Тициана с Ренуаром, с чем можно согласиться, хотя и с определенной оговоркой.

Прежде чем приступить к рассмотрению некоторых ранних работ Тициана, проясняющих суть самой этой триады, коснемся вопроса о заказчиках, имеющего также немаловажное значение. Известно, что

Джорджоне работал в основном по заказу весьма узкого круга венецианских интеллектуалов, которые были завсегдатаями основанной Мануцио Академии и частыми гостями Катерины Корнаро в ее живописной обители Азоло, этом капище поэзии и музыки. Среди его заказчиков никогда не было филантропических сообществ и Скуол. Алтарный образ в Кастельфранко, о котором сказано выше, был заказан ему частным лицом, да к тому же военным. Поэтому его элитарное искусство не было тогда известно широким массам. В те годы в Венеции большим влиянием пользовалось богатое еврейское землячество, чьим гостем дважды был упомянутый выше португальский философ, медик и поэт Леон Эбрео. Вероятно, Джорджоне мог встречаться с ним, поскольку между отдельными эпизодами знаменитой книги «Диалоги о любви» и образами художника просматривается определенное совпадение сюжетных линий и образов. Видимо, по причине того, что духовенство его явно чуралось, одно время даже считалось, что Джорджоне, активно развивавший ветхозаветную тему, а себя самого изобразивший в образе Давида, имел иудейское происхождение.^[27]

Круг заказчиков значительно расширился у эпигонов мастера, так называемых «джорджонистов», которые всячески потакали вкусам нарождающейся буржуазии с ее практицизмом и откровенным цинизмом. А Тициан, выросший в глухой провинции в простой трудовой семье, сумел воспитать в себе дух подлинного аристократа и развить тонкий художественный вкус. На одном из поздних автопортретов он выглядит настоящим патрицием. Вазари в «Жизнеописаниях» особо подчеркивает, что Тициан, «помимо своего исключительного художественного дарования, был обаятельным, вежливым и изысканным в обращении человеком». Другие современники отмечают, что аристократизм Тициана проявлялся во всем его облике, голосе, походке и манере одеваться изысканно, но не вычурно. Его заказчиками были главным образом князья, европейские короли, крупные соборы и религиозные братства, что дало возможность биографу Дольче заметить: «...мало кто из обыкновенных людей могли бы похвастаться тем, что у них имеется какая-нибудь его картина».

Но были исключения из правил, когда он брался за написание картин для небогатых сельских приходов или же писал портреты близких ему по духу людей, о чем будет сказано чуть позже. Как никто другой из художников эпохи Возрождения, Тициан очень умело и целеустремленно продвигал свои картины, добиваясь того, чтобы о них повсюду было известно как можно больше. Этому способствовали некоторые его творения, вызвавшие большой общественный резонанс, поскольку они

были выполнены для крупных храмов и Дворца дождей. Громкую известность принесли Тициану его широко растиражированные графические работы, которым он придавал большое значение, имея перед собой удачный пример Дюрера с его широко известными графическими циклами, востребованными во многих странах Европы. Свой весомый вклад в популяризацию искусства Тициана внесли ранее упомянутые прижизненные печатные издания сочинений Вазари, Дольче, Пино, а позднее работы Боскони, Вердидзотти и Ридольфи.

В немалой степени росту собственной славы Тициан будет обязан своему другу Аретино, который обладал блестящим пером писателя и вел широкую переписку с самыми известными людьми своего времени. Известно, что свои дружеские услуги этот плодовитый литератор оказывал далеко не бескорыстно, о чем Тициан нередко был в неведении. Пройдет какое-то время, и среди княжеских и королевских дворов Европы развернется самая настоящая охота за тициановскими картинами, обладание которыми прославит и их владельцев.

Работа в Падуе

Наступило знойное лето 1509 года. Благодаря смелым действиям венецианского войска, возглавляемого будущим дожем Андреа Гритти, 7 июля была снята многомесячная осада Падуи. Противник отброшен и вынужден уйти за Альпы. Связь с материком наконец полностью восстановлена. Многие венецианцы на радостях устремились навестить родных и знакомых в многострадальной Падуе. Видимо, этой возможностью воспользовался и Тициан, чтобы проведать родителей.

В те годы предприимчивый житель Бергамо Джованни Таксис открыл у моста Риальто почтово-транспортную контору и вскоре получил монопольное право на почтовые отправления и пассажирские перевозки по землям Венецианской республики, что способствовало дальнейшему расширению ее разносторонних связей. По одной из версий, от его фамилии произошло слово «такси», ставшее в XIX веке названием популярного транспортного средства.

В этой конторе Тициан и заказал место в экипаже. Он решил сделать небольшой крюк и вначале заехать на несколько дней в Падую по приглашению Альвизе Корнаро, родственника бывшей кипрской королевы, который увлекался сценическим искусством. В городе у него был собственный театр, что по тем временам считалось весьма выгодным

вложением средств, приносившим немалый доход. Труппу его возглавлял знаменитый актер и комедиограф Анджело Беолько по прозвищу Рудзанте, то есть Весельчак — далекий предшественник Гоцци и Гольдони. Его балаганные представления нередко запрещались властями из-за их опасной сатирической направленности. Корнаро познакомил Тициана с будущим заказчиком — приором францисканского братства святого Антония.

Падуя открыла Тициану совершенно неведомый ему мир искусства, где он впервые увидел величавые фрески основоположника ренессансной живописи Джотто в капелле Скровеньи, познакомился с росписями Мантеньи, полными суровой героики, увидел алтарь и гордую статую кондотьера Гаттамелаты работы Донателло. Там же он оставил на память о первом знакомстве с городом две доски для свадебного кассоне (сундука), расписанные мифологическими сценами «Рождение Адониса» и «Полидор в лесу» (Падуя, Городской музей). Действие на них разворачивается на фоне просторного пейзажа, а колорит до сих пор поражает свежестью звучания.

В родном доме он на сей раз появился состоявшимся художником с именем. Его радостно встретили домашние. Франческо залечивал раны, а родители, как и прежде, занимались привычными домашними делами. По вечерам у горящего камелька приходилось рассказывать многочисленной родне о житье-бытье в столице. Не забыл он навестить с братом деда Конте, который заметно сдал, постарел и жил лишь одними воспоминаниями о недавнем военном лихолетье на землях Кадора.

Вероятно, именно в тот приезд среди помощниц матери по хозяйству ему приглянулась миловидная девушка по имени Чечилия, дочь местного брадобрея, костоправа и ветеринара Альвизе Сольдано, которая трогательно смущалась и густо краснела при встрече со статным молодым художником. По всей округе только и разговору было, что о земляке, прославившемся в самой Венеции. После вертлявых столичных барышень Тициана не могли не поразить чистота, скромность и естественность пышущей здоровьем красивой деревенской девушки, о которой, видимо, он не раз еще будет вспоминать, коротая вечера в своем холодном холостяцком доме.

Обратный путь был нелегким. Предстояло одолеть 130 километров по гористой местности, преодолевая бурные горные потоки, а затем по равнине. Можно бы управиться дня за два, но в такую глухомань и бездорожье контора Таксиса пока не отваживалась отправлять свои удобные дилижансы. Поэтому пришлось добираться на перекладных. Вот, наконец, и прибрежный Местре, откуда рукой подать на попутной барже до

Венеции, где Тициана, — он это знал, — ждали новые заказы, и ему не терпелось с головой уйти в работу.

Тем временем Венеция с ликованием встречала героев сражения под Падуей и с гневными криками провожала гондолы, плывшие по Большому каналу, на которых везли на расправу изменников, включая взятого в плен мантуанского маркиза Франческо II Гонзага, выступившего на стороне Камбрейской лиги против Венеции. Тициан и другие художники смотрели на это с прискорбием, поскольку изменивший республике Святого Марка маркиз был мужем выдающейся женщины — Изабеллы д'Эсте, страстной собирательницы художественной коллекции и покровительницы искусства, чей кабинет или «studiolo» в Мантуе украшали работы великого Мантеньи и других славных мастеров. Волевой мантуанской маркизе вскоре удалось исправить положение, доказав лояльность и верность Венецианской республике. Пройдет немного времени, и Тициан, как и Леонардо, запечатлеет на холсте образ Изабеллы д'Эсте.

Пока работы ему хватало и в Венеции, но его явно заждались в Падуе, где он обещал братству святого Антония приступить к росписи. О Тициане высказывались тогда самые лестные отзывы, и, как свидетельствует Вазари, он получил заказ украсить фресками монументальный вход во дворец, недавно возведенный на Большом канале для влиятельного патриция Гримани. В который раз эту роспись стали упорно приписывать Джорджоне, — настолько она поражала яркостью красок, — хотя о ней имелось четкое упоминание в известном сочинении Ридольфи, который пишет, что Тициан приступил к росписи во дворце Гримани в приходе Сан-Маркуола сразу же после завершения им работы в Немецком подворье. Над главным входом в величественный дворец он написал две фигуры, которые символизировали христианские добродетели. К сожалению, их постигла со временем та же печальная участь, что и фрески Немецкого подворья. Но упомянутый график Дзанетти успел сделать несколько рисунков с поблекших фресок и опубликовал в своем знаменитом альбоме одну из фигур под названием «Прилежание» с ее выразительной пластикой. Однако о колорите тициановской фрески, как бы ни был точен рисунок, судить невозможно.

Прежде чем отправиться в Падую, Тициан написал ряд работ на сугубо религиозную тему и несколько аллегорических картин. Среди них «Явление Христа Марии Магдалине» (Лондон, Национальная галерея), «Мадонна с младенцем, святой Агнессой и юным Иоанном Крестителем» (Дижон, Музей изящных искусств), «Орфей и Эвридика» (Бергамо, академия Каррара). В них первостепенная роль отведена пейзажу, в

котором узнаются родные места художника в горном Кадоре.

Поразительна по четкой композиции и колориту картина «Явление Христа Марии Магдалине», передающая ощущение гармонии и бесконечности мира. Прекрасно написан пейзаж с высоким дубом, кустарником и дорогой, ведущей к селению на холме. Вдали просматривается беспокойное море. Все окрашено в золотистые и пурпурные цвета заката — закатные часы, как подметил д'Аннунцио, были «любимым временем Тициана».

В центре картины ярко высвечены две фигуры, образующие как бы равносторонний треугольник, что создает ощущение их движения. Коленопреклоненная Магдалина протягивает руку к воскресшему Спасителю, который, как сказано в Писании, стыдливо прикрывая наготу надгробным саваном, говорит: «Не прикасайся ко Мне (*Noli me tangere*), ибо Я еще не восшел к Отцу Моему». Тонко выписаны тело и прекрасный лик Христа. Долгое время эту картину приписывали Джорджоне, исходя из того, что селение в верхней части справа очень напоминает подобные строения в «Спящей Венере». Лишь позднее выяснилось, что пейзаж на картине Джорджоне был полностью нарисован Тицианом.

Эта работа была не сразу оценена по достоинству исследователями. У нас о ней как о подлинном шедевре первым заговорил М. В. Алпатов, отметивший, что Тициан, находясь еще под влиянием искусства Джорджоне, говорит уже собственным языком, достигая таких высот, которых до него венецианская школа живописи еще не знавала.[\[28\]](#)

К образу Христа Тициан будет обращаться не раз. Примерно в эти годы им были написаны «Христос благословляющий со святыми Катериной и Андреем» (Венеция, церковь Сан-Маркуола), «Крещение Христа» (Рим, Капитолий, пинакотека) и «Христос и палач» (Венеция, Скуола Сан-Рокко). Видевший эту картину Вазари отметил, что образ, приписываемый одно время Джорджоне, стал «величайшей святыней» Венеции, собирая такие пожертвования прихожан, какие поначалу даже не снились сотворившему его художнику.

Наступила осень 1510 года. Выходить из дома было небезопасно, так как в городе с лета свирепствовала чума, уносящая каждый день сотни жизней. Каким-то чудом дошло письмо от брата, в котором он писал, что чувствует себя лучше и объявится в Венеции, как только будет снят карантин, чтобы наконец взяться за дело. По Большому каналу плыли нескончаемые вереницы барж и гондол, перевозивших горы трупов на специально отведенные чумные кладбища на островах Сан-Ладзаро, Оспедалетти и на Лидо, где мертвецов не закапывали, а сжигали. Над

лагуной целыми днями зловеще клубился черный дым. То и дело раздавался колокольный набат, который напоминал о беде, обрушившейся на город.

Все больницы были до отказа забиты умирающими. На набережной Дзаттере один из монастырей был преобразован в госпиталь для безнадежных больных, который до сих пор носит устрашающее название *Incurabili* (неизлечимые). Весьма симптоматично, что ныне в просторных помещениях бывшего монастырского госпиталя размещаются лекционные аудитории и учебные классы Венецианской академии художеств, чья упорная приверженность абстрактному искусству давно известна. Автору этих строк пришлось воочию убедиться в этом, побывав там недавно с группой студентов и преподавателей Московской академии живописи, ваяния и зодчества во главе с ее ректором академиком И. С. Глазуновым. Грустно было видеть, как нынешняя венецианская школа, готовящая будущих художников, скульпторов и архитекторов, удивительно точно оправдывает название занимаемого ею места — «Неизлечимые». А место прекрасное — оттуда открывается вид на остров Сан-Джорджо с его узнаваемой колокольной и на храм *Redentore* (Вседержителя) работы Палладио, что белеет прямо напротив на острове Джудекка.

За время летнего зноя пересохли городские колодцы и водосборники. Особо остро ощущалась нехватка питьевой воды и провизии, которую обычно подвозили с материка. На некоторых городских площадях жители были вынуждены возделывать огороды, чтобы как-то прокормиться. Венецианцам ничего не оставалось, как уповать на милость Всевышнего, поститься и с нетерпением ожидать сезона дождей и холодов. Живя в постоянном страхе и боясь заразиться, люди не покидали свои жилища. Город казался вымершим, и только в церквях монахи непрерывно молились об избавлении от страшной эпидемии.

Вынужденный оставаться в мастерской, Тициан дал обет в благодарность за спасение от чумы посвятить новую картину покровителю Венеции святому Марку. Весь август и сентябрь прошли в работе над алтарным образом, выполненным на дереве по заказу монашеского ордена августинцев. В 1667 году, когда этот орден был упразднен, «Святой Марк на троне» был перенесен и установлен в ризнице воздвигнутой Лонгеной церкви Санта-Мария делла Салюте, освященной в связи с избавлением города от очередной эпидемии чумы, унесшей тогда свыше 40 тысяч жизней.

Справедливости ради отметим, что эта работа от перенесения ее на новое место утратила кое-что в чисто зрительном восприятии. Когда

Тициан задумывал картину, он всегда исходил из места ее будущего размещения, а писалась она для скромной монастырской церкви Санто-Спирито им Изола на дальнем, почти безлюдном островке венецианской лагуны, который смертоносная чума обошла стороной.

Это первый большой алтарный образ, созданный Тицианом по заказу скромного прихода, возможно, не без финансовой помощи правительства республики или влиятельного патриция, поскольку центральной фигурой избран покровитель Венеции святой Марк, а не Богородица с младенцем, с чем навряд ли согласились бы монахи-августинцы, будь они главным заказчиком. По симметричности своей композиции картина вполне традиционна и написана в духе «Святых собеседований» Беллини и Карпаччо. Но ее сюжет сильно контрастирует с удивительной и по-детски радостной цветовой гаммой с преобладанием в ней красных, зеленых и белых тонов. Яркий световой поток справа высвечивает стоящие попарно на переднем плане фигуры, но из-за обрушившегося на город несчастья оставляет в тени лицо святого Марка, который высоко сидит на кафедре с написанным им Евангелием в руке. Его колоритная фигура, напоминающая святого Иосифа из лондонского «Святого Семейства с пастухом», рельефно выделяется на фоне тревожного облачного неба.

Эту особенность Тициана придавать даже тени смысловую нагрузку подметил умница Боскини, выразив ее наивным катреном — в этом нет ничего удивительного, поскольку рифмоплетство в то время было всеобщим поветрием:

Нависла над землею тень
И лик святого омрачила.
Коль всюду на картине день![\[29\]](#)

У подножия кафедры попарно стоят четверо святых: молящиеся об избавлении от чумы Рох и Себастьян, прислонившиеся к двум мощным колоннам, которые позже появятся в центре другого тициановского алтаря, а также известные покровители врачей Косма и Дамиан. Лица и фигуры святых даны очень выразительно. Уже самим их подбором Тициан выразил надежду на спасительный союз веры и науки. Вазари, видевший картину еще на старом месте, отметил, что четверо стоящих внизу святых «портретны и взяты непосредственно из жизни с непревзойденной старательностью». К начатому Вазари разговору о «портретности» мы еще вернемся.

Тициан наносил на картину последние мазки, когда под вечер в дверь раздался громкий стук. На пороге показался запыхавшийся Таддео Контарини, принесший страшную весть: умер Джорджоне. Бросив все, Тициан вместе с Контарини побежал к набережной дель Карбон, где была переправа через Большой канал. Паромщик оказался на месте, уже сидя в лодке, Контарини рассказал Тициану, как недавно, расставаясь с друзьями после одной вечеринки, Джорджоне загадочно промолвил: «Наш век — это лишь скольжение тени». Почему он так сказал и что значили его слова? Оказавшись на том берегу, друзья поспешили по узким безлюдным улочкам к дому Джорджоне.

Площадь перед домом оказалась оцепленной стражами карантинной службы, которые оттеснили в сторону собравшуюся толпу. Тут уже были Микелье, Марчелло и Санудо. На площади возвышалась подожженная груда наваленных предметов. Согласно предписанию, все личные вещи умерших от чумы должны быть немедленно сожжены на месте. К счастью, стал накрапывать дождь, и костер слабо разгорался. Прорвавшись сквозь кольцо оцепления, друзья покойного принялись спешно вытаскивать холсты на подрамниках из-под беспорядочно сваленных в кучу мебели, домашней утвари, белья и одежды. Чудом удалось вызволить из огня несколько больших картин, и среди них «Спящую Венеру», «Трех философов», «Юдифь» и другие полотна поменьше. Все остальное, включая книги, дневники, рукописи с сонетами и мадригалами Джорджи, поглотило прожорливое пламя. В дом их тогда не пустили, а тело покойного было еще раньше вынесено неизвестно куда.

Весть о смерти Джорджоне болью отозвалась в сердцах почитателей его редкостного дара. Художнику было не более тридцати пяти. О его внезапной кончине высказывались разные суждения. По одним слухам, он якобы заразился чумой от своей возлюбленной по имени Чечилия, не желая оставлять ее одну, когда все тело женщины покрылось черными бубонами и даже лекарь отказался к ней подходить. По другим, его сразила насмерть измена все той же возлюбленной, которая предпочла мастеру одного из его учеников по прозвищу Мурто да Фельтре. Каковы бы ни были суждения, кончина великого творца оказалась такой же загадочной, как все его искусство.

Потрясенный смертью художника, Тициан не находил себе места. С трудом получив пропуск на выезд от карантинной службы, он покинул смятенную Венецию. Контора Таксиса была на замке из-за эпидемии. Пришлось договариваться с жадноватым хозяином баркаса, который долго торговался, но затем согласился везти Тициана в сторону Кьоджи, а затем

от устья вверх по спокойной Бренте и ее притоку Баккильоне до самой Падуи, где его ждали.

Подписав контракт с приором братства святого Антония, Тициан приступил к работе над тремя фресками. В Падуе он повстречал своего старого знакомого Кампаньолу, с которым когда-то было сделано несколько гравюр. Тот работал в одном из залов монастырского подворья. Вскоре к Тициану присоединился Франческо, который после ранения еще прихрамывал, но с радостью взялся за краски и кисти, хотя одна рука плохо его слушалась. Его присутствие и помощь оказались очень кстати, особенно при затирке больших площадей оштукатуренных стен. Их поверхностям нужно было придать мягкую бархатистость, прежде чем наложить сверху слой краски.

По договоренности с заказчиком Тициану предстояло написать три сцены о чудесах святого Антония. Готовые эскизы он привез с собой, и написание самих фресок не отняло у него много времени, хотя их размеры были внушительными (320x315, 327x220 и 327x183 см). На всю работу он затратил двадцать семь дней с перерывами, отвлекаясь на поездки в Виченцу и Верону по поводу других заказов. Как явствует из архивных документов, Тициан приступил к работе 23 апреля 1511 года. Поистине нужны была смелость и уверенность в себе, чтобы взяться за настенную живопись в городе, славящемся известными фресковыми циклами Джотто и Мантеньи.

Все три сцены не отличаются оригинальностью сюжета, но поражают мастерством исполнения. Тициан предстает в них как подлинный монументалист, который, усвоив уроки великого Джотто, работал теперь в более раскованной манере. Вначале он приступил к истории «О ревнивном муже». В ней повествуется о том, как святой Антоний оживляет женщину, безвинно убитую обезумевшим от ревности мужем. Фреска написана размашисто и динамично, но ее композиционное решение выглядит несколько архаично, поскольку само изображение как бы поделено на эпизоды ярости, раскаяния и прощения ревнивца. Подобная композиция уже применялась Тицианом в одной из его ранних работ «Орфей и Эвридика», также поделенной на два самостоятельных эпизода.

Во второй фреске «Чудо с отрезанной ногой» рассказывается о сыне, ударившем в порыве гнева мать и тотчас же лишившемся ноги. Приняв его искреннее раскаяние, святой Антоний возвращает ему утраченную ногу. Благодаря выразительности взглядов и жестов персонажей художник добивается здесь большей гармонии, чему во многом способствует просторный пейзаж на дальнем плане с ярко выписанным небом, на фоне

которого рельефно выступают фигуры собравшихся поглядеть на чудо людей, каждый из которых по-своему выражает отношение ко всему происходящему.

Особенно замечательна фреска «Чудо с новорожденным» о том, как благодаря вмешательству святого младенец неожиданно заговорил, чтобы отвести от матери клеветнические обвинения. В этой сцене Тициану удалось придать монументальность изображению с отголосками античного мира. Под впечатлением увиденных в Падуе фресок Мантеньи он поместил в левом верхнем углу статую императора Траяна, которую мог видеть только на гравюрах. В яркой красочной толпе выделяются выразительной пластикой фигуры оклеветанной матери, типичной венецианской матроны в красном одеянии, и стремящегося приблизиться к заговорившему младенцу молодого человека слева. Фоном картины служит незамысловатый пейзаж с чахлыми деревцами, ибо главное на фреске — люди, остро переживающие драматизм случившегося. Все персонажи на картине принимают самое деятельное участие в происходящем. Поражает разнообразие цветового решения фигур, каждая из которых наделена собственной индивидуальностью.

Хотя наше представление о росписях в Немецком подворье довольно расплывчато, можно утверждать, что за короткое время Тициану удалось многого добиться во фресковой живописи. Это тем более поразительно, если учесть, что как художник он состоялся в Венеции, где традиция настенной живописи фактически отсутствовала. Весь его падуанский цикл пронизан духом подлинной жизни с ее драмами и страстями. Основным мерилom и центром искусства Тициана становится человек. Художник совершенно по-новому решает проблему цвета. Оставаясь верным традициям венецианской школы живописи и развивая то, что внес своим искусством Джорджоне, он применил в этом фресковом цикле живопись открытыми сплошными мазками, добиваясь ритмичности и динамизма самого изображения. Благодаря умелому применению светотеневых контрастов тень у него становится чуть ли не определяющим фактором тональности и накладывается на чистую поверхность цвета.

Этот падуанский цикл особенно ценен как один из немногих сохранившихся образцов фресковой живописи Тициана. Его ценность еще в том, что художнику удалось передать в нем накал политической обстановки тех лет, особенно после того, как 29 апреля 1509 года папа Юлий II громогласно отлучил Венецию от церкви за ее политику захвата чужих земель.

Обычно в конце июня в день поминовения святого Антония тысячные

толпы паломников из разных итальянских областей стекались в Падую. Тем летом там оказались Пьетро Бембо и Маркантонио Миккель, которые отдыхали неподалеку в Азоло. Оба восторженно отозвались о падуанских фресках Тициана, отметив их новизну и высокое художественное достоинство, о чем не преминул написать Марин Санудо в своем «Дневнике».

В перерывах между одной фреской и другой Тициан успел написать совместно с Франческо несколько заказных работ на религиозную тему, чем доставил несказанную радость брату, который нуждался в такой поддержке после долгого бездействия в период болезни. Наконец все обязательства перед братством святого Антония были выполнены, получена последняя сумма гонорара, а именно четыре золотых дуката, о чем свидетельствует расписка художника от 2 декабря 1511 года. Почти годичное пребывание в Падуе оказалось настолько плодотворным для Тициана, что он обрел еще большую уверенность в себе.

Первые холода вынудили чуму отступить, власти сняли карантин, и можно было безбоязненно возвращаться в Венецию. На сей раз до Местре братья ехали в просторном дилижансе с жаровней для тепла. Добрались на попутной лодке до дома только к полуночи. Возможно, Тициан тогда впервые почувствовал, как пусто, холодно и сиротливо в их холостяцком жилище без женского тепла и уюта. С ним был полностью согласен Франческо, который не доверял нанимаемым служанкам — капризным и болтливым венецианкам, у которых на уме одно только замужество. Было решено, что Франческо вскоре отправится в Кадор, чтобы подыскать там скромную работающую девушку. Вероятно, Тициан сразу вспомнил поразившую его красотой Чечилию с ее обворожительной улыбкой. Когда он робко назвал ее имя, брат не стал возражать.

Прощание с Джорджоне

Жизнь в Венеции, понемногу оправившейся после опустошительной эпидемии, вошла в свое привычное русло. В городе было уже известно о триумфе Тициана в Падуе, и заказчики не замедлили объявиться. Но первыми пришли близкие друзья Джорджоне с настоятельной просьбой подправить и дописать незавершенные работы умершего художника — те, что удалось спасти от огня и мародеров. А скупщики, как стервятники, уже кружат над пепелищем. Обладавшая редкостным нюхом маркиза Изабелла д'Эсте еще 25 октября 1510 года направила своему послу в Венеции письмо

со срочным поручением во что бы то ни стало приобрести для нее одну из спасенных картин — «Грозу».

Джироламо Марчелло принес с собой полотно «Спящая Венера». Борясь с огнем, Тициан не сумел разглядеть ее как следует, но теперь спящая богиня предстала перед ним во всем своем великолепии. Велеречивый Миккель принялся доказывать, что спасти ее — их долг перед памятью великого художника и перед всем венецианским искусством. Несмотря на многие едва начатые полотна, повернутые к стене в ожидании своего часа, Тициан не смог отказать друзьям и после их ухода принялся внимательно рассматривать закрепленный на мольберте холст со следами полученных изъянов.

Ничего подобного ему не приходилось видеть. Это было подлинное чудо — обнаженная Венера, забывшаяся сном в загадочной печали. Известно, что картина была заказана по случаю предстоящего бракосочетания Марчелло с красавицей Морозиной Пизани, а потому спящая богиня вот-вот должна очнуться, чтобы закрепить союз новобрачных любовными узами. Какая поразительная замкнутость силуэта и как грациозна сама поза богини! На оборотной стороне холста Тициан вдруг обнаружил удивившее его двустилие, начертанное рукой Джорджоне:

Чечилия в объятьях сна на мягком ложе,
И нет для Джорджоне существа дороже.

Уж не в этом ли страстном признании сокрыта тайна смерти художника? Перед глазами Тициана вновь предстала незабываемая страшная ночь и костер на площади, медленно пожиравший сваленный в кучу нехитрый скарб Джорджоне. Если бы не холсты, тетради с записями, многочисленные листки с набросками, пламя вскоре бы угасло. Оказывается, несмотря на громкую славу, покойный мастер был беден и довольствовался при жизни ничтожно малым: постель, стол, стул, палитра, кисти... Тициана это открытие потрясло. Стало быть, певшие Джорджоне дифирамбы и превозносившие его до небес знатоки и ценители прекрасного не очень-то раскошеливались, становясь обладателями дивных его творений? А ведь он чего только не делал для своих дружков, включая того же Марчелло — кроме незаконченной «Спящей Венеры» написал его превосходный портрет в воинском облачении. А «Три философа» для Контарини? Какое чудо! Почему же этот щедрый гений, внезапно ушедший

из жизни, так не ценил себя?

Насколько можно судить из дальнейшего, в ту самую ночь Тициан твердо решил, что его самого не прельстят ни хвалебные отзывы, ни расточаемые славословия по поводу его картин. О нет, он заставит заказчиков ценить свой труд и оплачивать его по достоинству, а главное, уважать себя как личность и как художника.

Он выполнил пожелание друзей и полностью переписал картину. От оригинала остались только выражение лица и поза спящей Венеры, а в остальном, как установлено с помощью радиографического анализа, явно чувствуется рука Тициана. Прежде всего, это просторный пейзаж, красная подушка изголовья, светлое шелковое покрывало со складками, ласкаемыми лучами заходящего солнца. В 1525 году Миккель увидел и описал исправленную «Спящую Венеру» в доме Марчелло, по заказу которого Джорджоне взялся за написание картины, но не успел ее закончить.

Позднее Тициан повторил позу спящей богини Джорджоне в работе над своей «Венерой Урбинской» (Флоренция, Уффици), а характерные черты лица спящей Венеры придал так называемой «Цыганской мадонне» (Вена, Музей истории искусств). К чести Тициана следует признать, что, переписав целиком великое творение умершего художника, ни в письмах, ни в разговорах с друзьями, например с Аретино или с Дольче, он никогда не пытался присвоить себе его авторство.

Считается, что друзья Джорджоне оставили у него еще несколько спасенных от огня незаконченных работ покойного мастера. Не будучи его учеником и даже другом, Тициану пришлось выступить в роли «нового Джорджоне» и подправить некоторые пострадавшие в ту трагическую ночь картины. Возможно, это и явилось причиной появления мифа о некоторых картинах, приписываемых полностью Джорджоне и ставящих под сомнение авторство Тициана. Пожалуй, лишь картину «Христос-страстотерпец» (Нью-Йорк, частное собрание) можно принять за редкую работу Джорджоне на религиозную тему, поскольку ее видел во дворце Вендрамин все тот же Миккель, оставивший в 1530 году следующую запись: «Над гробницей тело бездыханного Христа, поддерживаемого ангелом. Картина начата Джорджоне и дописана Тицианом». Все остальное — это сплошные домыслы или предположения, ничем не подтвержденные, с чем в дальнейшем нам придется не раз сталкиваться.

Тициан полностью переписал так называемый «Портрет славянки» (Лондон, Национальная галерея), который сильно пострадал от огня, и проставил свои инициалы. Это одна из ярких работ в его портретной

галерее. По одной из версий, на картине изображена Катерина Корнаро незадолго до ее кончины в 1510 году. К узкому кругу друзей кипрской королевы принадлежал и Джорджоне. Переписывая картину, Тициан раздвинул рамки жанра и, кроме портрета анфас, дал внизу справа его барельефный профиль, словно желая соединить на холсте земное и небесное, эту излюбленную тему размышлений владелицы имения в Азоло. Ее профиль смахивает на венецианскую матрону фрески «Чудо с новорожденным» в Падуе. Как на портрете, так и на барельефе автор подчеркивает волевое начало в лице уже немолодой покровительницы искусства.

Работа над исправлением полотен Джорджоне настолько увлекла Тициана, что он написал за это время несколько аллегорических картин. Словно желая проверить в них себя самого, он хотел продемонстрировать и всем остальным, насколько далеко ему удалось уйти в последние годы от Джорджоне, избавившись, наконец, от пленительной магии его «бессюжетного» искусства и создав свой собственный неповторимый стиль, реалистичный и верно отражающий дыхание и поступь времени. И это ему с блеском удалось доказать. Тициан осмысляет жизнь и рассуждает, пытаясь ее понять, оттого его произведения полны повествовательности и более динамичны. А вот стиль Джорджоне можно назвать насыщенно лиричным, поскольку время на его картинах будто останавливается на один бесконечный миг. Он отстраненно и даже безучастно созерцает окружающий мир, который его мало интересует, — ему важно передать лишь чисто субъективные ощущения. Природа и люди на его поэтических картинах составляют единую, застывшую в бездействии гармонию, преисполненную элегического звучания.

В отличие от безмятежной и пассивной созерцательности Джорджоне и его последователей пейзаж у Тициана преисполнен напряжения и драматизма, природа в нем полна активной жизни, и на ее фоне показаны в действии населяющие этот живой мир существа. Вот что пишет по этому поводу один из современников: «Я видел изумительные пейзажи, принадлежащие кисти Тициана. В них куда больше тонкости и правдоподобия, нежели в работах расхваливаемых на все лады фламандцев».^[30] Со временем Тициан станет отдавать предпочтение фигурам людей и раскрытию их внутреннего мира, а пейзажу все чаще будет отводиться сугубо вспомогательная роль. В некоторых поздних работах пейзаж у Тициана целиком сведется к некоему космически-хаотическому фону.

Еще несколько слов о тициановском пейзаже. Художник не любил

предрасветную дымку, начало дня, весну и хрупкость юных дев. Ему больше по душе начало осени, часы перед закатом, и он отдает предпочтение полнокровной и уже познавшей прелести жизни натуре. Тициан продолжает в своих пейзажах традиции сакрального фона Беллини и Карпаччо, а также пасторальных идиллий Джорджоне, но превосходит произведения этих мастеров монументальностью и пластической выразительностью. Его картины воспроизводят не хрупкую мечту о прекрасном, а реально существующий мир, полный драматического напряжения. Наконец, самое главное, что отличает пейзажи Тициана — это их пространственное и эмоциональное единение земли и неба, достигаемое скорее не мастерством рисунка, а поразительным богатством красочных и светотеневых соотношений на картине. Известно, что Вазари отнесся довольно прохладно к тициановским пейзажам, в которых он не увидел четкости рисунка. А вот обосновавшийся в Венеции Аретино, высоко ценивший самобытное искусство своего друга, в одном из писем, делясь впечатлениями о великолепии дворцов на Большом канале, восторженно восклицает: «О, какой нежный фон создает дворцам кисть природы, подобно тому, как это делает Тициан в своих пейзажах!»^[31]

Наиболее ярко новый подход к изображению природы и человека проявился в «Сельском концерте» (Париж, Лувр), выдающемся творении, которое является ключевым для понимания отголосков «джорджонизма» в работах раннего Тициана. Приступая к написанию картины, художник, по-видимому, решил противопоставить свой «Сельский концерт» загадочной «Грозе» Джорджоне, суть которой в извечной недостижимости гармонии между человеком и природой. Картина Тициана столь же загадочна. Но при передаче на полотне задумчивого настроения в тихий предвечерний час ему удалось убедительно показать, что столь вожделенное поэтами и музыкантами слияние человека с природой не только желаемо, но и вполне возможно.

На картине изображены двое молодых людей в венецианских одеяниях с преобладанием в них нежно-зеленых и пламенеюще-красных тонов по моде того времени. Один из них поднял руку, чтобы коснуться струн лютни и извлечь из нее звуки; другой приготовился с вниманием слушать его игру. На переднем плане сидит обращенная спиной к зрителю обнаженная женщина, возможно, Муза, с флейтой в руке.

Ее подруга, тоже обнаженная, опершись о мраморный парапет фонтана, собирается набрать воды в стеклянный сосуд. Нагота на картине — часть окружающей живой природы и неотъемлемый компонент живописи на аллегорическую тему. В то же время это неизменное условие

выражения целомудренных чувств. Вода из журчащего фонтана предстает как источник очищения от всего низменного, прозаического, земного.

Но в эту идиллическую картину возвышенной гармонии, поэзии и музыки неожиданно вторгается пастух как вестник обыденной и прозаической жизни. Он бредет под кронами могучих деревьев со своим блеющим стадом овец, держа в руке подобие свирели. А дальше проглядывают сквозь зелень крыши домов селения, где живут ничего не ведающие о гармонии простолюдины. Вдали синют горы, лучи заходящего солнца высветили сгустившиеся облака. На всем печать покоя, умиротворенности и удивительного слияния человека и природы. В прозрачном воздухе разлита нежная мелодия, хотя юноша с лютней, обнаженная девушка с флейтой и пастух со свирелью еще не извлекли ни единого звука из своих инструментов, да и стеклянный сосуд в руках обнаженной красавицы не наполнился водой из фонтана.

Природа и люди застыли в ожидании какого-то значительного, не осознанного пока события, которое, возможно, никогда не свершится. Но сохраняется мечта о гармонии небесного и земного, и она запечатлена в этой аллегории, полной загадочной недосказанности. Пожалуй, именно здесь у Тициана наиболее явственно звучат мотивы Джорджоне с его ласкающими взор картинами природы, которая существует вне времени и вне истории. Это столь любимый Джорджоне мир литературных и мифологических аллюзий, где можно надежно укрыться от современного мира с его невзгодами. Более того, в этой идиллической картине кое-кто из исследователей усмотрел прямое влияние Джорджоне, выразившееся в том, что здесь проявляется явная тенденция противопоставить элитарную культуру аристократических городских слоев общества грубой и необразованной деревне.[\[32\]](#)

Долгое время картина «Сельский концерт» единодушно приписывалась Джорджоне, и трудно было считать иначе, пока свое веское слово не высказал Лонги,[\[33\]](#) доказавший, что по стилистике, выразительной моделировке обнаженного тела и наложению краски отдельными сильными мазками эта картина никак не могла быть написана Джорджоне, для которого всегда была свойственна спокойная и расплывчатая манера письма.

«Сельский концерт» можно рассматривать и как попытку освободиться, наконец, от наваждения, порожденного искусством Джорджоне, под которое подпали не только многие венецианские художники, но и искусствоведы, пытавшиеся разобраться в причинах столь повышенного спроса коллекционеров на картины мастера из

Кастельфранко. Но увлечение его живописью пройдет, как краткий сладостный сон, и вскоре практичная Венеция перенесет свои симпатии на обретающего все более громкую известность Тициана, который проявил в своих живописных и графических работах такую любовь к республике Святого Марка и гордость за нее, что это было высоко оценено венецианцами.

В тот же период Тициан пишет «Прерванный концерт» (Флоренция, галерея Питти) и «Три возраста» (Эдинбург, Национальная галерея). Обе работы очень музыкальны, поскольку музыка занимала в венецианской культуре немаловажное место. Основная идея «Прерванного концерта» в том, что даже возвышенный мир гармонии и поэзии, как и в «Сельском концерте», вынужден то и дело считаться с непременным вторжением реального времени, от грубой прозы и цинизма которого невозможно никуда укрыться. На картине пожилой клирик с лютней в руке неожиданно прерывает вдохновенную игру молодого монаха на спинете (разновидность клавишного инструмента). Находясь еще во власти дивных звуков и не отрывая тонких нервных пальцев от клавиш, тот непонимающе обернулся к старшему товарищу, словно вопрошая, в чем дело.

Ответ дает фигура стоящего за его спиной молодого венецианского патриция в шляпе с плюмажем. Его лицо надменно, скучающий взгляд обращен к зрителю, а на тонких губах застыла ироничная улыбка. Ему явно не до возвышенных звуков и гармонии, и оба чудака-монаха напрасно так усердствуют, стараясь заинтересовать его своей игрой. Вероятно, это заметил пожилой монах. Не желая «метать бисер» перед самодовольным и циничным аристократом, он резко обрывает игру своего товарища на спинете. Не исключено, что Тициан решил образно проиллюстрировать здесь выраженную Платоном в его «Законах» мысль о том, что «самое прекрасное искусство как раз то, которое воспринимается лишь избранными».^[34] Он вполне мог слышать об этом на литературных или музыкальных диспутах у Мануцио в Академии, где имя Платона было окружено ореолом святости. К тому времени в Венеции были полностью опубликованы труды великого философа в переводе флорентийца Фичино.

Наконец, остановимся вкратце на полотне «Три возраста» довольно сложном для прочтения. Эта картина удивительно прозрачная и ритмичная по композиции с предельно четкими контурами фигур и звучной красочной палитрой. По всей видимости, она написана в ответ на одноименное произведение Джорджоне (Флоренция, галерея Питти). В отличие от него Тициан перенес действие на природу в погожий летний день. На дальнем плане хорошо просматриваются подгоняемое пастухом стадо, синеющие

горы и долина реки Пьяве, где прошли детские годы художника.

Исходя из названия картины, будем рассматривать ее справа налево по часовой стрелке. На переднем плане под кряжистым и высохшим деревом забылись крепким сном два младенца на голой земле, из которой пробиваются на поверхность первые побеги. Час младенцев еще не пробил, и их покой оберегает крылатый ангелок. Под развесистым деревом напротив расположилась молодая пара, для которой жизнь уже в полном расцвете, и поэтому вокруг зеленеет трава. Далее на голом пригорке в одиночестве сидит, пригорюнившись, старец, для которого все давно позади. У него в руках два черепа, как напоминание, что жизнь счастливой влюбленной пары внизу отнюдь не долговечна. Итак, аллегорически парабола земного существования завершена — от рождения к молодости и старости. Но Тициан еще вернется к волнующей его теме спустя столетия в «Аллегии Благоразумия».

Картина пронизана элегической грустью и умиротворением. На ней человек и природа гармонично составляют нерасторжимое целое. В отличие от «Сельского концерта» обнаженным здесь представлен молодой человек, а девушка одета в нарядное платье. В этом различии кроется определенный смысл. Отыгравший свою партию на флейте обнаженный мужчина пребывает во власти сладостной неземной неги, а его миловидная подружка не скрывает своего вполне земного желания поскорее перейти от мелоса к эросу. Вот почему в руках у нее две флейты: для себя обычная, а для друга особая, у которой наконечник почти во фрейдистском духе напоминает фаллос.

В венецианской культуре XVI века эротика занимала немаловажное место. Ее символика нашла отражение в искусстве и литературе. В качестве примера упомянем хотя бы эротические сонеты Аретино (*soneti lussuriosi*), затмевающие нашего Баркова и вряд ли годящиеся для публикации даже сегодня. Правда, имя Аретино все же угодило в «Индекс запрещенных авторов», а его непристойные сочинения были публично сожжены в Риме на площади Святого Петра.

Прежде чем расстаться с картиной «Три возраста», скажем несколько слов о сидящем перед девушкой ее возлюбленном. При сравнении с известным автопортретом Джорджоне в образе Давида (Брауншвейг, музей Ульриха) трудно отделаться от ощущения, что Тициан запечатлел в этой поэтической аллее образ безвременно умершего художника, отдав тем самым дань величайшего уважения его искусству. Сходство поразительное! Но пока это всего лишь наше предположение, не подтвержденное документально. И все же картину «Три возраста» вполне можно

рассматривать как окончательное расставание с Джорджоне, встреча с которым имела для Тициана поистине судьбоносное значение. Волнующая многих извечная дилемма Джорджоне-Тициан так и остается пока загадкой, не умаляющей достоинства ни того ни другого.

Любовь небесная и любовь земная

В один из вечеров на пороге мастерской Тициана показался Николо Аурелио, секретарь всесильного Совета Десяти, который готовил для дожа все важнейшие государственные бумаги и решения. Сам Аурелио не входил в состав ста венецианских патрициев, но если Совет ежегодно переизбирался, то должность секретаря была чуть ли не пожизненной. Гость долго рассказывал о своей любви к живописи и о том, как однажды он обратился с просьбой к Джорджоне, но зарекся иметь дело с этим ветреником и бражником. Аурелио пояснил также, почему не стал обращаться к избалованному капризному Беллини.

Наконец, после витиеватого вступления он перешел к сути дела, по которому явился. Оказывается, царедворец в летах решил жениться на богатой молодой вдове, дочери одного из юристов, казненных недавно за пособничество врагу в осажденной Падуе. Ситуация деликатная для него, видного государственного чиновника, и потому в качестве свадебного подарка он хотел бы заказать не портрет своей возлюбленной падуанки, а какую-нибудь аллегорическую картину на одну из тем своего близкого друга поэта Бембо, например, какую-нибудь сцену из его знаменитой книги «Азоланские нимфы» или из поэмы «Аркадия» Саннадзаро. Словом, нужно найти натуру, ярко повествующую о любви возвышенной, которая противостоит любви чувственной и низменной.

На прощание Тициан пообещал влюбленному Аурелио подумать и подобрать наиболее подходящий для предстоящей женитьбы сюжет. Для него было ясно, как божий день, что свою роль здесь играет не столько любовь, сколько желание заполучить богатое приданое молодой вдовушки и поразить ее своим подарком. Однако сама тема будущей картины его заинтересовала. После ухода словоохотливого Аурелио он сделал несколько набросков, а затем по привычке повернул картон к стене, чтобы позднее, когда замысел созреет, к нему вернуться.

Флорентийский гуманист и один из членов Платоновской академии Пико делла Мирандола в своих «Письмах к племяннику»^[35] любил повторять, что «любовь — это желание наслаждаться красотой, но не

всегда само желание есть любовь». Не исключено, что и Тициана могла волновать эта этическая дилемма между *Virtus* и *Voluptas* (добродетелью и сладострастием), особенно когда он решил взяться за написание картины для Аурелио.

Любовь задела и его, когда однажды на одной из вечеринок он познакомился с юной Виолантой, дочерью своего товарища художника Пальмы Старшего. Увлечение было настолько велико, что стало бросаться в глаза окружающим. В городе вскоре заговорили об этой истории и даже о намерении Тициана жениться. Их часто видели вместе, и Виоланта часами просиживала у него в мастерской, охотно позируя обретенному громкую известность художнику. Вряд ли такое поведение младшего брата пришлось по вкусу Франческо, поскольку многие начатые холсты давно стояли повернутыми к стене в мастерской. Наконец, забеспокоились заказчики, в том числе и бедняга Аурелио, назначенный день свадьбы которого приближался, а заказанная картина была еще далека от завершения.

Что-то, однако, помешало дальнейшему развитию бурно начавшейся любовной истории. Возможно, тут сыграло роль недовольство отца девушки, считавшего, что его юная Виоланта годится в дочери потерявшему голову ухажеру. А может быть, и влюбленный Тициан сам осознал, что «желание не всегда есть любовь». Не исключено также, что ему могли вспомниться однажды сказанные Джорджоне слова о том, что истинный художник не должен связывать себя брачными узами, ибо его удел — это служение искусству, а оно не терпит никакой двойственности. Правда, самого Джорджоне никак уж не назовешь аскетом, подавившим в себе все чувства, кроме любви к искусству. Даже среди близко знавших его друзей многие полагают, что художник пал жертвой испепеляющей любви или черной измены.

В память о днях безудержной страсти осталась великолепная картина «Флора» (Флоренция, Уффици), один из подлинных шедевров молодого Тициана. Как бы оправдывая свое имя богини Весны, девушка зажала в правой руке пучок первоцвета, а левой придерживает накидку, слегка обнажив грудь. Положение рук и склоненная набок голова придают грацию и едва уловимое движение всей фигуре Виоланты. И пусть это была вовсе не любовь, а лишь неукротимое желание обладать и насладиться красотой, зато с каким блеском страстные чувства, овладевшие художником, выражены во «Флоре» с ее манящим взглядом!

Не расставаясь в те годы с книгой и постоянно пополняя домашнюю библиотеку новинками, Тициан мог бы найти отклик своим чувствам у

древнегреческого поэта Филодема, переводы стихов которого вышли в популярной серии «альдины»:

О, эта грудь, эти руки, и тонкая шея, и плечи,
Эти глаза, что меня взглядом сводят с ума!
Чары искусных движений и полных огня поцелуев,
Звуки короткие слов, сердце волнующих. Пусть
Римлянка Флора и песен Сапфо не поет...

(Перевод Л. Блюменау)[36]

Вряд ли юная Виоланта была знакома с поэзией Сапфо, но ее образ еще долго будет будоражить воображение Тициана, а черты этой девушки узнаваемы в «Любви небесной и Любви земной» (Рим, галерея Боргезе), в «Портрете молодой женщины», которую в литературе принято называть «прелестная кошечка» (Вена, Музей истории искусств), в «Саломее» (Рим, галерея Дориа Памфили) и в великолепной «Даме с зеркалом» (Париж, Лувр). Высказывается предположение, что в «Саломее» Тициан изобразил самого себя в образе Иоанна Крестителя, чью отрезанную голову держит на блюде красавица Саломея. Если это так, то художник словно прощается с несостоявшейся любовью, но сохраняет ей верность, о чем свидетельствует ангел, наблюдающий за этой сценой с небес. Позже Тициан не раз будет давать собственное изображение, в основном на картинах сугубо религиозного содержания, как бы подчеркивая свою глубокую приверженность вере.

У него и раньше было немало женщин, в основном натурщиц. Ему охотно позировали куртизанки, равно как и дамы из знатных венецианских домов, которым льстило быть запечатленными известным художником. Не следует забывать, что он был хорош собой и любвеобилен. Как считают некоторые исследователи, таким он изобразил себя на картине «Мадонна с младенцем и святыми» (Мадрид, Прадо).[37] Там он предстает статным мужчиной с длинными темными волосами, правильными чертами лица и подкупающе добрым и проникновенным взглядом в образе Ульфа, супруга шведской красавицы святой Бригитты. Но если присмотреться, то нетрудно обнаружить, что Ульф как две капли воды похож на Роха, которого раньше можно было увидеть на картине «Святой Марк на троне». Видимо, не случайно Вазари в первый приезд в Венецию, познакомившись с Тицианом через своего приятеля Аретино, тотчас отметил в алтарном образе признаки «портретности» в лицах святых. Безусловно, он не мог тогда не

уловить сходство между святым Рохом и возмужавшим автором. Позднее свои впечатления Вазари изложит в книге, дав описание высоко оцененной им картины.

Столь же статным и привлекательным Тициана можно увидеть в ярком парчовом камзоле с виолоне (разновидностью контрабаса) в руках на картине Веронезе «Брак в Кане Галилейской» (Париж, Лувр). Помимо бывшего своего учителя автор изобразил и себя с лютней среди других художников, но обошел вниманием Тинторетто, этого признанного меломана, о чьих домашних концертах, на которых он музицировал с дочерью Мариэттой, знали венецианцы. Но Тинторетто обладал несносным характером, поэтому редко у кого с ним складывались добрые отношения.

За что бы Тициан ни брался, мысли о Виоланте не давали ему покоя. Однажды, когда он сидел над картиной для Аурелио, к нему зашел на огонек Бастьяно Лучани. Они были знакомы еще с ученичества в мастерской Беллини. Тициан любил этого жизнерадостного бесшабашного парня, неплохого художника, хоть и излишне падкого на заимствование чужих идей. Его алтарный образ в недавно возведенной церкви Святого Иоанна Златоуста ни в чем не уступал помещенной там же в правом приделе картине Беллини. Патриарх венецианской живописи не мог допустить, что ему предпочли мальчишку, и тут же настоял, чтобы новую церковь украсила и его работа. Лучани зашел попрощаться перед отъездом в Рим, где надеялся найти для себя какой-нибудь выгодный заказ, вконец разуверившись получить что-либо в Венеции, где всюду спрос только на картины в духе Джорджоне. Недавно даже Лоренцо Лотто, замечательный мастер, вынужден был уехать куда-то, чуть ли не в далекую Анконскую марку, не найдя себе применения на родине. Лучани пообещал исполнить просьбу Тициана и сделать для него в Ватикане несколько копий с фресок Микеланджело и Рафаэля. На том и расстались.

Хотя Аурелио навещался чуть ли не каждый день, интересуясь ходом работы над заказанной картиной, Тициан не мог отказать обратившемуся к нему Доменико Бальби, венецианскому потомку старинного генуэзского рода, и довольно быстро, что необычно для него, написал «Мадонну с младенцем и святыми Екатериной, Домиником и донатором» (Реджо-Эмилия, частное собрание). Автору этих строк не раз приходилось любоваться картиной, бывая в гостях у Луиджи Маньяни в его имении Мамиано. Картина была им приобретена в 1952 году у наследников генуэзского рода Бальби. Мой друг Маньяни был профессором Римского университета, автором замечательной книги «Разговорные тетради Бетховена». После его кончины унаследованная им от родителей богатая

коллекция картин старых мастеров вместе с полотном Тициана стала собственностью фонда Маньяни-Рокка.

Стоит остановиться на самой картине, являющейся, по признанию специалистов, подлинным шедевром молодого Тициана. Сохранились ее копии, выполненные Бордоне, Пальмой Старшим и другими мастерами. Ее, безусловно, видел во дворце Бальби в Генуе Ван Дейк, и она произвела на него неизгладимое впечатление, о чем говорят работы, выполненные им в Италии.

Видимо, к тому времени Лучани успел частично выполнить поручение друга и прислать из Рима несколько рисунков. Об этом говорит непривычный, почти в духе Микеланджело, поворот головы Мадонны в сторону молящегося на коленях донатора и стоящего рядом святого Доминика. В фигуре же святой Екатерины угадывается то, что было с блеском осуществлено Тицианом в картине «Флора». Строгую композиционную схему классического стиля Тициан несколько смягчает асимметрией. Так, Мадонна и святая Екатерина облачены в яркие одеяния с преобладанием в них алых, бежевых, зеленых и белых тонов. Обе они рельефно выступают на затемненном фоне задника. Справа им соответствуют две мужские фигуры в темных одеждах, выступающих на фоне светлого просторного пейзажа с деталями. Белый рукав платья святой Екатерины четко рифмуется с выглядывающей из-под черного плаща белой рясой святого Доминика. Со временем асимметрия станет излюбленным приемом Тициана. С его легкой руки асимметричная композиция станет чуть ли не обязательной для европейской живописи. Сочное колористическое звучание этого удивительного полотна как бы предвосхищает появление другого выдающегося творения художника.

Пожалуй, ни о какой другой картине Тициана не было написано так много, как о «Любви небесной и Любви земной». Достаточно упомянуть хотя бы известный труд искусствоведа Эрвина Панофского.^[38] В нем дается всесторонний анализ непростого для понимания тициановского произведения, в котором зашифровано множество мыслей и сложных символов, почерпнутых художником из литературы. Это прежде всего «Азоланские нимфы» Бембо и роман «*Hypnerotomachia Poliphili*» (Любовные битвы в снах Полифила),^[39] о котором в то время велось много разговоров и споров в венецианских салонах. Превосходно изданная книга являла собой подлинный шедевр искусства книгопечатания. Пронизанный духом воззрений Платона о любви и красоте, этот роман сыграл немаловажную роль в развитии гуманистической культуры Венеции.

Долгое время имя автора оставалось неизвестным. Высказывалось предположение, что ее написал великий гуманист и архитектор Леон Баттиста Альберти, пока с помощью акростиха, найденного в самой книге, не выяснилось, что автором является Франческо Колонна, гуманист и доминиканский монах, которого можно было повстречать на литературных диспутах в Академии Мануцио, куда заходил и Тициан. Роман пользовался шумным успехом. В 1545 году появляется его перевод во Франции, выдержавший четыре издания, а в 1592 году он был опубликован в Англии. В наши дни вышло его факсимильное издание, ставшее вскоре библиографической редкостью.

Обладавший высочайшим художественным вкусом издатель Мануцио, готовя книгу к публикации, решил дать в качестве иллюстраций 168 редких гравюр, полных загадочной символики, которые помогали приоткрыть завесу таинственности самого романа. Точно так же и Тициан, работая над аллегорической картиной, решил сделать в ней сокрытое явным, невидимое зримым, расплывчатое осязаемым, а таинственное понятным.

Тициану, безусловно, было известно, что еще Пракситель породил в искусстве дилемму, когда сотворил двух знаменитых Афродит — одну, снявшую с себя одежду перед купанием, а другую в легком облачении, любующуюся собственным отражением в зеркале. Отвергнутая жителями острова Кос обнаженная Афродита была с восторгом принята жителями города Книд, где и обрела подлинную славу. Появившиеся на свет два образа-близнеца стали у римлян олицетворением двух разноликих Венер. Одна из них порождает возвышенные чувства, а другая возбуждает низменные, плотские желания, отражая извечную этическую дилемму *Virtus — Voluptas*.

Исходя в работе над картиной из этой дилеммы, Тициан вступает также в негласную полемику с автором «Азоланских нимф» Бембо и с близкими ему поэтами-петраркистами, а также с музыкантами. Все они в один голос утверждали, что прекрасное скорее воспринимается на слух посредством звука, нежели глазом. Следовательно, основой восприятия красоты, по их мнению, является поэтическое слово и мелодия, а не зримый образ. Иначе говоря, слух является основополагающим, а зрение вторично. В этой работе, как и в своих аллегорических *poesie*, Тициан показывает, насколько его живописные творения многозвучны, сколь многозначны и выразительны в них жесты и позы, а изображенная в цвете красота непередаваема словами.

При первом же взгляде на картину «Любовь небесная и Любовь земная» поражают ее удивительно праздничный просветленный колорит и

поистине полнокровное мировосприятие. Все на картине завораживает взор: фигуры двух красавиц, молча сидящих у источника или саркофага с античным мраморным барельефом как напоминание об утратах, постигших невесту заказчика. Вдали расстилается просторный пейзаж с золотистым небом и кристально чистым воздухом. Композиция дана в широком формате с двумя центральными фигурами, расположенными по горизонтали. Две незримые диагонали как бы пересекаются в районе головки Купидона, склонившегося над водой. От Джорджоне здесь почти ничего не осталось. Прежде всего на картине бросается в глаза поразительное сочетание чувственного и одновременно изысканного восприятия природы, человека и красоты обнаженного женского тела. Да и само произведение можно рассматривать как гимн женской красоте.

В чем же тайный смысл этой загадочной аллегории? Напомним, что картина создавалась во время настойчивого ухаживания за юной Виолантой, которую Тициан изобразил в образе сидящей слева в голубом платье Любви земной. А Любовь небесная или *Venere pudica* (Венера целомудренная), держащая высоко над головой плоскую со священным огнем, вероятно, пытается склонить Любовь земную к ответному чувству ее обожателя.

Поскольку картина писалась по заказу влюбленного царедворца, знатока литературы и поклонника красоты, художнику пришлось нагрузить работу некоторыми атрибутами распространенной в ту пору символики. Например, платье Любви земной подпоясано кушаком с пряжкой — эмблемой супружества, о котором также говорит венок из мирта на ее голове. На парапете фонтана перед ней стоит чаша с драгоценными камнями, символизирующая полноту и благополучие семейной жизни. Не случайны и два зайца, изображенных на дальнем плане слева, как признак будущей плодовитости, хотя уже было отмечено, что заказчик в летах и намного старше невесты. По этой причине и, возможно, в чем-то усомнившись, художник убрал символ преданности — собаку, лежавшую первоначально у ног задумчивой девы.

Визави Любви земной является Любовь небесная, которая изображена обнаженной. Бросается в глаза, что обе светловолосые девы похожи, как сестры-двойняшки, и различие между ними совсем незначительное. Например, на плечи Любви небесной накинута пунцовая накидка, резко контрастирующая со скромными тонами платья Любви земной. Тициан явно изобразил в ее лице ту же Виоланту, но все же решил пощадить отцовские чувства своего товарища и несколько изменил внешний облик возлюбленной, сделав ее постарше и, самое главное, слегка прикрыв

накидкой откровенную наготу. Как пишет Санудо, это немного успокоило отца Виоланты Пальму Старшего, но отношения между двумя художниками с тех пор оставляли желать лучшего.

Немаловажная роль на картине отведена пейзажу, резко отличающемуся у Тициана от всего того, что до него в этой области было достигнуто венецианской живописью, и прежде всего от отрешенно-созерцательных пейзажей Джорджоне. Пейзаж на картине как бы разделен надвое густой кроной могучего дерева, причем обе его части заметно разнятся по смысловой нагрузке. На его левой, то есть земной половине виден добротный дом с крепостной башней на пригорке и поспешающий рысью к семейному очагу всадник, которого у раскрытых ворот поджидает любящая жена со слугами.

В совершенно ином ключе подается пейзаж справа, на котором видны устремленная к небу церковная колокольня, широкое озеро и синеющие вдали горы. Здесь же находятся непременно для пасторальной идиллии стадо с пастухом и пара влюбленных, забывшихся в жарких объятиях на лужайке. Для полноты картины порхают две бабочки как символ чего-то возвышенного, неземного. Два всадника с борзой преследуют перебежавшего из левой половины картины зайца, который явно не ко двору в этом идиллическом уголке непорочности. Заячья плодовитость никак не вяжется с понятием о любви возвышенной.

Несколько сложнее обстоит дело с античными барельефами на передней мраморной стенке фонтана и прелестным Купидоном, который ручонкой вылавливает из воды лепестки алых роз. Но это не что иное, как отражение страниц романа о любовных сновидениях Полифила — прежде всего известного эпизода с Венерой, которая, желая спасти от неминуемой гибели возлюбленного Адониса, так торопилась, продираясь через заросли колючего кустарника, что до крови поранила руку о куст белой розы. Тогда-то и появилась на земле алая роза или шиповник, чей цветок лежит на парапете фонтана. Поэтому в руке Любви небесной пунцовая накидка, а у Любви земной алые рукава платья.

На барельефе фонтана изображен ретивый конь, который должен выражать безудержную страсть — *voluptas*, способную сгубить любого человека, даже наделенного добродетелью — *virtus*. А рядом дана выразительная сцена наказания плетью за любовь сугубо плотскую. Видимо, Тициан не стал развивать далее мотивы книги о снах Полифила и увлекся темой «фонтана любви», чья влага обладает чудодейственной очистительной силой, помогая Любви земной возвыситься до Любви небесной. Не случайно Купидон почти касается плечом Любви земной и

старательно вылавливает для нее из воды лепестки роз — эти символы любви возвышенной.

Можно заключить, что столь гармоничная по композиции и исполнению картина представляет собой попытку решения волновавшей венецианских гуманистов, поэтов, художников и музыкантов этической дилеммы *Voluptas — Virtus*, с которой пришлось столкнуться и самому Тициану. Следует признать, что в этой поразительной поэтической аллегории над ним взял верх отнюдь не «моралист», отстаивающий в любви платонические чувства, не эрудит или знаток литературных раритетов, а истинный живописец.

Создавая этот шедевр, Тициан применил некоторые особенности, свойственные его богатейшей палитре, а именно мощную светосилу краски, ее живительную энергию, осязаемую вещественность и вместе с тем лирическую насыщенность. И все это позволило ему передать на полотне полнокровное воспроизведение жизни. Хотя картина перенасыщена литературной символикой и аллюзиями, это воистину победа ликующего и полного поэзии и музыки колоризма над рассудочностью эрудита.

Рассматривая созданные в Венеции удивительные по радостному звучанию «Любовь земную» или «Флору», пожалуй невозможно согласиться с утверждением П. П. Муратова в его книге «Образы Италии», что «в тициановской Венеции нет вообще никакой печали и никакой улыбки, и оттого так трудно чувствовать сердцем ее восхищающую глаз пышность».^[40] К сожалению, тонко чувствующий живопись автор выдающегося труда недооценил Тициана, о котором в книге говорится вскользь, мимоходом. Он явно отдает пальму первенства бывшему тициановскому ученику Тинторетто, у которого на сильно потемневших полотнах вообще невозможно обнаружить даже подобие улыбки.

Но вернемся к самой картине. Влюбленный Аурелио был настолько доволен работой молодого мастера, что попросил его дополнительно запечатлеть на картине свой герб, не раз повторяя, как знатен его род, ведущий происхождение чуть ли не от самого Марка Аврелия. Хотя в это верилось с трудом, но Тициан не возражал, поскольку дорожил расположением к себе высокопоставленного сановника, который оказывал ему немалые услуги. Именно через Аурелио и его друга Бембо, оказавшегося при папском дворе, ему пришлось однажды лестное предложение поработать в Риме, которое он вынужден был отвергнуть. А недавно посол Якопо Тебальди в который раз снова навестил его и вручил очередное приглашение своего герцога Альфонсо I д'Эсте посетить

Феррару, что открывало перед Тицианом заманчивые перспективы. Но роль придворного художника, пусть даже щедро оплачиваемого, его не очень привлекала. Он превыше всего ценил свободу выбора и свое независимое положение. Хотя, что греха таить, весьма лестно, когда тебя так ценят. Но что бы там ни было и куда бы его ни приглашали, Венеция — это родная стихия, где ему знакомы различные подводные течения, рифы и отмели. За последние годы он научился умело их обходить. А заказов ему и здесь хватает.

Глава III Соляной посредник

Тяжба с властью

Несмотря на все заманчивые предложения, Тициан не покинул Венецию. Немаловажная роль в этом принадлежит его другу — гуманисту, литератору и дипломату Андреа Наваджеро. Как только разнеслась весть о приглашении из Рима, он первым поспешил к Тициану, чтобы удержать его от опрометчивого шага. Он рассказал художнику об атмосфере интриг, наущничества, подковерной борьбы и зависти, царящей при папском дворе, где способны пробиться лишь мастера вроде угодливого Рафаэля, которому, кстати, Наваджеро позировал (Рим, галерея Дориа Памфили). Даже прославленный Микеланджело, отличающийся независимым характером, не вытерпел и, оставшись не у дел, был вынужден покинуть папский Рим и вернуться во Флоренцию.

Мудрый Наваджеро предупредил также, что не стоит слишком доверять Бембо, который после смерти своей щедрой благодетельницы Катерины Корнаро переехал в Рим, где преуспел как ловкий царедворец. Мечтая о кардинальской шапочке, он переманивает лучших мастеров, чтобы угодить вздорного и капризного папу Льва X, стремящегося прослыть меценатом, хотя печется он лишь о блеске своего двора, а для личного обогащения открыто занимается торговлей индульгенциями и выгодными должностями при ватиканской администрации. Последний случай с продажей индульгенции немецкому банкиру Фуггеру, известному своими сомнительными финансовыми сделками, вызвал громкий скандал в Германии, откуда отлученный от церкви Мартин Лютер яростно обличает папский Рим во всех смертных грехах. Наваджеро добавил также, что папа Лев X, как и его предшественник Юлий II, продолжает плести интриги против Венеции, натравливая на нее другие государства.

Увещевания друга и его советы подействовали на Тициана и побудили воспользоваться удобным случаем, чтобы напомнить о себе правителям Венецианской республики. Приведем выдержку из письма художника от 31 мая 1513 года, которое является первым из всех дошедших до нас его писем: «С раннего детства я, Тициан из Кадора, задался целью овладеть искусством живописи, но не корысти ради, а только ради обретения славы, пусть даже самой малой, чтобы оказаться в сонме тех, кто в настоящее

время занимается этой профессией. Мне удалось превзойти многих в этом деле, ибо только меня сейчас призывают к себе Его Святейшество и другие знатные особы с просьбой послужить им... Предлагая свои услуги в расписывании зала Большого совета, я готов тут же начать с написания большой картины битвы на стене, выходящей на площадь „Сан-Марко“. Работа эта настолько сложная, что покамест никто даже не дерзнул помыслить о ней».[41]

В том же письме он просит предоставить ему при появившейся вакансии должность посредника по поставке соли (*Senseria del sale*) при Немецком подворье. Это чисто номинальная и традиционная для Венеции должность, занимаемая, как правило, художниками. Считалось, что разбираться в минералах, будь то соль или краски, — прерогатива живописцев. Но должность соляного посредника означала годовое жалованье в сто золотых дукатов, не облагаемых налогом, и вдобавок присвоение звания официального художника республики Святого Марка, в обязанности которого входило написание портрета каждого нового дожа для зала Большого совета. Это означало дополнительные 25 дукатов. Кроме того, казна оплачивала аренду мастерской, расходы на краски и содержание двух помощников.

Своим письмом Тициан закидывал удочку в будущее, поскольку титул официального художника уже давно принадлежал престарелому Беллини, который овдовел, потерял единственного сына и доживал свой век в полном одиночестве. В венецианских художественных кругах многие жили ожиданием и плохо скрываемой надеждой заполучить его выгодную и почетную должность, но патриарх цепко за нее держался и пресекал любые поползновения со стороны кого бы то ни было. Пользуясь высоким покровительством своего давнего друга, могущественного дожа Леонардо Лоредана, старик близко не подпускал никого, кто мог бы покушаться на его высокое положение.

Не без содействия все того же Аурелио уже 8 июня 1513 года на своем заседании Совет Десяти принимает предложение Тициана. Это была его большая победа — он проявил характер и доказал правителям Венецианской республики свою значимость художника и гражданина. Вскоре ему удалось найти новое место для мастерской в оставшемся недостроенным дворце миланского правителя Франческо Сфорцы или, как его называют ныне, Доме герцога (*Casa del Duca*) на Большом канале, неподалеку от прежней тесной мастерской. В новом просторном помещении был и застекленный потолок, широкие окна, выходящие на канал, и собственный причал. Все в нем, казалось, было создано для

написания больших монументальных произведений, что отвечало дерзновенным планам на будущее молодого художника.

Пришлось поломать голову над тем, как украсить и чем обставить огромную мастерскую. Одному с этим не справиться, и Тициан решил нанять двух помощников. Его выбор пал на смышленного Антонио Буксеи, знавшего толк в граверном деле, что было для Тициана крайне важно. Только избранный круг людей в состоянии иметь его живописные произведения, но благодаря гравюрам с готовых картин он сможет дать о себе знать куда большему числу любителей искусства, где бы они ни находились. Он прекрасно понимал, что именно гравюры принесли Дюреру такую широкую известность. Вторым помощником он взял Лудовико Дзуана, которого недавно прогнал за какую-то провинность старик Беллини.

Относительно мастерской у Тициана были свои соображения, и ими он в одном из писем поделился с братом, когда тот находился в Пьеве. Нет, он вовсе не намеревается вести себя подобно падуанскому наставнику Скварчоне, который ничем не брезговал, собственноручно подписывая заведомо слабые работы учеников. Из мастерской Тициана должны выходить только картины, написанные им самим. Дело же учеников — растирать краски, отмывать кисти раствором, набивать холсты на подрамники и набираться уму-разуму. Если потребуется повторение какой-либо из его картин, то можно будет привлечь и учеников, но и это должно выглядеть как авторская копия.

Он останется верен своим взглядам. Вскоре к нему потянется молодежь, жаждущая освоить азы живописного мастерства. Работы для всех будет хватать с избытком. По свидетельствам многих биографов, Тициан не был прирожденным педагогом, как, видимо, и Джорджоне. Без лишних объяснений он показывал ученикам, что и где надо дописать или подправить, и редко поручал ученикам самостоятельную работу. Далеко не все начинающие художники могли прижиться в его мастерской. Даже покладистый Веронезе, не говоря уж о задиристом и строптивом Тинторетто, вскоре покинул Тициана, хотя уже сам факт, что оба были учениками великого мастера, весьма благотворно сказался на их дальнейшей творческой судьбе. Ему оставались верными до конца лишь двоюродный племянник Марко Вечеллио и понимающий мастера с полуслова преданный Джироламо Денте. В богатейшем наследии Тициана, пожалуй, только на четырех или пяти картинах можно обнаружить руку учеников, когда ему приходилось обращаться к их помощи, чтобы выдержать сроки и успокоить заказчиков. В остальном же все творения

были созданы им самим.

Однако радоваться Тициану пришлось недолго. Узнав о принятом решении властей, Беллини возмутился и пожаловался своему покровителю-дожу. Его поддержали некоторые художники из корпорации живописцев, считавшие Тициана выскочкой и наглецом, осмелившимся бессовестно просить должность соляного посредника при живом еще Джамбеллино. Разразился шумный скандал. В новом году, который в Венеции по давней традиции начинался не первого января, а первого марта (видимо, в пику Риму), состав Совета Десяти полностью обновился и его прежнее решение было отменено. Возмущению Тициана не было предела — в виде исключения ему оставили оплату аренды мастерской, но срезали средства на закупку красок и содержание двух помощников. Сдаваться он не думал и продолжал бороться с недругами и завистниками, забрасывая Дворец дожей все новыми посланиями. Окончательная победа будет одержана им только весной 1517 года, но до этого вождя деленного дня много воды утечет и придется немало потрудиться в поте лица.

В новой мастерской накопилось немало начатых холстов, а Тициан подолгу засиживался над рисунком, добиваясь предельной четкости композиции. Хотя главным для него всегда оставался цвет, с помощью которого, по его глубокому убеждению, можно было передать тончайшие движения души и сотворить любую живую форму, облаченную плотью. Поэтому не рисунок, а цвет должен верховенствовать в живописи. Эта истина тем более непреложна для Венеции, которая вся соткана из воздуха, воды и неба. Цвет — это основа своеобразия всей ее жизни.

К Тициану уже несколько раз наведывался настоятель Францисканского монастыря и церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари отец Джермано ди Казале. Видимо, его не оставила равнодушным картина «Христос и палач» в соседней Церкви Сан-Рокко, которая пользовалась особым почитанием прихожан и считалась чудотворной. О ней ходили разные слухи. По утверждению одних, образ был написан покойным Джорджоне, другие же считали автором Тициана. Франческо поставил кресло для гостя в центре мастерской и повернул для обозрения прислоненные к стене картины. Настоятель сел и долго присматривался к законченным работам и эскизам мастера. Затем он поделился своими впечатлениями от росписей, которыми ему довелось недавно любоваться в падуанском монастыре Святого Антония. После такого дипломатического вступления монах наконец предложил художнику взяться за написание образа на тему Вознесения Богородицы для главного алтаря своей церкви, прихожанами которой были славные дожи Франческо Фоскари и Никколо

Трон, чьи останки покоятся ныне под мраморными плитами. Да и сегодня среди его паствы встречаются имена наиболее уважаемых в Венеции аристократических семей.

Предложение было более чем заманчивым, поскольку францисканское братство считалось одним из самых богатых и влиятельных в городе. Но прежде чем дать окончательный ответ ласковому монаху, — мягко стелет, да как бы не пришлось жестко спать, — Тициан решил навеститься во Фрари, чтобы осмотреться на месте и все обдумать.

Величественный храм в готическом стиле не мог не поразить своими объемами, торжественной строгостью и благородной наготой. Тициана особенно живо заинтересовала перспектива по оси, которая открывается взору сразу же от входа в храм и из глубины через сводчатую мраморную арку монашеского хора и свод амвона ведет к главному алтарю в апсиде внушительных размеров. Казалось, что все это пространство как бы специально создано для передачи стремительности движения вверх, а воспринимаемые как единое целое алтарь, арка амвона и картина прекрасно структурируют огромное пространство храма. Он заглянул и в ризницу, где помещался великолепный триптих, выполненный Беллини. И тут до его слуха донеслись бархатистые звуки органа — знать, об этом постарался хитрый монах Джермано для создания соответствующего настроения у художника. Тициану в один миг представилась в общих чертах будущая алтарная картина небывалых размеров. Увидел он и то, как однажды она зазвучит в унисон с торжественными басами хора или токкаты под величественными сводами храма.

Покинув церковь, он старался не растерять по дороге первое столь важное для него впечатление. Тициан ускорил шаги к дому, чтобы тут же приняться за эскиз. Ему уже виделась вся цветовая гамма будущей картины с преобладанием в ней красных и зеленых тонов. Не терпелось скорее взяться за кисть, но он остановился, едва дойдя до причала. А имеет ли он право соглашаться, если прежде всего нужно думать о батальной картине, обещанной для зала Большого совета? Ведь благодаря содействию Аурелио и Наваджеро, только что избранного членом нового состава Совета Десяти ему сохранена оплата аренды новой мастерской, к которой он уже прикипел сердцем. Как говорится, долг платежом красен, а слово надо держать.

Друзья добились для него разрешения беспрепятственно посещать государственные конюшни близ селения Кампальто на материке, где на приволье среди заливных лугов содержались породистые рысаки венецианской кавалерии. Тициан уже успел там побывать и сделать для

будущей картины несколько набросков с натуры всадников на вздыбленных скакунах. Военная тема его увлекла, поскольку боевые действия на материке не прекращались. Недавно неприятель захватил Местре, предал городок огню и собирается уже бомбардировать Венецию из мощных орудий, установленных на берегу лагуны.

Над городом нависла опасность, и с церковных амвонов зазвучали призывы к стойкости и воздержанию от мирских соблазнов. Сенат республики наложил временный запрет на все театральные представления и праздничные факельные шествия. Было даже принято специальное постановление о введении строгих мер, ограничивающих во время официальных приемов длину дамских шлейфов и количество надеваемых украшений. Это было с радостью воспринято венецианским людом, который с понятной неприязнью взирал, как патриции и их жены прогуливаются по Сан-Марко, увешанные с головы до ног драгоценностями.

За чисто внешним благополучием и пышностью праздного венецианского бытия один только молодой Тициан уловил рост народного самосознания, усиливающееся напряжение в обществе и боевой дух эпохи Возрождения. Гражданская тема не нашла достойного отражения в творчестве других венецианских художников, современников Тициана. Он же не смог остаться в стороне, и его творчество совершает резкий крен в сторону возвышенной героической тематики. Следуя зову времени, он берется за создание грандиозного графического цикла из двенадцати досок (121x221 мм каждая), который намного превосходил ранее созданную им гравюру «Триумф Христа», не говоря уж о «Перспективном виде Венеции», выполненном в начале века де Барбари.

Применив совершенно новую технику, Тициан изобразил на гравировальных досках усложненную многофигурную композицию с яркими светотеневыми эффектами. Резцу гравера пришлось поработать с ювелирной точностью, пройдясь по еле различимым глазом тончайшим линиям штрихов и контрштрихов, начертанных художником. Это было новое слово в венецианской графике. Двенадцать великолепных гравюр появились в 1515 году, когда издатель Бернардино Беналио выпустил их отдельным альбомом в переплете под названием «Потопление войска фараона в Чермном море» (Венеция, частное собрание).

Все персонажи на гравюре сгруппированы вокруг центрального пустого пространства, отданного на откуп морским волнам, готовым поглотить вражеское войско. Все это вкупе с асимметрией придает большой динамизм всей композиции. Драматической напряженности

изображения способствуют также просторный пейзаж и световоздушная атмосфера.

Работа вызвала большой интерес, и о ней немало говорили в венецианских салонах. В традиционном библейском сюжете о великом исходе еврейского народа, ведомого пророком Моисеем, и потоплении в Красном море, не без помощи высших сил, войска фараона венецианцы воочию увидели собственную историческую судьбу, когда их предкам-венедам под напором варварских племен пришлось покинуть насиженные места на *terraferma* и возводить на островах поселения на сваях. А теперь их привычной размеренной жизни вновь угрожал враг с материка.

Впоследствии Тициан использовал многое из этого графического цикла в других работах. Так, величественный образ пророка Моисея понадобился ему для написания фигуры одного из апостолов в алтарном образе «Вознесение Богоматери» во Фрари, а стремительно преследующее бегущих евреев грозное войско фараона органично перешло на его батальное полотно «Битва при Кадоре». Вероятно, к тому времени Тициан уже располагал копиями со знаменитых картонов Леонардо и Микеланджело. Их влияние особенно заметно в изображении пеших воинов и всадников, поглощаемых морскими волнами.

Известно, что с годами моль подточила некоторые листы альбома, и в 1547 году появилось второе отреставрированное издание с указанием имени нового типографа, что внесло определенную путаницу с датировкой. Но сегодня окончательно доказано, что Тициан выполнил работу, сподвигнутый военными событиями, которые имели место на материковой части Венецианской республики в период 1513–1515 годов, так как судьбы отечества глубоко волновали его как истинного гражданина.

По поводу батальной картины появилась новость, которую недавно, как сорока на хвосте, принес зашедший в мастерскую Аурелио. Оказывается, отныне всеми заказами работ для украшения зала Большого совета будет заниматься особая комиссия старейшин, возглавляемая самим дожем, а посему нужно теперь обращаться прямо к нему, минуя Совет Десяти. Тициан не заставил себя долго ждать и принялся за очередное послание. «Светлейший дож, — писал он, — я хочу, чтобы Вы лично увидели одну из моих картин, над которой я работаю вот уже почти два года. Пока никто еще не создавал столь сложных по исполнению полотен для зала Большого совета. Сегодня я обязуюсь завершить работу за свой счет. Мне не нужен никакой аванс, кроме десяти дукатов на краски и трех унций имеющегося в конторе по поставке соли при Немецком подворье ультрамарина, а также четырех дукатов в месяц одному из двух моих

помощников. Работу второго я целиком оплачиваю из своего кармана. Прошу Вас также распорядиться, чтобы контора по поставке соли взяла на себя обязательство о выплате мне по завершении работы над картиной 400 дукатов, то есть ровно половины того, что запросил однажды за такую же работу Перуджино...»[\[42\]](#) Сведения об условиях, запрошенных Перуджино, вероятно, были сообщены ему секретарем Совета Десяти Аурелио.

Итак, Тициан вознамерился войти со своим искусством в святая святых республики Святого Марка — в парадный зал Большого совета, где сто именитых патрициев принимают важнейшие государственные решения. Берясь за перо и сочиняя очередное послание влиятельным членам Совета Десяти, он не мог предположить, что вся эта история с написанием батальной картины обернется для него такой же мукой, каким для Микеланджело оказался изнурительный труд над грандиозной папской гробницей или, как сам мастер назвал ее, «этой горой каррарского мрамора». В течение сорока лет великого флорентийца донимали наследники папы Юлия II, требуя от него завершения работы, к которой скульптор давно остыл. Тициана же правительство Венеции в течение четверти века будет терзать вечными упреками за медлительность, угрожая применением суровых санкций. Результат окажется весьма плачевным, хотя Тициан никогда не узнает, что страшный пожар во Дворце дождей, случившийся ночью 20 декабря 1577 года, уничтожит вместе с другими его картинами и это вымученное творение, как когда-то в огне войны погибли данные о точной дате его рождения. Неслучайно, как отмечают биографы, Тициан с детства так боялся огня, памятуя о вспыхнувшем однажды лесном пожаре, который вплотную подошел к отчому дому. Тогда всем чадам и домочадцам пришлось ночь провести под открытым небом. Вот почему в доме и в мастерской он обычно строго проверял, не осталась ли где горящая свеча, прежде чем лечь спать.

Наконец, до Тициана дошли сведения, что правительственная комиссия двадцатью голосами «за» и четырьмя «против» приняла его предложение, но запрошенную сумму гонорара снизила до 300 дукатов. Дело сделано, пора бы уж браться за картину. Но как тогда поступить со столь выгодным заказом для Фрари или настойчивым приглашением феррарского правителя? Чему отдать предпочтение? Голова шла кругом. Жаль, что не с кем посоветоваться — брат уехал по делам в Пьеве, старина Пальма все еще дулся на него из-за Виоланты, а компанейский Лучани был в далеком Риме.

Весьма кстати подвернулся его давний приятель по мастерской

Беллини — молодой художник из Феррары Джованни Лутери по прозвищу Доссо Досси. Его прозвище было совершенно непонятного происхождения. Обычно художники назывались по месту их появления на свет (Антонелло из Мессины, Леонардо из Винчи, Веронезе из Вероны, Пармиджанино из Пармы, Порденоне и Корреджо — тоже названия городов) или по профессии их родителей (Тинторетто — сын красильщика). Доссо был моложе Тициана, но уже успел обрести имя в родном городе, где работал и его младший брат Баттиста.

Вспомнив былое, Тициан отвел с ним душу. Ему нравился ироничный и веселый Доссо, порассказавший немало любопытного о феррарском правителе Альфонсо I д'Эсте, который не скупится, пополняя и без того свою богатую художественную коллекцию. Год назад от Беллини поступила заказанная ранее картина на мифологическую тему, но герцог остался ею не совсем доволен. Уходя, приятель уговорил Тициана немного развеяться и прокатиться вместе до Феррары, тем более что докучливый посол герцога настолько расщедрился, что готов даже оплатить им проезд.

Первая поездка в Феррару

Выехали ранним утром 31 января 1516 года. День был солнечный, но морозный. Тициан взял в дорогу обоих своих помощников. На материке в Местре их ждал нанятый в конторе Таксиса удобный экипаж с подогревом, запряженный четверкой добротных лошадей. Путь был выбран не по Ромейской, более короткой, дороге, где в эту пору была непролазная грязь и распутица, особенно в районе Комаккьо с его лиманами и болотами, а через Падую, до которой домчались с ветерком. Остановились передохнуть немного у известного трактира Педрокки, где решили отобедать. Но разговор за столом затянулся, а Тициану еще хотелось показать Доссо свои росписи в братстве святого Антония. Пришлось заночевать в городе.

Покинули Падую рано, едва забрезжил рассвет. Их еще ждали две сложные переправы через реки Адидже и По, к тому же требовалось время на смену лошадей. Проехали живописные Эуганейские холмы, мимо приветливого городка Аркуа, где вдали от родного Ареццо нашел последнее пристанище Петрарка. И вскоре их взору предстала привольная Паданская равнина, укрытая снежным покровом с чернеющими там и сям проталинами.

Всю дорогу Доссо развлекал Тициана рассказами про своего взбалмошного герцога, удивлявшего в молодости странными выходками.

Однажды утром он выскочил из дворца нагишом со шпагой в руке, изрядно напугав оторопевших горожан. Дабы сын остепенился, правящий герцог Эрколе начал приобщать его к делам государства. Он же выбрал ему в жены Анну Сфорца, сестру одного из миланских князей. Но молодой повеса Альфонсо предпочитал хворой жене общение с наложницами, наградившими его французской болезнью. После смерти жены и отца ему пришлось всерьез заняться делами своего небольшого герцогства, игравшего определенную роль в общем раскладе политических сил. Чтобы его владения не прибрала к рукам алчная Венеция с ее ненасытным аппетитом на чужое добро или не в меру воинственный папский сынок Цезарь Борджиа, ему пришлось решиться на второй брак и по совету своей мудрой сестры Изабеллы д'Эсте взять в жены неизвестную Лукрецию Борджиа, красавицу и умницу, успевшую дважды сменить мужей. По ней поныне вздыхает мечтающий о сане кардинала дамский угодник Бембо, который посвятил ей своих «Азоланских нимф». На все это герцог смотрит сквозь пальцы, ибо выгодным браком он сумел отвести от себя угрозу со стороны не брезгующего ничем братца жены, головореза Цезаря Борджиа.

До цели добрались лишь под утро, когда город начал просыпаться. Хлебосольная и шумная Феррара со своим в ту пору сотысячным разноязыким населением, развитой торговлей и ремеслами жила обслуживанием герцогского двора.

В отличие от других правящих династий, основанных кондотьерами, банкирами или папскими «племянниками», феррарский род д'Эсте был одним из последних в Италии оплотов феодального аристократизма и ревностным хранителем рыцарских традиций. Недаром Феррару называют эпической, ибо здесь были созданы такие выдающиеся произведения рыцарского эпоса, как «Влюбленный Роланд» Боярдо, «Неистовый Роланд» Ариосто, а позднее «Освобожденный Иерусалим» Тассо.

Как свидетельствует один из биографов, Тициану был оказан радушный прием. Вначале герцог решил показать гостю знаменитую коллекцию пушек, которая насчитывала более 150 образцов различного калибра. Давая подробные пояснения, Альфонсо д'Эсте показал себя сведущим в артиллерии и литейном деле. Когда восставшие жители Болоньи сбросили с пьедестала бронзовое изваяние ненавистного папы Юлия II перед собором Святого Петрония, единственную скульптуру Микеланджело в металле, герцог выкупил голову статуи и переплавил ее в новую мортиру, дав ей ласковое имя Юлия.

Вряд ли тактичный Тициан перебивал затянувшийся рассказ о пушках и литейном искусстве — скорее, он вежливо слушал и помалкивал. Но при

упоминании имени Микеланджело оживился и умело перевел разговор на заинтересовавшую его тему. Оказывается, однажды покойный папа Юлий срочно призвал к себе герцога и потребовал от него объяснений по поводу неучастия Феррары в создаваемой Камбрейской лиге. Услышав невразумительный ответ, разгневанный понтифик чуть не палкой прогнал Альфонсо д'Эсте, пригрозив ему жестокой расправой. Вот так случайно тот вместе с десятилетним своим племянником Федерико Гонзага оказался в Сикстинской капелле, дверь в которую была не заперта. Оглядевшись, герцог взобрался на леса под потолок и принялся рассматривать фрески, ошеломившие его небывалой мощью и красотой. Тут подошел Микеланджело, и Альфонсо д'Эсте, выразив ему свое восхищение, пригласил мастера в Феррару.

Город значительно расширился и украсился прекрасными дворцами стараниями Борсо и Эрколе д'Эсте — деда и отца нынешнего правителя. На них работал великий зодчий Бьяджо Россетти, автор первого в мире генерального градостроительного плана, по которому росла и развивалась Феррара, зажатая в кольцо крепостными стенами и бастионами. Градостроительным планом Россетти заинтересовались многие европейские архитекторы, особенно французы, использовавшие его при разработке знаменитого Версальского ансамбля.

Доссо вместе с братом поводитил Тициана по достопримечательным местам города. Вначале гостю был показан строящийся Диамантовый дворец, названный так из-за отделки фасада ромбовидным рустом, напоминающим огранку алмаза. Примерно так же отделан восточный фасад появившейся чуть раньше Грановитой палаты в Московском Кремле. Затем гостя свозили во дворец Скифанойя, само название которого говорило, что в нем не должно быть места скуке. Действительно, верхние залы изящного «Нескучного дворца» сплошь расписаны фресками на тему времен года со сценами сезонных работ на полях и виноградниках, охоты с борзыми, рыцарскими турнирами и прочими развлечениями местной знати в годы славного правления Лионелло д'Эсте, друга и покровителя многих гуманистов, а также его преемника — младшего брата Борсо д'Эсте. Разглядывая фрески, которые выполнили в предыдущем столетии мастера феррарской школы Франческо Косса, Лоренцо Коста и Косме Тура, Тициан воочию смог убедиться, насколько венецианская живопись превосходит по колориту эти фресковые росписи, в которых чувствуется сильная зависимость художников от первоначального рисунка, придающая их творениям скованность и жесткость.

Навряд ли Тициану приглянулась и сама Феррара, оцетинившаяся

сторожевыми башнями. Ее прямые, как стрелы, улицы навевали тоску. Ему явно недоставало милых венецианских улочек, в запутанном лабиринте которых так приятно иногда заплутать и оказаться в стороне от шумной городской толпы, предаваясь созерцанию отражений зданий с их узорчатыми кружевными фасадами в водах канала. Да и здешние люди показались ему неприветливыми и угрюмыми — не чета неунывающим и вечно веселым венецианцам.

В центре города рядом с собором возвышалось мрачное каре герцогского замка, окруженного глубоким рвом с водой и подъемными мостами. В одном из крыльев дворца был размещен Тициан с помощниками. Как позже он признавался в одном из писем, жилье было скверное, с окнами на конюшню, откуда шла нестерпимая вонь. Раз в неделю из герцогских закровов ему поставляли «рыбу, солонину, оливковое масло, апельсины, свечи, сыр и пять мер вина».^[43] Он немало побродил по нескончаемому лабиринту залов и коридоров замка, где окна были вечно закрыты ставнями, так как герцогиня не выносила солнечного света, заботясь о благородной бледности лица. Сколько же тайн хранили мрачные подземные казематы! Об одной из них позже поведаст известный новеллист Маттео Банделло, у которого немало сюжетов почерпнул Шекспир (в частности, в «Ромео и Джульетте»). В одной из его новелл рассказывается о тайной любви юного Уго, единственного сына феррарского правителя Никколо д'Эсте по прозвищу Хромой, к молодой мачехе Паризине. За это сын был собственноручно казнен отцом. Ничего не скажешь — нравы были жестокие. Через три с лишним столетия эта столь трагически закончившаяся любовная история вдохновила поэтов-романтиков Байрона и Леопарди.

Герцог лелеял мечту создать в замке «алебастровый кабинет», подобие рабочего кабинета или «studiolo» его сестры Изабеллы д'Эсте в Мантуе, украсив его живописью и скульптурой. Он уже заказал картины на мифологические темы Беллини, Рафаэлю и Фра Бартоломео, а изваяния — одному из семейства плодовитых скульпторов Ломбардо. Как-то, пригласив на завтрак Тициана, он показал ему пока пустующий «алебастровый кабинет» и полученную из Венеции картину Джамбеллино «Празднество богов», попросив гостя приложить руку и кое-что подправить. В юности Альфонсо обучался рисованию у известного художника Эрколе де Роберти, а потому неплохо разбирался в живописи. Свою просьбу он мотивировал тем, что Беллини дряхл и не сможет добраться до Феррары, а гонорар ему уже выплачен. Хотя от своего посла Тебальди герцог наверняка знал об изменившемся отношении старого мастера к бывшему ученику, он все же

продолжал настаивать на своей просьбе.

Тициан обещал подумать и, в свою очередь, предложил для украшения кабинета сюжет, который был подсказан ему случайно, когда при отъезде он получил от посла Тебальди золотую монету с изображенными на ней гербом и девизом герцогов д'Эсте: «Воздайте кесарю кесарево». По его мнению, такую картину можно было бы написать на дверце книжного шкафа, в котором хранилась поразившая Тициана знаменитая Библия Борсо с филигранными миниатюрами, выполненными местными художниками не без влияния искусства фламандского живописца Рогера ван дер Вейдена, побывавшего в прошлом веке в Ферраре одновременно с Пьеро делла Франческа. Герцог был в восторге от идеи, и Тициану ничего не оставалось, как, засучив рукава, приступить к делу.

По вечерам герцог приглашал венецианского гостя на литературные и музыкальные вечера, которые устраивались в замке или во дворце Скифанойя. Альфонсо д'Эсте был меломаном и гордился коллекцией музыкальных инструментов, которые сам мастерил. На концерты в Феррару приглашались известные в Италии композиторы Феста, Тромбончино Гаффурио и особенно почитаемый герцогом фламандец Вилларт, ставший позднее главным органистом собора Сан-Марко.

На литературных вечерах и концертах собирался цвет феррарского общества, чопорного и завистливого. Глаза разбегались от разноцветья шелка, атласа, парчи и бархата роскошных туалетов светских дам, от их умопомрачительных причесок с нитями жемчуга и алмазами. Все внимание присутствующих было приковано к царице бала — блистательной Лукреции Борджиа, окруженной свитой кавалеров. На фоне пестрой и разноликой толпы она выделялась, как черный алмаз тонкой огранки, в своем строгом монашеском облачении из темного муара, вышитого бисером. Замаливая грехи, герцогиня между приемами и балами во дворце посещала окрестные монастыри. Ей ни в чем не уступала юная возлюбленная герцога черноокая Лаура Дианти. Альфонсо д'Эсте уже намекал Тициану о своем желании иметь ее портрет, однако прежде нужно было написать портрет жены.

Тициану все это казалось новым, так как в Венеции ему редко приходилось бывать на подобных раутах — он их не жаловал, да и дела не позволяли. Но на приемах в Ферраре ему представилась широкая возможность расширить круг знакомств. Известно, что там он близко сошелся с поэтом Ариосто, с которым познакомился еще в Венеции, и тот подсказал ему ряд тем для мифологических картин, назвав некоторые произведения Филострата, Катулла и Овидия. Однажды за дружеской

беседой на одном из вечеров в замке он осторожно начал издалека и, озираясь, словно опасаясь быть подслушанным, посетовал на судьбу, отдавшую его в услужение брату герцога кардиналу Ипполито д'Эсте, человеку вздорному, властолюбивому и жестокому. Поэта удручали черствость кардинала и его безразличие к окружающим. Сама же эта служба, как тягостное бремя, отвлекала его и не позволяла закончить поэму, над которой он трудится последние двенадцать лет, считая ее делом всей своей жизни. Теперь же на долю поэта выпала роль придворного летописца. Именно Ариосто придумал романтическую родословную правящей династии д'Эсте — ничем не примечательного поначалу семейства из захудалого городишки Эсте под Падуей. В истории рода было немало славных свершений и мрачных страниц. Как-то Ариосто при встрече с художником поведал ему о двух молодых узниках, которые томятся ныне в подземных казематах замка. Это Джулио и Ферранте д'Эсте, которых упрятал за решетку их старший брат кардинал Ипполито, то ли из-за ревности к одной светской красавице, то ли из опасения за свою жизнь. Позднее один из узников умрет в темнице, а другой выйдет на волю ослепшим — еще один занимательный сюжет для новеллиста Банделло, а то и самого Шекспира.

Среди других феррарцев, с которыми Тициан успел познакомиться, ему импонировали личный секретарь герцога, умный и сдержанный Томмазо Мости, и его младшие братья Винченцо и Агостино. Среди новых знакомых был и юрист Ипполито Риминальди, человек глубоких знаний и оригинальных взглядов на современный мир. Беседуя с ними, Тициану удалось сделать несколько рисунков с натуры. Во время следующих наездов он напишет портреты этих придворных, а также самого герцога, его сына Эрколе, Лукреции Борджиа и Лауры Дианти.

Однажды в замке он повстречал старого знакомого флорентийца Фра Бартоломео, который занемог и нуждался в дружеском участии. В разговоре монах-художник вспомнил своего духовного наставника — уроженца Феррары доминиканского монаха Джироламо Савонаролу, страстного поборника чистоты нравов и яркого противника папства. В бытность его во Флоренции многие художники чутко прислушивались к зажигательным проповедям монаха, который предвещал конец света и кару за грехи. Люди тогда впадали в уныние, и ужас перед неминуемым светопреставлением охватил таких известных мастеров, как Сандро Боттичелли, Филиппо Липпи, Пьеро ди Козимо и Лоренцо ди Креди. В те годы погрузнели лики флорентийских Мадонн, утратив свою былую умиротворенность и полнокровие. Некоторые живописцы поверили

утверждениям Савонаролы, что искусство — это искус Сатаны, в страхе забросили кисти и, сочтя свои картины богомерзкими, под улюлюканье грубой толпы сами поволокли их в общий костер на площади. Во время повального безумия погибли в огне многие бесценные произведения искусства, которые фанатичная толпа сочла безбожными творениями, созданными по наущению дьявола. По рассказам Фра Бартоломео, в дни разгула фанатизма один венецианский банкир при виде груды картин, приговоренных к сожжению, предложил правителям города выкупить шедевры за внушительную сумму в двадцать тысяч золотых дукатов (для сравнения заметим, что позднее Микеланджело за скульптуру Давида получил 400 дукатов).

Слушая эту грустную историю, Тициан не мог предвидеть, что ему придется после смерти Фра Бартоломео дописывать его едва начатую картину, хотя ее тема была далека от тех трагических событий, о которых поведал старый художник. Действительно, итальянское искусство еще до трагических событий во Флоренции жило ощущением грядущих катаклизмов. Стараясь не подгонять время, многие художники и поэты предпочитали жить днем сегодняшним, отгоняя от себя мысли о дне грядущем. Эти настроения выражены тогдашним правителем Флоренции Лоренцо Медичи Великолепным в известном четверостишии:

Златая юности пора,
Ты скоротечна, как мгновенье.
Вкусим же ныне наслажденье,
Не зная, что нас ждет с утра.

Работа в замке, в специально отведенном для него зале настолько увлекла Тициана, что ему удалось написать одно из своих выдающихся произведений «Динарий кесаря» (Дрезден, Картинная галерея). Вазари высоко отозвался о «великолепной и величественной голове Христа, которому простой иудей показывает золотую монету с изображением кесаря». При сравнении картины с более ранней работой «Христос и палач» нельзя не заметить, как обогатилась палитра художника, став более сочной, яркой и звучной, и насколько само изображение выглядит рельефным и осязаемым.

В традиционном евангельском сюжете Тициан сумел почувствовать глубокий философский смысл. Поэтому композиция картины предельно проста и лишена каких бы то ни было внешних эффектов. На ней

изображены по пояс две фигуры — одна в центре, а другая как бы вторгается справа из-за рамы картины. Налицо столкновение разных по своей сути начал. Фарисей в посконном одеянии грубо насаждает на Христа, с вызывающим видом протягивая Ему динарий. Христос, не касаясь монеты, спокойно и несколько отрешенно смотрит на подосланного врагами наглого притворщика, как бы говоря: «Почто вы Меня искушаете?» Ему ведомо все, и ответ Его краток: «Отдавайте кесарево кесарю, а Богово Богу». За чисто внешней простотой изображения сокрыт неисчерпаемый мир глубоких мыслей и чувств.

Занимая почти всю плоскость картины, фигура Христа выделяется на темном фоне, словно освещенная изнутри. Она написана в розовато-красных и синих тонах, а ее моделировка выполнена с помощью светотеневых контрастов. Очень бережно написано легкими мазками в янтарно-золотистых и оливковых тонах с едва ощутимыми прозрачными светотеневыми переходами лицо Спасителя. Пожалуй, оно превосходит по исполнению и эмоциональному воздействию незаконченный лик Христа на фреске Леонардо «Тайная вечеря». У Тициана Сын Человеческий, погруженный в раздумья о существующем в мире зле, несправедливости и несовершенстве земной жизни, излучает своим прекрасным обликом спокойствие и внутреннюю силу.

Представителем зла и царящей в мире несправедливости выступает фарисей с грубым горбоносым профилем, выпирающими надбровными дугами, упрямым лбом с залысинами и серьгой в ухе. Его приземистая фигура и жилистая рука, протягивающая золотую монету, построены на сопоставлении светлых и темных пятен. Много позднее Тициан вернется к этой теме и в письме королю Филиппу II от 28 октября 1568 года сообщит об отправке заказной картины «Динарий кесаря» (Лондон, Национальная галерея). Несмотря на богатство цветового решения теперь уже трех фигур, написанных на фоне тревожного облачного неба, и световые эффекты, лондонская картина явно уступает дрезденской по глубине раскрытия сюжета и по силе эмоционального воздействия.

Противопоставление человеческого благородства и человеческой низости волновало в ту пору лучшие умы Италии. Это нашло отражение в «Тайной вечере» Леонардо и пророках Микеланджело в Сикстинской капелле, погруженных в глубокие раздумья о судьбах людей. Глядя на тициановское творение «Динарий кесаря», невольно ловишь себя на мысли, что грубо вторгающийся в картину фарисей способен заполнить собой всю плоскость изображения, не встань на его пути величественная фигура Христа.

В римской Академии Сан-Лука находится копия картины «Динарий кесаря» несколько большего размера. Это дало повод ошибочно считать, что оригинал, хранящийся в Дрезденской галерее, был произвольно урезан справа,^[44] из-за чего видна только часть фигуры фарисея. Но именно в этой «урезанности» и заключен глубокий смысл тициановского творения, пронизанного верой в человека и его Творца. Если бы не великие произведения мастеров эпохи Возрождения или гениальная «Троица» Рублева, как знать, какова была бы наша жизнь сегодня, что случилось бы со всеми нами в этом мире несправедливости, зла, обмана, меркантильности и подстерегающих нас всюду соблазнов?

Домой в холостяцкое холодное жилище особенно не тянуло, и Тициану удалось поработать немного над беллиниевским «Празднеством богов», у которого своя непростая история. Поначалу мифологический сюжет был заказан Беллини сестрою герцога Изабеллой д'Эсте по случаю ее беременности. Сестра успела счастливо разрешиться еще одним сыном, а старый художник все медлил. Потеряв терпение, властная покровительница искусств наотрез отказалась от заказа. Тут-то и подвернулся брат, носившийся с идеей создания у себя «алебастрового кабинета». Среди правителей мелких итальянских княжеств, уставших от постоянных политических интриг и междоусобных распрей, распространилось поветрие украшать свои резиденции картинами и скульптурами на мифологические сюжеты, находя в них отдохновение для души.

Тициан полностью переписал пейзаж на картине Беллини, придав ему большую глубину, добавив журчащий ручей и живописную скалу, макушку которой игриво высветил луч солнца. Такие скалы с детства запечатлелись в его памяти. Художнику пришлось поправить некоторые фигуры переднего плана, отчего они обрели живость, правдоподобие, осязаемость и, самое главное, озарились новым светом. Но окончательные исправления будут им внесены позднее, чтобы полотно Беллини органично вписалось в создаваемый «алебастровый кабинет», когда в нем появятся другие заказанные картины.

Официальный художник Венеции

Два месяца пролетели быстро, и Тициан оставил Феррару, где удалось с толком поработать и получить новые выгодные заказы. Оказавшись, наконец, дома, он был приятно поражен произошедшими там переменами: чистота, тепло, уют и возбуждающие аппетит запахи из кухни, откуда

вышла поприветствовать хозяина улыбающаяся Чечилия, смущенно вытирая руки о передник. От неожиданности Тициан смутился, как мальчишка.

За ужином Франческо поведал, как он повстречался с отцом девушки и как с ним удалось обо всем договориться, хотя поначалу хитрец Сольдано, явно набивая цену, пустился в рассуждения об опасностях и соблазнах, на каждом шагу подстерегающих девушку в большом городе. Но дочь решительно прервала разглагольствования родителя и заявила о своем согласии отправиться в Венецию.

В первые же дни по возвращении из Феррары Тициан решил начать с главного.

Был воскресный солнечный день. Утром, наняв лодку, он повез Чечилию на Сан-Марко, сметливый гондольер тут же понял, с кем имеет дело, и затанул привычную баркаролу о влюбленных, вогнав в краску Чечилию. Сидевший напротив Тициан от души потешался над ее милым смущением. Как и подобает, литургия в соборе прошла торжественно при большом стечении прихожан, со многими из которых Тициану пришлось раскланиваться. Все это произвело на Чечилию столь сильное впечатление, что ее волнение невольно передалось и Тициану. Не исключено, что он почувствовал в этом особый знак свыше.

Привыкший иметь дело с венецианками, Тициан не переставал удивляться, приглядываясь к этой статной светловолосой девушке. От нее исходило передаваемое ему спокойствие, а в ее поступи и плавных движениях чувствовалось неподдельное благородство. Однажды в знак благодарности за выглаженную вовремя рубашку он неловко обнял ее. От нее не пахло мускусом или другими модными у венецианок благовониями — он уловил исходивший от ее пушистых волос легкий аромат луговых трав и древесной смолы, живо напомнивший ему родные края. Да, именно она должна стать хозяйкой его дома! Как знать, может быть, тогда ему вспомнилась бытующая и по сей день в Италии народная мудрость: *Moglie e buoi dei paesi tuoi* — «Жену, быков, семью ищи в родном краю».

Дня через два он провел ее по торговым рядам у моста Риальто, останавливаясь у лавок с выставленными женскими нарядами и украшениями. В их доме иногда бывают именитые люди, и Чечилии надлежит быть одетой подобающим образом. Но, к его большому удивлению, от предложений что-нибудь ей купить Чечилия вежливо отказывалась, повторяя, что у нее все есть.

Жизнь в доме на Ка' Трон намного изменилась к лучшему, что было очень важно для Тициана, поскольку работы поприбавилось. На днях он

узнал обрадовавшую его новость, что Андреа Наваджеро назначен официальным историографом республики и управляющим только еще создаваемой библиотекой святого Марка, которая начала пополняться за счет инкунабул и редких печатных изданий, подаренных семьями патрициев. Так, аквилейский патриарх Гримани передал фонду библиотеки наряду с редчайшими изданиями коллекцию римских бюстов и великолепную статую консула Агриппы, строителя римского Пантеона и зятя императора Августа.

Это значило, что друг и покровитель Тициана будет пользоваться гораздо большим весом и влиянием в политических кругах. Такая поддержка всегда важна для художника в Венеции, где сильны соперничество и интриги. Отныне у него два влиятельных заказчика — феррарский правитель и францисканская церковь Фрари, а об обязательстве перед Дворцом дождей он старался пока не думать, надеясь на помощь высокопоставленных друзей.

В память о днях, проведенных в Ферраре, по сделанным наброскам Тициан быстро написал портрет Монти (Флоренция, галерея Питти). По поводу изображенного лица нет единого мнения. Идет ли речь о Томмазо Монти до его возведения в сан священнослужителя или о его брате Винченцо Монти, тоже близком друге герцога? На оборотной стороне холста имеется почти стершаяся надпись, говорящая, что это портрет Томмазо Монти, написанный в 1526 году. По всей вероятности, цифра шесть здесь ошибочно написана вместо ноля, поскольку в 1526 году старший Монти уже стал епископом. Однако по своему внешнему виду молодой человек в отороченной мехом накидке, гофрированном жабо, модной в то время светлой рубашке с простым шнурком и небрежно надетом набекрень темном берете не очень напоминает приближенного к герцогу придворного. Возможно, это младший брат Агостино Монти, ученик поэта Ариосто. Но кто бы ни был изображен, этот проникновенный образ с поэтически одухотворенным выражением лица отмечен тонким психологизмом, что позволяет узнать многое о человеке и его внутреннем мире. Именно это качество будет свойственно персонажам богатейшей портретной галереи Тициана, которая принесет ему всемирную славу.

Несколько позднее он напишет сходный по духу и живописному решению портрет «Мужчины с перчаткой» (Париж, Лувр), на котором в правом углу на каменной глыбе читается надпись: *Ticianus*. В этом великолепном портрете молодой мастер сумел показать типичного представителя интеллектуальных кругов своего времени. Здесь также нет определенного мнения по поводу изображенного лица. По одним

предположениям, это генуэзский аристократ Джироламо Адорно, направленный в Венецию как посланник нового императора Карла V, внука покойного Максимилиана. Адорно скоропостижно скончался в 1523 году, что позволяет судить о примерной дате написания произведения. Но высказывается также мнение, что это портрет Джамбаттисты Малатесты, поверенного в делах мантуанского двора, который часто навещался в мастерскую художника. Важно другое — Тициан изобразил молодого человека, близкого себе по духу и мироощущению. В нем нет и тени той неопределенности индивидуальной характеристики и анонимности, которая была столь свойственна портретам кисти Джорджоне. Хотя и здесь присутствуют меланхолическая задумчивость лица и мечтательная игра руки с перчаткой, но образ уже отмечен явно выраженной активной жизненной позицией и органичным единением физического и духовного в человеке. Вероятно, в этом портрете автор выразил свое представление о герое, в котором так нуждался его непростой век, презревший высокие идеалы.

В портрете «Мужчины с перчаткой» легко угадывается некоторое сходство с молодым монахом, вдохновенно играющим на спинете, с картины «Прерванный концерт», у которого тот же проникновенный взгляд и тонкие нервные пальцы. Отличие в том, что на картине «Мужчина с перчаткой» показан представитель аристократии — об этом можно судить хотя бы по золотой цепочке с дорогим сапфировым амулетом и перстню на руке. В обоих портретах Тициан проявил высокое мастерство живописца и одновременно умение эффектно преподнести модель, выделив в ней величие и благородство.

Между двумя портретами много общего. На них изображены люди высокого интеллекта, остро мыслящие и тонко чувствующие. Несмотря на эрудицию, молодость и полноту сил, они ощущают себя неприкаянными, живя в гордом противостоянии миру зла и лицемерия. И эти настроения трагического одиночества получают еще более сильный акцент в поздних работах Тициана. С годами персонажи на его портретах будут мужать и взрослеть вместе с ним самим.

Отныне у него прибавилось забот по дому, ибо он нес ответственность за живущую у него девушку, хотя верным подспорьем ему был брат, тепло и по-отечески относившийся к Чечилии. После тяжелого ранения Франческо заметно изменился и стал более сдержанным и рассудительным. Видимо, он уже осознал, сколь велика разница между его скромными возможностями живописца и редким даром младшего брата. Он искренне радовался, видя, как Тициан преображался в присутствии Чечилии,

становясь на удивление разговорчивым и полным обаяния. Сам же он часто замыкался, а по вечерам поднимался к себе или шел коротать время у мозаичистов братьев Дзуккато, оставляя брата наедине с Чечилией. Тициан понимал причину подавленности брата. Он всегда испытывал к нему самые нежные чувства и, чтобы ободрить его, нередко предлагал кое-что подправить на своих картинах. При этом он делал такие предложения крайне осторожно, стараясь не обидеть и не задеть самолюбие Франческо.

Теперь он редко задерживался в мастерской. Его тянуло к дому, где ждали накрытый стол, тепло и приводившая в умиление улыбка Чечилии. Она продолжала краснеть при его появлении, обращалась к нему на «вы» и наотрез отказывалась садиться вместе ужинать. По вечерам он засиживался за столом, думая о завтрашнем дне. Франческо рано уходил в свою комнату, а Чечилия еще возилась на кухне. Вот и ее не слышно. Тогда он брал свечу и шел к себе, но, проходя мимо комнаты девушки, всякий раз останавливался и прислушивался, словно ожидая желанного зова. На этот раз снизу раздался громкий стук в дверь, и ему пришлось пойти открывать. За дверью оказался один из подмастерьев, прибежавший сообщить хозяину, что сегодня пополудни 29 ноября 1516 года на восемьдесят седьмом году от роду скончался великий Беллини. Как отметил Санудо в своем «Дневнике», «хотя Джамбеллино был очень стар, но продолжал рисовать и писал превосходно».

С его смертью уходила целая эпоха, называемая Кватроченто, с ее ожиданием грядущего, отраженным на прекрасных лицах задумчивых крестьянских мадонн Беллини. А сколько умиротворенности и гармонии выражали его «Святые собеседования» со строго симметричной композицией! Беллини был истинно венецианским живописцем среди всех живущих художников, хотя на своих картинах он так и не запечатлел сам лагунный город с его прекрасными дворцами и каналами, отразив неповторимую по колориту среду и световоздушную атмосферу Венеции.

Утром Тициан отправился на площадь Сан-Марина, где в мастерской покойного собрались многочисленные друзья. Через два дня состоялись похороны с отпеванием в величественном соборе Дзаниполо, то есть святых Иоанна и Павла — пантеоне воинской славы Венеции. Неслучайно перед собором водружена величественная конная статуя кондотьера Бартоломео Коллеони работы Верроккьо, учителя Леонардо да Винчи. Правда, из исторических хроник явствует, что полководец, оставивший Венеции свое огромное состояние, оговорил в завещании, чтобы ему был установлен памятник перед базиликой Сан-Марко.^[45] Но судьба распорядилась иначе.

Тысячи венецианцев пришли попрощаться с обожаемым Джамбеллино. С ним уходила в историю целая эпоха славных свершений венецианского искусства. В соборе были дож Лоредан со свитой, высшее духовенство, знать, иностранные послы, художники. Немного позади у колонны стоял Тициан и истово молился. Видимо, он каялся в грехах, вспомнив, как, объятый гордыней, упорно домогался выгодной должности соляного посредника, хотя занимающий ее Беллини был еще жив. К нему подошли Наваджеро с Аурелио, сенатор Микьель и еще кто-то из друзей. Словно выражая ему поддержку и солидарность, они всем своим видом показывали остальным, кто по праву является наследником и продолжателем дела ушедшего из жизни великого мастера, на кого пал нелегкий жребий прославлять далее венецианское искусство.

*

...Зима в тот год выдалась необычно холодная. В течение всего декабря валил снег, ночи стояли морозные, и под утро каналы и протоки покрывались тонкой коркой льда. Странное зрелище представляли собой площадь Сан-Марко под снежным покровом или черные гондолы на причале, припорошенные снегом. Какая удивительная графичность в этом противопоставлении цвета! В такие редкие моменты Венеция предстает в необычном и еще более таинственном облике, словно желая на время отдохнуть и собраться с силами, чтобы вновь показаться во всем своем первозданном блеске.

Рожденные в горах братья Вечеллио привыкли не к таким холодам. Работа спорилась, и мастерская была завалена начатыми холстами и картонами с эскизами. Тициан сумел уговорить Франческо взять на себя ведение всех дел, связанных с отчетностью: куда, кому и что отправлено, от кого сколько получено и с кого еще что-то причитается. В любом деле должен быть порядок, к которому их с детства приучили родители. Так появилась на свет «Расчетная книга» братьев Вечеллио, из которой, помимо скрупулезно внесенных рукой Франческо данных о поступлениях и расходах по мастерской, можно почерпнуть сведения о картинах и заказчиках. После смерти брата в «Расчетной книге» появятся пометки, сделанные собственноручно Тицианом с некоторыми любопытными подробностями о жизни самого художника и его мнением о заказчиках.

В мастерскую частенько наведывалась Чечилия, приходившая немного прибраться и принести братьям что-нибудь перекусить. Но Франческо

решил нанять для этого прислугу, поскольку при появлении девушки Тициан приходил в сильное возбуждение и отвлекался от дел, а их накопилось немало после возвращения из Феррары. Не проходит дня, чтобы не объявился посол Тебальди с напоминанием о том, что герцог Альфонсо д'Эсте полон нетерпения и ждет не дождется «Подношения Венере», равно как и других заказанных аллегорий. С послом приходилось долго объясняться и, теряя время, терпеливо доказывать, что столь сложный заказ требует большой подготовительной работы.

На днях стало известно, что отправленная в дар генералу виконту де Лотреку картина Беллини «Снятие с креста» чем-то не понравилась французу. Каприз виконта пришелся не по нутру гордому дожу Лоредану. Но, ценя добрые отношения с Францией, он все же распорядился заменить официальный подарок находящимся во дворце тициановским триптихом «Святые Михаил, Георгий и Теодор», тем паче что французский генерал был награжден за боевые заслуги именно орденом Святого Михаила. Эта новость порадовала Тициана — наконец-то власти республики Святого Марка начинают по достоинству оценивать искусство пока еще не объявленного официальным своего главного художника. Если бы к тому же удалось продвинуться в работе над «Битвой при Кадоре»! Его сумел несколько успокоить Наваджеро, заверив, что в окружении дожа наслышаны о заказе францисканцев из Фрари и понимают значение и важность этой работы. Но и с батальной картиной не стоит слишком медлить, поскольку терпение правительственных чиновников не бесконечно и дело может обернуться крупным скандалом.

А во Фрари вовсю шла работа над мраморным обрамлением будущего алтарного образа, для чего отцом Джермано были приглашены лучшие в городе камнерезы, которые трудились по эскизу Тициана. В одном из залов монастыря, выходящем окнами на внутренний дворик, по его же чертежам кипела работа артели плотников над изготовлением огромной доски размером семь метров на три с половиной. Столь большой деревянной поверхности в природе не существовало, и потому ее понадобилось скомпоновать, подгоняя друг к другу впритык двадцать одну доску толщиной в три сантиметра из выдержанной древесины. Дело оказалось весьма многотрудным. Подбором дерева занимался сам Тициан, которому помогли навыки, привитые в детстве отцом — он отлично разбирался в свойствах различных древесных пород. Ему пришлось лично следить за работой плотников над огромной деревянной конструкцией, добиваясь, чтобы при подгонке досок, склейке, а затем закреплении их шпонками на гладкой отполированной поверхности не осталось ни единой щелочки.

Слов нет, было бы куда сподручней писать картину в мастерской. Но каким образом и на чем переправить готовую громадину через Большой канал во Фрари, не рискуя ее повредить? Гораздо легче оказалось доставить туда кисти, краски, растворы и все прочее. Теперь же по утрам ему придется совершать пешую прогулку до Ка' Гранде (Большого дома). Так доньше называется этот величественный комплекс францисканского монастыря и церкви Фрари, который стал местом его раздумий и вдохновенного труда.

Работа была сопряжена со множеством неудобств. Дело в том, что монастырь насчитывал более ста насельников. И если старые монахи были постоянно заняты молитвой или грелись на солнышке во внутреннем дворике, то молодые братья частенько заглядывали в зал, где трудился Тициан, о чем-то перешептывались и даже посмеивались, узрев что-то смешное на картине. Но больше всех досаждал настоятель Джермано с его вздохами и бесконечными вопросами. Как ни странно, старый монах никак не мог уразуметь, что написание алтарного образа — это та же обращенная к Богу молитва, требующая полной сосредоточенности и тишины. Когда становилось совсем неважно от постоянных расспросов въедливого настоятеля, Тициан бросал все и бежал к ближайшему причалу на Сан-Тома, чтобы поскорей оказаться на том берегу в привычной обстановке своей мастерской, где всеми делами умело заправлял Франческо. Но и здесь он не находил успокоения, так как отовсюду на него смотрели картоны с набросками для батальной картины, напоминая о невыполненном пока обязательстве перед правительством республики. А тут еще наседали другие заказчики, которым приходилось под благовидным предлогом отказывать, ибо на помощь учеников он пока не очень рассчитывал.

И все же работа во Фрари продвигалась, несмотря на помехи, чинимые монахами. Отца Джермано пугали фигуры апостолов на картине, лишенные, по его мнению, не только святости, но и благородства, поскольку они были облачены в простые посконные одежды. Никакие увещания Тициана, что многие из апостолов в миру были простыми рыбаками, не убеждали сомневающегося настоятеля. Он никак не мог также взять в толк, что законченная картина будет выглядеть совершенно по-иному, когда прихожане будут смотреть на нее снизу вверх и не вблизи, а на некотором расстоянии. Так должна глядеться любая алтарная картина, и все изображенные на ней фигуры будут тогда выглядеть пропорционально и вполне естественно. Ничто уже не могло остановить Тициана, и работа над картиной шла полным ходом.

Наступил день, когда Аурелио принес долгожданную радостную весть, что отныне он, Тициан Вечеллио, утвержден официальным художником республики святого Марка. Важное событие было отмечено в кругу семьи, из посторонних пригласили только братьев Дзуккато. Тициана особенно поразила Чечилия, которая веселилась за столом и радовалась, как дитя, не скрывая своего восторга и гордости за него. В ее искрящихся глазах он прочел то, что сам к ней давно испытывал. После веселой и шумной пирушки все разошлись далеко за полночь. Франческо пошел проводить подвыпивших друзей и немного развеяться, а Тициан долго не мог успокоиться и прийти в себя от всего пережитого. Когда же он направился со свечой к себе по коридору, то увидел узкую полоску света из-под двери комнаты Чечилии. О нет, теперь он не станет себя сдерживать! Не раздумывая, он решительно толкнул дверь и переступил через полоску света, словно перейдя Рубикон...

Когда наступила жара, Тициан выкроил время, чтобы немного остыть и навестить родителей. Чечилия наотрез отказалась с ним ехать. Ее можно было понять — девичья гордость не позволяла ей объявиться в родных краях в качестве подруги-содержанки известного земляка. От одной только этой мысли у нее навертывались слезы. Не помогли никакие увещевания, и пришлось оставить ее на попечение Франческо.

Однако весть об объявлении Тициана официальным художником республики уже долетела до родного городка, вызвав там большое оживление. В тот раз Тициану удалось поговорить по душам с отцом Чечилии, передать нехитрые подарки и гостинцы от себя и от дочери. Разговор о женитьбе он постарался замять, заверив родителя, что Чечилии в Венеции живется неплохо и она там ни в чем не нуждается. Хитрец Сольдано тоже не стал затрагивать щекотливую тему о браке, попросив будущего зятя, — то, что Тициан станет таковым, он уже чувствовал всеми фибрами души, — похлопотать где надо за своего сына Маттео, брата Чечилии, и заполучить для него теплое местечко. Тициан опешил. Он никак не ожидал такого оборота, и ему пришлось скрепя сердце дать обещание. К его великому изумлению, с подобной же просьбой обратился и отец Грегорио. После кончины деда Конте он стал старейшиной рода Вечеллио и считал, что ему теперь полагается более высокое общественное положение. Дабы огородить себя от возможных просьб многочисленной родни, художник спешно покинул Пьеве ди Кадоре, сославшись на неотложные дела.

На обратном пути ему пришлось немного задержаться в Ревизо, где в местном соборе он решил выполнить давнее обещание канонику

Малькостро. Там он написал небольшую фреску «Воскресший Христос и пророки». О ней весьма высоко отозвался биограф Ридольфи, однако сегодня она потускнела почти до полной неразличимости. Вероятно, художника подвела тогда столь не свойственная ему торопливость в работе. Не исключено, что, соскучившись по своей Чечилии, он торопился скорее закончить фреску. Однако истинная причина спешки, скорее всего, в другом.

В том же соборе Тициан увидел начатые росписи мастера Джованни Антонио де Саккиса по прозвищу Порденоне. О нем ему многое порассказал старый каноник, особенно подробно распространяясь о несносном характере художника, с которым трудно ладить. Уроженец здешних мест, Порденоне недавно возвратился из поездки в Рим под сильным впечатлением от увиденных там творений Рафаэля и особенно Микеланджело. Необычная пластика и яркий колоризм его росписей поразили Тициана, заставив крепко призадуматься. Такого ему не доводилось пока видеть ни у кого из венецианских мастеров. Предчувствуя, что его ждет сильное соперничество со стороны весьма одаренного и напористого незнакомца, он спешно распрощался с каноником, пообещав в скором времени вернуться для написания большой картины «Благовещение».

По части новостей Аурелио мог соперничать разве что со всезнающим Санудо. От него стало известно о курьезном случае, имевшем место в отсутствие Тициана. Оказывается, настоятель церкви Фрари, которого продолжали терзать сомнения и страхи, пригласил в монастырь взглянуть на картину давнего знакомого — австрийского посла. Отец Джермано поведал дипломату, что сам он и все его собратья крайне обеспокоены ходом работ. Подобной картины Венеция еще не видывала, и монахи опасаются крупного скандала, который вызовет это кощунственное творение. Она может нанести непоправимый ущерб престижу уважаемого храма. Однако австрийского дипломата почти законченная картина настолько потрясла своей новизной и смелостью, что он тут же предложил настоятелю уступить ее, а в качестве отступного готов был выложить кругленькую сумму золотыми цехинами. От неожиданности у монаха Джермано глаза разгорелись, и он пообещал дать ответ, посоветовавшись с высоким руководством. Но весть о предложении посла дошла до сената, и вскоре оттуда поступило грозное предостережение францисканскому братству впредь ни с кем не вести никакие переговоры о картине и дать спокойно завершить работу над ней официальному художнику республики. В мастерской долго еще смеялись, представляя, какой переполох вызвал

этот окрик среди монастырской братии.

Глава IV Бремя славы

Триумф

Наступил долгожданный день 19 мая 1518 года. Все было готово для торжественного открытия алтарного образа «Вознесение Богоматери» или «Ассунта», то есть «Вознесшаяся», как картину потом станут называть. Открытие состоялось накануне дня поминаения почитаемого францисканского монаха святого Бернардина Сиенского. По случаю праздника закрылись все общественные заведения и даже торговые лавки. В переполненной церкви все места перед алтарем были заняты именитыми персонами. Далее толпились простолюдины. Тициан с Чечилией и Франческо расположились на монашеских хорах, откуда было лучше видно.

Когда после короткой службы под звуки органа спало полотнище, на миг возникло ощущение, что алтарь озарился ярким светом, величественная картина предстала взорам собравшихся. Она как бы вобрала в себя огромное пространство готического храма. Казалось, что исходящее от нее сияние вступило в соперничество со светом, льющим из продолговатых стрельчатых окон апсиды. После некоторой паузы раздались восторженные возгласы, за которыми различались гулы недовольства и даже неодобрительные выкрики. Но это никак не нарушило общей атмосферы праздничной приподнятости, которая читалась на лицах большинства присутствующих на церемонии.

Торжественное освящение «Ассунты» было отмечено летописцем Санудо как самое примечательное событие в жизни лагунного города. Известно, однако, что не все прошло так уж гладко — некоторые пришли в недоумение, когда увидели на картине вместо святых апостолов группу, как кто-то выразился, «спорящих между собой заговорщиков». Но гораздо больше было хвалебных отзывов и положительных суждений. Как заявил сенатор Наваджеро, «прекрасный образ Богоматери, устремляющейся к небу, олицетворяет собой Венецию и ее триумф». Он особо отметил, что Тициан, не видевший римских работ Микеланджело и Рафаэля, пошел неторным путем, никому не подражая, и сумел проявить себя непревзойденным живописцем с ярко выраженным неповторимым почерком и собственным мироощущением.

«Ассунта» открывает новую страницу в истории венецианской живописи, не знавшей ранее творений столь сильного эмоционального воздействия и гражданского звучания. По своей сути эта картина — творение воистину новаторское. До таких высот никогда не поднималось искусство Беллини и Карпаччо, не говоря уж о камерных и элегичных работах Джорджоне. Тициан создал венецианский образец героического стиля эпохи Высокого Возрождения. Пожалуй, и мировая живопись не видывала еще столь масштабной станковой картины, а потому «Вознесение Богоматери» скорее воспринимается как монументальная фреска, написанная в духе грандиозных микеланджеловских росписей в Сикстинской капелле. Видимо, неслучайно биограф Дольче узрел позднее в этом алтарном образе «ужасную духовную силу и величие Микеланджело» или, как тогда говорилось, *la terribilita*.

Картина как бы делится на три части с постепенно меняющейся по мере удаления от земли градацией цветовой гаммы, в которой преобладают красные, синие, зеленые и золотистые тона. В нижнем земном ярусе сгрудились охваченные волнением гигантские почти трехметровые фигуры одиннадцати апостолов, которые прощаются с возносящейся к небу Богородицей. На их возбужденных лицах и вздетых к небу дланях столько безысходности, горя и отчаяния, что наш слух, кажется, улавливает стоны и скорбные возгласы.

Всю среднюю часть картины занимает сопровождаемая ангелами и херувимами Богоматерь, спокойно и величественно устремляющаяся в лоно Бога-Отца. Ее прекрасный лик выражает радостное умиление перед предстоящей встречей с Господом, а величавая фигура с раздувающимися по ветру, как паруса, одеяниями совсем непохожа на прежних тициановских Мадонн с их робкими нежными ликами. Все в ней выражает великий сакральный акт Вознесения, преисполненный благородства, решимости и подлинного драматизма. Само чудесное вознесение Богоматери на небо представляется удивительно рельефным и правдоподобным благодаря великолепной живописи. В заоблачных далях пребывает в ожидании и наблюдает за происходящим на земле Всевышний с двумя ангелами. Внизу на камне с сидящим апостолом надпись: *Ticianus*.

Нелегкая судьба выпала на долю великого творения. С годами картина стала покрываться копотью и чернеть. Видимо, сказалось непонимание монахами обретения их храмом подлинного чуда, выразившееся в отсутствии бережного отношения к картине. Не прошло и двух десятков лет, когда впервые увидевший ее Вазари отметил, что картина «плохо содержится и еле различима». Вероятно, по причине плохой видимости в

храме он ошибочно записал в своем сочинении, что «Ассунта» написана на холсте и на картине изображены «двенадцать апостолов». Таких досадных неточностей и оговорок у него, к сожалению, немало.

По прошествии ста лет Боскони в своем подробном описании алтарного образа вынужден был заметить, что фигура апостола Петра «выцвела и стала осыпаться».[46] Прошло еще одно столетие, и Дзанетти свидетельствует, что «время оставило на картине свой неизгладимый отпечаток в виде темной пелены».[47] Наконец, в годы наполеоновской оккупации Италии на Венецию была наложена контрибуция — ей вменялось предоставить в распоряжение французской администрации двадцать лучших произведений искусства для отправки в Париж, где создавался имперский музей в Лувре. Чудом удалось спасти «Ассунту» под предлогом того, что огромная доска, на которой написана картина, не выдержит далекой транспортировки и нуждается в немедленной реставрации. Как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло, и городским властям после стольких лет безразличного отношения к «Ассунте», покрывавшейся копотью во Фрари, наконец-то пришлось серьезно побеспокоиться о защите и сохранности титиановского шедевра.

В 1816 году картина впервые покинула церковь Фрари и оказалась неподалеку в недавно созданной Академии художеств, где попала в руки художника Куэрены. Опытный мастер-реставратор дописал почти осыпавшуюся фигуру апостола Петра, подправил другие участки картины, поврежденные временем, а главное, произвел столь умелую чистку, что алтарный образ засиял своим первоначальным блеском. В письме от 24 мая 1817 года тогдашний президент Академии граф Чиконьяра[48] поспешил с радостью оповестить своего друга, скульптора Канову, что после удачной реставрации «Ассунта» воссияла вновь и по красоте даже превосходит само «Преображение» Рафаэля, которое недавно было возвращено из Парижа, куда оно попало вместе с другими шедеврами итальянского искусства в качестве военного трофея.

Канова, считавший «Ассунту» лучшей картиной мира работал в то время по заказу настоятеля церкви Фрари над макетом надгробия Тициану, в котором хотел отдать дань восхищения искусством великого творца, отразив благородную простоту расставания гения с жизнью перед уходом в вечность (Венеция, музей Коррер). Идея скульптора не удовлетворила заказчика, но лет через пять-шесть по тому же макету было сооружено великолепное надгробие уже самому Канове в той же церкви, как раз напротив появившегося несколько позднее громоздкого и маловыразительного надгробия Тициана (заметим, что во Фрари

захоронено только сердце Кановы, а тело покоится на его родине в городке Поссаньо под Тревизо).

В течение ста лет «Ассунта» была выставлена на обозрение в одном из залов Академии, где во многом проигрывала, поскольку ее габариты явно не вписывались в скромный объем обычного музейного помещения. Там ею любовались многие русские люди, посещавшие лагунный город, и среди них герои тургеневского «Накануне». Как пишет автор в заключительной главе романа, «сама Мадонна — прекрасная, сильная женщина... поразила и Инсарова, и Елену». Но в том же зале венецианской Академии, как пишет Тургенев, «Елена хохотала до слез над святым Марком Тинторетто, прыгающим с неба, как лягушка, для спасения истязаемого раба».^[49]

Наконец после Первой мировой войны в 1919 году «Ассунта» была установлена во Фрари на прежнем ее месте после столетней разлуки. Ее место в Академии теперь занимает последнее творение Тициана «Оплакивание Христа». В 1935 году «Ассунту» потревожили снова, чтобы выставить на первой в истории персональной выставке Тициана в венецианском дворце Пезаро, на которой экспонировалось 101 произведение мастера из многих музеев мира. Но испытания, выпавшие на долю великой картины, на этом не закончились — в 1940 году из-за опасности бомбардировок «Ассунта» была упрятана на несколько лет в надежном укрытии. Все эти вызванные объективными причинами перемещения громоздкой картины не могли пройти бесследно, и ей вновь понадобилась серьезная реставрация, укрепление деревянной основы, а заодно и красочного слоя. Теперь она на своем прежнем месте во Фрари, где находится под постоянным контролем электронных датчиков и наблюдением специалистов.

В «Расчетной книге» почему-то не оказалось записи о гонораре, полученном Тицианом от францисканцев за свою гениальную картину. Выше было сказано, с какими трудностями сталкивался художник, доказывая монахам свою правоту. Во время последней реставрации и радиографического анализа вскрылись дополнительно любопытные данные. Оказывается, великий мастер был вынужден не только терпеливо объяснять дотошному настоятелю, почему апостолы одеты в рубище. Помимо прочего, ему приходилось отчитываться перед мелочным отцом Джермано за каждую унцию дорогостоящих пигментных красителей и рачительно их использовать. Вот почему красочный слой оказался слишком тонким, что так несвойственно размашистой манере наложения Тицианом краски на поверхность доски или холста. Поэтому реставраторам пришлось

решать весьма непростую задачу по закреплению ослабленного со временем тонкого красочного слоя.^[50]

Своей «Ассунтой» Тициан доказал всем, что он по праву является первым художником республики святого Марка, с чем были вынуждены согласиться остальные собраты по искусству. Правда, ему, как когда-то и Беллини, приходилось постоянно доказывать на деле свое высокое положение, а уж соперников вокруг было предостаточно и конкуренция давала о себе знать. Как-то в городе неожиданно объявились гордый странник Лоренцо Лотто и задиристый незнакомец Порденоне, которых усиленно обхаживали монахи-доминиканцы из собора Святых Иоанна и Павла. Им не давала покоя «Ассунта», принеся громкую славу францисканской церкви Фрари, куда народ валом валил на службу. Не испытывал недостатка в заказчиках и давний приятель Пальма Старший, который, говорят, выдал замуж красавицу Виоланту и перестал коситься на Тициана. Открыли мастерские многие бывшие ученики Беллини и Карпаччо, и с ними надо ухо держать востро. Тициан со всеми старался поддерживать добрые приятельские отношения, хотя порой приходилось и поспорить, и показать характер.

Лишь однажды ему пришлось пойти против совести и поступить явно не по-товарищески. Повстречав невзначай отца Джермано, ставшего настоятелем соседней францисканской церкви Сан-Никола делла Латтуга, куда его перевели из Фрари (видать, история с австрийским послом обернулась для него боком), Тициан узнал от него, что Парису Бордоне заказан большой алтарный образ со святителем Николаем. Еще совсем недавно он пригласил начинающего художника к себе и поручил подправить некоторые оставшиеся после Джорджоне работы, до которых у него самого не доходили руки. Где же это видано, чтоб ученик, не поставив в известность своего наставника, брался бы за самостоятельную работу? Такая дерзость юнца возмутила даже Франческо. Хотя, по правде говоря, у Тициана не было к Бордоне особых претензий. Тот неплохо справлялся с порученным делом и, легко освоив манеру письма покойного Джорджоне, ловко ей подражал. Но Тициана раздражало само поведение способного парня, любившего прихвастнуть, а особенно его манера вычурно одеваться и постоянное бречанье на лютне. Еще один Дзордзи объявился! Как бы там ни было, Парис Бордоне не получил обещанный заказ, который у него из-под носа увел рассерженный учитель. Алтарный образ, выполненный позже Тицианом (Ватикан, Пинакотека), видел Вазари, и на него особое впечатление произвела фигура святого Себастьяна, «написанного естественно, без всякой искусственности, что можно увидеть в красоте ног

и торса. Здесь нет ничего, кроме природы, отчего сама фигура святого кажется живой, плотской и такой достоверной».

Время славы оказалось тягостным, и дело с заказами осложнялось с каждым днем. Более того, спустя месяц после освящения «Ассунты» Тициан был вызван во Дворец дождей, где от него потребовали дать объяснения по поводу затянувшейся работы над батальной картиной. Чтобы как-то успокоить правительственных чиновников и доказать им, что работа не прекращается, он был вынужден развернуть перед ними ряд листов с эскизами будущей картины.

Если к придирам и даже прямым угрозам официальных властей лишить его почетного звания за невыполнение долга Тициан уже привык, то отбиваться от докучливого феррарского посла и заседавших со всех сторон заказчиков было непросто. Особую настойчивость проявлял папский легат в Венеции монсиньор Аверольди, от которого не отставал всесильный патриций Пезаро. Тут еще подвернулся с настоятельной просьбой толстосум Гоцци, купец из Рагузы, не говоря уж о представителях духовенства городов Тревизо, Виченцы и Вероны, которые всячески обхаживали Тициана, доказывая, сколь политически важно в нынешнее беспокойное время, чтобы работы официального художника республики святого Марка украшали бы и их приходы.

Недавно Тициан был приглашен давним заказчиком, постаревшим, но не утратившим силы и бодрости епископом Якопо Пезаро в его величественный дворец на Большом канале. У знатного рода имелся собственный придел во Фрари. Небывалый успех «Ассунты» еще пуще подзадоривал властного патриция, не терпящего никаких возражений. Он чуть не силой вручил упиравшемуся художнику аванс за будущий обетный образ, и тому волей-неволей пришлось согласиться.

Влиятельный папский легат Аверольди заказал Тициану пятичастный полиптих для церкви Святых Назария и Цельса в Брешии, откуда он был родом. Хотя полиптихи уже вышли из моды, но с монсиньором не поспоришь. Чтобы потянуть время, Тициан решил навеститься в Брешию, тем более что не нужно испрашивать у властей разрешение на поездку, поскольку в ней заинтересован папский легат. Там, на месте, можно будет подумать и о композиции будущей работы. Но поездку пришлось отложить, так как Тициан неожиданно почувствовал головокружение и несколько раз терял сознание. У него началась сильная рвота. Вызванный лекарь поначалу подумал о самой страшной болезни и даже не приблизился к больному, боясь заразиться. Оказавшийся в городе по делам профессор из Падуи определил, что речь идет о сильном желудочном отравлении, и

прописал строгую диету. Перепуганная насмерть Чечилия не отходила от Тициана, который очень ослаб и часто бредил. По городу уже пополз слух, что мастер при смерти. Однако молодость взяла свое — через несколько дней он пришел в себя и тут же потребовал подать ему бумагу и карандаши, так как без работы не мыслил существования.

Пока Тициан болел, лежа дома на Ка' Трон, образ Ассунты не покидал его. Вероятно, ему вспомнился заказ Гоцци для францисканского храма в Анконе, и он быстро сделал набросок будущего алтарного образа. Работал полулежа, держа картон перед собой. Рядом постоянно была Чечилия, которая угадывала малейшее его желание. Она была счастлива, ибо сейчас он нуждался только в ней и ее материнской заботе. Зашедший проведать больного друга сенатор Наваджеро поделился с ним последними новостями, в том числе о крупной дипломатической победе Венеции, в результате которой она вновь обрела господство над всей Адриатикой, а важные торговые порты Анкона и Рагуза (нынешний Дубровник) опять оказались под ее эгидой.

Рассказанные сенатором новости окончательно убедили Тициана в правильности разработанного им замысла. Когда он, наконец, объявился в мастерской, то прежде всего приказал подготовить доску по размеру, предложенному заказчиком. Дел было невпроворот, и он не отважился ехать в Анкону, не обговорив предварительно с Гоцци все детали.

Картина предназначалась для семейной часовни заказчика в церкви Сан-Франческо ин Альто, возвышающейся над бухтой Анконы. Соскучившись за время болезни по кистям и краскам, Тициан рьяно взялся за написание «Мадонны с младенцем во славе» (Анкона, Городской музей). Сама идея картины — воспеть славную победу Венеции в борьбе за господство над Адриатикой. Богородица с младенцем в окружении трех ликующих ангелов устремляет проникновенный взор с небес на город святого Марка с его узнаваемой колокольней, куполами собора, дворцами и просторной лагуной. В стремлении показать отличие новой работы от «Ассунты» Тициан нашел другую модель для Богородицы, придав ее прекрасному лицу удивительную тонкость, обаяние и внутреннюю умиротворенность, словно выражающую удовлетворение одержанной Венецией победой.

Внизу слева на Богородицу с младенцем смотрит, высоко подняв голову, святой Франциск, представляющий Анкону. Справа изображены коленапреклоненный заказчик и указующий ему перстом на небо другой святой в митре, пышном епископском облачении и с посохом в руке. Его часто принимают за святого Альвизе, как звали и заказчика Гоцци, но,

вероятно, это все же святой Власий, покровитель города Рагузы и купечества, и его присутствие рядом с истоиво молящимся Гоцци из Рагузы более чем оправдано.^[51] На фоне облачного неба в золотистых красках заката выступает широколистная смоква, символизирующая надежду на искупление. Отныне триада важных портовых городов на Адриатике будет находиться под божественным покровительством — таков глубинный смысл этого алтарного образа, впервые датированного и подписанного самим автором.

Картина была почти готова, когда из Рима пришло печальное известие о смерти Рафаэля Санти. Как и Джорджоне, в расцвете лет он покинул мир земной, успев так многое о нем поведать. А годом раньше Венеции достигла весть о кончине на чужбине Леонардо да Винчи. Это были невозполнимые утраты. Ушли из жизни один за другим два великих творца, составивших славу итальянского искусства. Вероятно, к тому времени Тициан уже успел обзавестись некоторыми гравюрами с картин Рафаэля, и его прежде всего поразили простота и выразительность композиции раннего произведения «Мадонна Фолиньо», о колорите которого он, естественно, не мог судить. Возможно, эта гравюра утвердила Тициана в правильности решения применить в анконском алтарном образе двухчастную иконографическую схему. В отличие от рафаэлевской работы с ее классически четкой симметричной композицией и нежной голубоватой тональностью солнечного дня у Тициана картина асимметрична. В ней преобладают золотистые краски заката, создающие элегическую атмосферу внутренней собранности и порождающие предчувствие грядущих испытаний, которые выпадут на долю Венеции.

Работе над алтарными образами Тициан и впредь будет придавать особое значение. Находясь в постоянном поиске новых живописных решений при сохранении верности традиционной тематике, он совершенствует технику письма и стремится обогатить сам религиозный образ посредством еще более динамичной композиции при наложении краски энергичными сплошными мазками, что придает изображению пастозность, материальную насыщенность и осязаемость. Свойственная масляной живописи «эмалевость» иногда выглядит у него как фресковая роспись. Художник окончательно отходит от традиционной и уравновешенно спокойной композиции с ее замкнутостью изображенного пространства и смело вводит в алтарный образ просторный пейзаж, полный напряженной экспрессии. Главным для него является то, чтобы картина эмоционально воздействовала на зрителя и помогала более полному раскрытию многогранности вызываемого в нем религиозного

чувства.

Мифология и реальность

Невероятный успех «Ассунты» дал возможность Тициану не думать пока об обязательствах перед правительством республики и заняться вплотную другими проектами. В первую очередь аллегорическими композициями для «алебастрового кабинета» феррарского герцога. Вот когда понадобилась бы обнаженная модель, но он не мог и в мыслях допустить, чтобы его Чечилия позировала на потребу ценителям искусства, кто бы они ни были. Красота ее дивного тела принадлежит ему одному, и никто не должен ею любоваться. Он подолгу засиживался в мастерской, рассматривая накопившиеся за последние годы рисунки обнаженных натурщиц — теперь они не возбуждали его, как это бывало когда-то. И тут его внимание привлек стоящий у стены небольшой холст, который он хотел предложить герцогу Альфонсо д'Эсте. Что-то помешало этому, и он решил оставить работу у себя.

Сюжет почти законченной картины был навеян беседами с поэтом Ариосто об античном мире. В частности, он рассказал Тициану любопытную историю со знаменитой картиной Апеллеса «Афродита Анадиомена» (IV век до н. э.), что в переводе с греческого означает «порожденная морской пеной». У римлян она получила имя Венеры и была приобретена императором Августом для одного из храмов на форуме. В нижней части картина оказалась сильно поврежденной. Как отметил Плиний Старший в своем сочинении «Естественная история», никто из древнеримских живописцев, испытывавших суеверный трепет перед именем великого элина Апеллеса, так и не осмелился притронуться к его картине и взяться за ее восстановление.

Рассказ Ариосто подзадорил Тициана, и он решил бросить вызов живописцам античного прошлого, дерзнув написать выходящую из воды Венеру, причем обрезал ее фигуру чуть выше колен, как бы повторяя изъясн на картине Апеллеса. Из-за этой работы у него с Чечилией произошла небольшая размолвка. Как-то днем забежав к нему в мастерскую, Чечилия увидела на мольберте этот холст и обомлела. Она тут же узнала на нем себя, обиделась и расплакалась. Стараясь как-то ее утешить, Тициан принялся объяснять, что все произошло непроизвольно и чисто машинально, поскольку он постоянно погружен в мысли о ней, о ее красоте. Он поклялся, что никто никогда не увидит ее наготы, и свое слово

сдержал. Как показал в дальнейшем радиографический анализ, Тициан полностью переписал лицо богини, порожденной морской волной.

В мифологических композициях нагота — это выражение божественности и целомудрия, а вот на портрете все далеко не так, в чем художнику пришлось убедиться на личном опыте. Приступив вплотную к работе над мифологическими картинами или *poesie*, Тициан стал черпать вдохновение в образцах античной красоты Фидия. Но его «Венера Анадиомена» (Эдинбург, Национальная галерея) явилась своеобразным толчком, сподвигнувшим художника по-новому воспринимать античное наследие.

В конце XV века считалось непреложным, что греко-римская античность, иначе называемая классикой, создала непревзойденные образцы совершенной красоты, которым должны следовать современные художники. Но уже тогда флорентийский поэт Полициано, который одним из первых оценил гениальность подростка Микеланджело, сравнил имитаторов классики с попугаями, бездумно повторяющими чужие мысли, и с сороками, хватающими все, что попадетсЯ. Тициан смолоду отличался самостоятельностью суждений и в своем обращении к античности основывался не столько на цитировании отдельных ее мотивов, сколько на передаче посредством красок и светотени радости бытия, столь свойственной античному искусству с его здоровой чувственностью, величавым ритмом.

В основе эстетики позднеантичного искусства лежал принцип *ars celat arte sua* — искусство сокрыто в самом себе. А поэтому настоящее искусство должно быть таким, чтобы зритель воспринимал картину как открытое окно в реальный мир, населенный живыми существами. Овидий рассказывает, что изваянная Пигмалионом статуя Галатеи предстала перед творцом настолько одухотворенной, что ваятель стал общаться с ней как с живым существом. А упомянутый Плиний Старший поведал также об истории с одной картиной Апеллеса, на которой конь под Александром Македонским был изображен столь правдоподобно, что, когда к картине подвели настоящего жеребца, тот заржал, приняв изображение за живую лошадь. Тот же Плиний рассказал и о другом древнегреческом живописце Зевксисе (V–IV века до н. э.), который мог так правдиво и убедительно воспроизвести виноградную гроздь, что к картине на поклев слетались птицы.

Неизвестно, следовал ли сознательно Тициан этому принципу, но он был способен выразить в своих работах то, что казалось невозможно передать в цвете, например, сокровенные мысли или порывы души,

которые незримы и нематериальны. Он не был еще во Флоренции и о работавших там мастерах был слышан из рассказов Фра Бартоломео делла Порта. Не исключено, что монах-художник поведал ему о знаменитой картине Боттичелли «Рождение Венеры». При сравнении «Венеры Анадиомены» с боттичеллиевской работой в глаза бросается их главное отличие. У флорентийского мастера выражены хрупкая мечта и призрачное представление об античном мире, Тициан же придал этому поэтическому мифу жизненное правдоподобие и материальную осязаемость. Его Венера, едва выйдя из воды и крепко стоя на ногах, естественно и чисто по-женски принимается выжимать обеими руками намокшие волосы, а напоминанием о мифе служит у него все та же морская раковина, но намного меньше той, что показана на картине Боттичелли.

По-видимому, в тот же период, памятуя о беседах с Ариосто, он написал превосходную картину «Наемный убийца» или, как ее еще называют, «Il Bravo» (Вена, Музей истории искусств). Есть основание полагать, что написана она по заказу патриция Веньера, в доме которого ее в 1528 году видел коллекционер Миккель и описал в своих заметках. Долгое время работа приписывалась Джорджоне и сравнивалась с его несколько сходной по содержанию картиной «Портрет воина с оруженосцем» (Флоренция, Уффици). Имелось несколько толкований сюжета картины, и в качестве литературного источника делались ссылки на одну из работ римского историка Валерия Максима. Но в последние годы, особенно в ходе подготовительных работ к вызвавшей большой международный резонанс выставке работ Тициана во Дворце дождей в 1990 году, многие исследователи не только окончательно подтвердили авторство картины, но и установили ее литературный источник, вдохновивший художника. Речь идет об одном из эпизодов «Вакханок» Еврипида и «Метаморфоз» Овидия. В нем повествуется, что правитель Фив Пенфей резко выступил против распространения культа Вакха в своем царстве.

Тициан запечатлел на картине сцену пленения Вакха по приказу царя Пенфея, который жестоко поплатился за эту дерзость и был растерзан разъяренными вакханками и сатирами. На темном фоне ярко выделяется прекрасное лицо Вакха. В его взоре и полуоткрытом рте читается не испуг, а изумление тем, что какой-то смертный дерзнул коснуться рукой божества. Профиль наемника остается в тени, высвечены лишь мощная шея и правая рука, ухватившая Вакха за ворот, в то время как левая готова выхватить из-за спины кинжал. Прекрасно написаны увенчанная гирляндой из виноградных листьев златокудрая голова Вакха, зловеще сверкающие стальные латы и пунцовый рукав камзола подосланного убийцы. Эта

контрастность цветового решения усиливается общим темным фоном и четко раскрывает главную мысль картины — столкновение двух несхожих начал, дионисийской аллегии и реальной жизни. Вот почему художник решил показать обоих персонажей картины в современных одеждах, словно подчеркивая, как коллизии античного мифа экстраполируются на реальную действительность. Его Вакх в античном облике появится чуть позже в другой мифологической композиции «Вакх и Ариадна», предназначенной для феррарского герцога. Тициан был первым в европейской живописи, кто отобразил античный мир и его героев как полнокровный и жизненный прообраз современного ему бытия.

Пока он неспешно завершал работу над двумя мифологическими картинами, то и дело перечитывая в переводах вдохновившие его поэтические произведения латинских поэтов, посол Тебальди получил от своего обеспокоенного хозяина грозное послание. «Сдается нам, — пишет в нем герцог, — что художник Тициан совершенно не считается с нами. Немедленно отправляйтесь к нему и передайте наше крайнее недоумение тем, что заказанные картины до сих пор не завершены. Пусть он ускорит работу, чтобы не вызывать наш гнев. Да будет ему известно, что он играет с нами плохую игру, которая может для него жестоко обернуться. Если в самое ближайшее время он не закончит картину, нам придется всерьез подумать о том, каким образом заставить его выполнить обещанное».^[52] Посол в осторожных выражениях донес до художника содержание письма.

Чтобы не переполнять чашу терпения разгневанного герцога, Тициан наконец закончил работу, но пока только над двумя из трех заказанных ему картин: «Подношение Венере» и «Вакханалия» (обе Мадрид, Прадо). Их темы были выбраны самим герцогом по подсказке сестры Изабеллы д'Эсте, подарившей брату «Образы» Филострата, одного из софистов с острова Лемнос (II век н. э.). В его книге содержится красочное описание 64 картин, созданных древнегреческими живописцами на одной из вилл Нового Полиса, то есть Неаполя.

Тициан не стал строго следовать литературному источнику и выразил собственное представление о культуре и искусстве античного мира. Своей чудодейственной кистью он оживил греко-римскую мифологию, выделив в ней гармонию и свойственную ей особую эмоциональную атмосферу. Картина «Подношение Венере» как бы дописывалась после кончины Фра Бартоломео. На привольной лужайке, ограниченной слева высокими деревьями, резвятся пухлые амурчики, над которыми возвышается Венера в виде мраморного изваяния на пьедестале. В правой руке она держит раковину, а левой придерживает ниспадающее покрывало. Справа в

картину вторгаются две прекрасные вакханки, одна из которых протягивает богине зеркало. Позже обе эти вакханки органично перейдут на другое полотно — «Вакх и Ариадна».

Под пристальным взглядом богини сонм розовощеких амурчиков заполняет всю оставшуюся часть картины. Они весело резвятся, обнимаются, целуются и собирают в корзины яблоки, срываемые с деревьев их собратьями (известно, что этот плод посвящен Венере). Другие амурчики пляшут, взявшись за руки, или играют с пойманным зайцем. Эти маленькие обворожительные создания полны жизни и пышут здоровьем. Атмосфера радости царит на картине, чему в значительной мере способствуют и тонко переданная прозрачность воздуха, и прекрасно написанный в теплых тонах холмистый пейзаж с селением вдали.

Рассказывают, что когда в 1637 году «Подношение Венере» отправлялось из Италии в дар испанскому королю, то, узнав об этом, работавший тогда в Неаполе художник Доменикино горько заплакал. И неудивительно, ибо эта картина преисполнена такой радости жизни, а живопись ее столь прекрасна, что невольно веришь этому анекдоту, а может быть и действительно имевшему место факту, поскольку Доменикино немало почерпнул у Тициана — взять хотя бы его известное полотно «Охота Дианы» (Рим, галерея Боргезе).

Но «Подношение Венере» все же уступает более гармоничной по композиции и совершенной по исполнению аллегории «Вакханалия» или «Праздник на острове Андрос», на которой изображена безудержная оргия пьяных жителей острова, где был силен культ Вакха и вино лилось рекой. Среди пирующих не видно самого бога виноделия, зато на холме лежит его упившийся наставник Силен, который служит напоминанием веселящимся вакханкам и сатирам о неизбежном горьком похмелье. Справа выделяется своей откровенной, язычески дерзкой наготой лежащая на белом покрывале спящая девушка. Заложив руку под голову и выронив недопитую чашу, она продолжает спать, а вокруг нее шумное веселье. Это, пожалуй, одно из самых эротических изображений обнаженной натуры у Тициана. Чтобы придать больше естественности и правдоподобия мифологической сцене, рядом у ног безмятежно спящей обнаженной красавицы художник поместил пухлого карапуза, который, задравши рубашонку, справляет малую нужду. Эта натуралистическая деталь будет позднее подхвачена Рубенсом в его аллегорических картинах.

Рядом на земле лежит раскрытая книга с нотами и начертанным по-французски двустишием: *Qui boit et ne reboit / Ne cats que boir soil.*

Тот, кто пьет и снова пьет,
Без вина не проживет.

Стихи звучат, словно сакральный припев для хоровода во время дионисийской оргии. По-видимому, такая подробность была вставлена по настоянию самого Альфонсо д'Эсте, большого любителя праздничных застолий, а приведенные слова и ноты взяты из вокального сочинения, написанного по случаю фламандским музыкантом Виллартом, в котором герцог души не чаял.[\[53\]](#)

Обнаженную спящую вакханку можно принять за Ариадну, которую бросил возлюбленный, поскольку на дальнем плане в море виден парусник, служащий намеком на уплывающего с острова Наксос Тесея. Правда, спящая дева может быть одной из вакханок. Но тогда почему лишь она показана обнаженной? И что означает уплывающий корабль? По всей видимости, это Тесей поднял белый парус, дав тем самым понять, что ему удалось убить Минотавра. А если это так, тогда перед нами не остров Андрос, как принято считать, а Наксос со спящей Ариадной, которую покинул неблагодарный Тесей. Вероятно, художника здесь занимал не столько миф как таковой, а скорее возможность дать волю собственной фантазии при написании яркой картины безудержной вакханалии, независимо от того, где происходит действие — на Андросе или Наксосу.

Тициановская «Вакханалия» служит прекрасной иллюстрацией к вакхической поэзии древних с ее выражением радости бытия, так выразительно звучащей в произведениях греческого поэта Посидиппа, жившего в III веке до н. э.:

Брызни, Кекропов сосуд, многопенною влагою Вакха.
Пусть нами правит один сладостно-горький Эрот![\[54\]](#)

На картине жители острова Андрос — люди молодые и красивые, но вконец потерявшие голову из-за обильного возлияния сладостного нектара. Ко всем им был бы применим добрый совет Пушкина, который дал свою версию двестишестидесяти древнего поэта Иона Хиосского:

Юноша! скромно пируй и шумную Вакхову влагу
С трезвой струей воды, с мудрой беседой мешай.[\[55\]](#)

Упаковав две картины, Тициан стал собираться в путь. Руководила сборами Чечилия, настоявшая на том, чтобы он взял в дорогу с собой нарядный камзол для великосветских приемов в Ферраре.

Когда по прибытии Тициан взялся за размещение картин в соответствии с освещенностью «алебастрового кабинета», где уже висело подправленное им ранее беллиниевское «Празднество богов», и ярким пятном выделялся на дверце книжного шкафа «Динарий кесаря», все вдруг озарилось новым светом, и Альфонсо д'Эсте пришел в неопишумый восторг. Трудно было поверить, что еще недавно герцог был полон злобы — теперь он рассыпался в благодарностях перед художником, всячески стараясь его ублажить.

По столь радостному случаю вечером в замке был устроен большой прием с фейерверком и пушечной пальбой, на который собралась местная знать, горя желанием увидеть вновь прославленного венецианца и полюбоваться его новыми творениями. На сей раз настоящей хозяйкой раута оказалась обворожительная Лаура Дианти, а бедняжка Лукреция Борджиа угасала от скоротечной чахотки в одном из монастырей. Герцог уже открыто называл Лауру своей единственной любовью. Среди гостей не было Ариосто, которого коварный кардинал Ипполито д'Эсте за отказ поэта сопровождать его в Венгрию отправил, словно в ссылку, управлять землями в глухой гористой провинции Гарфаньяна, перешедшей недавно во владение феррарского герцогства. Впрочем, поэту эта ссылка пошла на пользу — там он оказался соединен со своей дамой сердца по имени Алессандра и смог целиком отдаться творчеству среди долин и лугов гористого края.

Всякий раз из поездок Тициан возвращался усталый и окончательно вымотанный. Особенно утомляли разговоры с заказчиками. Но едва он переступал порог дома, где его радостно встречала Чечилия, и силы вновь возвращались к нему. С каким восторгом он слушал бесхитростные рассказы подруги о ее жите-бытье в его отсутствие! Но от домашних радостей и работы в мастерской его отвлек объявившийся как-то спозаранку посол Тебальди с очередным посланием от Альфонсо д'Эсте, в котором тот в категоричной форме потребовал дослать третью из заказанных аллегорий.

Видя недовольство художника, Тебальди предложил запастись на всякий случай письменным свидетельством от знакомого лекаря, в котором удостоверялась бы болезнь, не позволяющая пока завершить работу. Сочтя это несусветной глупостью, Тициан посоветовал послу самому заручиться подобной писулькой. Но, сжалившись над расстроенным Тебальди, он все

же нацарапал короткий ответ герцогу. Поблагодарив за предложенный сюжет картины, он выразил, насколько мог, свое низжайшее к нему почтение. В письме, в частности, говорится:

«Чем больше я задумывался над так удачно подсказанной Вашей светлостью идеей, тем сильнее укреплялся во мнении, что восхищающим нас ныне величием своего искусства все античные живописцы во многом, а я бы сказал, что почти во всем, обязаны тем великим кесарям, которые мудро заказывали им именно то, что приводило к столь похвальным результатам... Должен признаться, что Ваша светлость не смогла бы предложить мне более благодатной темы, которая так взволновала бы мою душу, как эта. А поэтому я приложу все свое старание и умение, чтобы получилась поистине превосходная картина, которая оправдала бы Ваше доверие и была бы вполне достойна подсказанной мне Вами идеи»[\[56\]](#).

Несмотря на принятую тогда в переписке с сильными мира сего высокопарность стиля, Тициан, вероятно, был предельно искренен, поскольку предложенные Альфонсо д'Эсте темы его действительно заинтересовали, дав возможность вплотную соприкоснуться с миром античной культуры и литературы и окунуться в полную поэзии и музыки атмосферу. Этот мир с юношеских лет будоражил его воображение, и он тогда отважился написать несколько картин на античные сюжеты, о чем упоминалось выше.

Чтобы как-то ублажить назойливого Тебальди, он даже согласился поводить его по лавкам антикваров и дать совет относительно выставленных на продажу шпалер, мебели, керамики, ваз, светильников из муранского стекла и даже музыкальных инструментов, то есть всего того, что могло бы заинтересовать его хозяина. Антиквариат привлекал и самого Тициана, и в этом деле он знал толк. Оказывается, после смерти Лукреции Борджиа герцог решил обновить дворцовое убранство, дабы ничто ему не напоминало о покойной неверной супруге. Что же касается весьма странного желания Альфонса д'Эсте приобрести ему пару живых африканских леопардов, то тут Тициан ничем не мог помочь. Хотя очередную причуду герцога он все же решил по-своему отразить на холсте.

Завершив работу над «Вакхом и Ариадной», Тициан собрался в дорогу, имея в кармане рекомендательное письмо, врученное ему мантуанским послом Малатестой. В нем было сказано, что «податель сего художник Тициан, достигший выдающихся результатов в своем дивном искусстве, человек скромный и воспитанный, готов послужить Вашей светлости, о чем Вы меня просили».[\[57\]](#)

Действительно, в одном из писем своему послу Федерико Гонзага

выразил желание поближе познакомиться с «художником Туцианом». Он не был столь сведущ в искусстве, как его мать, а потому коверкал имя мастера. Видимо, увлечение верховой ездой и охотой отвратило его от коллекционирования, и он не успел еще по-настоящему заразиться страстью своей матери, однако не хотел ей ни в чем уступить.

В ноябре 1523 года Тициан вновь отправился в Феррару с готовой картиной, надеясь повстречать там и племянника герцога. Была распутица, и дороги превратились в сплошное непролазное месиво. Поэтому он решил воспользоваться водным путем вверх по течению реки По на баркасе, который по берегу тянули в упряжке мощные волю под дикие окрики и понукание погонщиков вплоть до порта Франколино, откуда было уже недалеко до цели. Этот маршрут, связывающий Феррару с Падуей и Венецией, подробно описан Санудо с полезными советами путнику, и им еще не раз воспользуется Тициан. Его расчеты оправдались. Федерико Гонзага, оповещенный дядей или своим послом из Венеции о предстоящем приезде художника, уже находился в Ферраре, и Тициан вручил ему рекомендательное письмо. По случаю приезда знаменитого мастера Альфонсо д'Эсте устроил грандиозное празднество на пленэре с охотой на кабанов. Будучи страстным охотником, его племянник прибыл с целым отрядом егерей и сворой борзых. После веселой удачной охоты и пышного банкета под натянутым огромным тентом на природе — благо выдался солнечный денек, — приглашенные направились во дворец, где работы по развеске картин уже закончились и все было готово к открытию вернисажа.

На сей раз перед герцогом и гостями предстала законченная триада мифологических картин, объединенных пронизывающим их подлинно дионисийским духом и преисполненных поэзии и музыки. А если к ним еще добавить значительно подправленное Тицианом полотно Беллини «Празднество богов», то станет очевидным общий настрой творений, украшающих «алебастровый кабинет».

В последней картине «Вакх и Ариадна» (Лондон, Национальная галерея) Тициан сохранил верность литературным источникам, которыми были «Метаморфозы» и «Искусство любви» Овидия, а также одна из поэм Катулла. Он изобразил на полотне триумфальное возвращение Вакха из Индии на остров Наксос, где тосковала покинутая Тесеем Ариадна. Известно, что еще в 1517 году эта картина была заказана Рафаэлю, который поначалу проявил интерес и загорелся идеей, отвечавшей общему настрою его фрески «Галатей» в римском дворце Фарнезе. Он прислал даже в Феррару эскиз будущей картины. Однако, узнав, что суетливый Альфонсо д'Эсте обратился одновременно с тем же предложением к некоему

второстепенному художнику, великий мастер счел себя оскорбленным и от заказа отказался.

Вакх прибывает на колеснице, запряженной двумя леопардами, о которых мечтал герцог. Его сопровождает шумная ватага сатиров и вакханок. По поводу козлоногих сатиров у Леона Эбрео сказано, что это те, кого Бог не успел превратить в человека. Один из сатиров держит над головой ногу теленка, а другой пытается высвободиться из объятий удава (явная цитата из скульптурной группы «Лаокоон»). Облаянный собачонкой мальчик-сатир волочит за собой по земле телячью голову. Шалун с хитрецей поглядывает на зрителя, словно желая знать, удалась ли ему затея. Из-за деревьев виден упившийся до бесчувствия Силен, сползающий с осла. Приветствуя повелителя, вакханки бьют в литавры и бубны. Обнаженный Вакх в развевающейся на ветру пунцовой накидке соскакивает с колесницы, пораженный красотой Ариадны, все еще не утратившей веру, что возлюбленный вернется. Но головокружительный прыжок Вакха, как полет, исполненный вдохновения и страсти, пугает девушку. На этот раз на ней одеяние красно-белых и нежно-лазоревого тонов. Над ее головой в голубом небе сияет созвездие, в которое, как известно, после смерти Ариадны превратилась корона, подаренная ей влюбленным Вакхом.

Вся эта динамичная сцена разворачивается на фоне просторного пейзажа с морем и дальним островным селением с остроконечной колокольней. Здесь Тициан остался верен себе, не удержавшись от вкрапления в мифологический сюжет деталей, характерных для современности. Но от прежней идилличности не осталось и следа. На всех его трех аллегорических картинах слышится отголосок неких могучих сил, действующих в природе и не подвластных человеку. И как бы ни назывались сами аллегории, какие литературные источники ни сподвигли бы Тициана на написание картин, главным их героем выступает не мир мифологических богов, нимф и сатиров, а цвет, обретший еще более выразительное и поистине полифоничное звучание.

Несмотря на успех аллегорических картин, Тициан надолго отойдет от мифологии. Причин тому немало. Прежде всего, он разуверился в возможности наступления «золотого века», который предрекали гуманисты. А недавно взошедший в Ватикане на папский престол фламандец Адриан VI открыто призвал к гонениям на поклонников языческой древности, за что был воспринят современниками как хулиган, поэт и изящных искусств. В ходе развязанной им кампании травли и гонений вновь разгорелась жаркая дискуссия о том, совместимо ли поклонение и изучение

памятников языческой древности с постулатами христианского благочестия. На свет был вызволен столетней давности трактат «Светляк в ночи», автором которого был монах-доминиканец Доминичи[58], непримиримый противник великого наследия античной культуры и поборник средневековой схоластики. Его сторонники, переиздавшие этот трактат, нашлись и в Венеции, где всегда были прочны устои светской гуманистической культуры. С церковных амвонов вновь стали раздаваться гневные проповеди, призывающие к смирению, и был поднят на щит доминиканец Савонарола, который первым в Италии способствовал взрыву иконоборческих настроений и в своем трактате «О знаниях» яростно ополчился на искусство, проникнутое «мирской суетой», хотя, как было особо подчеркнуто на одном из диспутов, уберег от сожжения ценное собрание греческих и римских авторов. Теперь теми самыми церковниками, которые предали его анафеме и осудили на смерть, он был объявлен истинным борцом против «психологического разврата гуманизма».[59] Видимо, под «развратом» подразумевался катарсис — это высочайшее состояние человеческого духа под воздействием живописи, музыки и поэзии. К счастью, понтификат престарелого Адриана VI продлился не более года, хотя дни гуманистического культа античности были уже сочтены и не за горами был созыв Тридентского собора, начавшего крестовый поход против ренессансных идей.

Но не исключено и другое. Возможно, бросив перед отъездом из Феррары прощальный взгляд на свою картину «Динарий кесаря» с просветленно грустным ликом Христа, Тициан понял, насколько со временем меняются былые представления о жизни и человеке. Как знать, может быть, в тот самый момент он почувствовал, что опьяняющая радость жизни и безудержное веселье мифологических героев во время экстатических вакханалий и сатурналий звучат резким диссонансом в современном мире наживы, зла, пороков, в котором для радости так мало места.

От этих мыслей ему стало не по себе. Неужели нынешние борцы с ересью и радетели чистоты нравов правы, а он сам в чем-то давно и глубоко заблуждается? Возможно, что для собственного успокоения он вспомнил поразившие его слова Эразма Роттердамского, чье выступление, полное блеска и иронии, ему довелось однажды слышать в Академии Мануцио: «Заблуждаться — это несчастье, говорят мне; напротив, не заблуждаться — вот величайшее из несчастий!»[60]

Тициан надолго отойдет от мифологической тематики и вернется к ней ближе к закату. Как справедливо замечает Бернсон,[61] различие между его

«Вакхом и Ариадной» и «Наказанием Марсия» будет столь же глубоким, как у Шекспира между «Сном в летнюю ночь» и «Бурей». Тициан и Шекспир, великие творцы эпохи Возрождения с ее вдохновенными взлетами и трагическими падениями, одинаково начали свой творческий путь и одинаково его завершили, отразив свое время в его самых противоречивых проявлениях.

Расставание с феррарским двором было дружеским, и Альфонсо д'Эсте присвоил Тициану рыцарское звание, но заплатил за три великолепные картины всего лишь сто дукатов, запамятавав, видимо, о былой договоренности — сто дукатов за каждую работу. Тициан не стал мелочиться, проявив свойственные ему благородство и подлинный аристократизм, которых явно недоставало герцогу, кичившемуся своим происхождением. При расставании племянник Федерико Гонзага заручился обещанием художника посетить Мантую и познакомиться с маркизой-матерью Изабеллой д'Эсте, давно мечтающей с ним свидеться, чтобы услышать его авторитетное мнение о своей коллекции картин.

Правители приходят и уходят

Во время одной из отлучек Тициана 21 июня 1521 года скончался дож Леонардо Лоредан. На долю его за годы двадцатилетнего правления выпали суровые испытания, и он с честью с ними справлялся. Венецианцы уважали его за мудрое правление и одновременно побаивались его сурового нрава. Через неделю с небольшим новым дожем был избран восьмидесятисемилетний Антонио Гримани. Такое решение многими было воспринято с удивлением, поскольку всем еще было памятно позорное поражение войска под его командованием от турок в 1499 году, за которое он был приговорен к высылке из Венеции. Когда после суда его с веревкой на шее провели с позором по улицам города, венецианцы скандировали вслед:

Антонио Гримани, хулят тебя христиане!
За трусость, поражение достоин ты презренья!

На его избрание повлияла сильная поддержка со стороны влиятельного клана Гримани во главе с патриархом Аквилеи. Но главное, члены Большого совета не сумели договориться между собой, и всех их вполне

устроило промежуточное решение, учитывая преклонный возраст кандидата на высший пост. К такой тактике часто прибегали и римские кардиналы во время очередного конклава. Тициана дворцовые интриги не интересовали вовсе, несмотря на красочный рассказ зашедшего к нему в мастерскую словоохотливого Аурелио, для которого такие события составляли смысл и содержание жизни. Но теперь Тициану по должности предстояло написать портрет вновь избранного дожа для зала Большого совета, к чему душа явно не лежала.

Вскоре ему пришлось повстречаться с дряхлым дожем и взяться за его портрет. Занятие не из приятных — рисовать дышавшего на ладан старика с трясущимися руками и лицом дергающимся от тика. Видимо, новому дожу хотелось во время аудиенции потолковать кое о чем с молодым официальным художником, но речь давалась ему с трудом из-за одышки, и он то и дело вытирал слезящиеся глаза. Неожиданно у него началось головокружение. Дож хотел привстать и потерял сознание. Прибежали врачи, и сеанс был перенесен. Когда же на следующий день художник вновь объявился во дворце, его попросили повременить, пока дож окончательно не придет в себя. Прошла еще неделя, и наконец явился посыльный с приглашением проследовать во дворец.

По просьбе чадолюбивого правителя Тициан написал несколько погрудных изображений его близких родственников, часть работы поручив ученикам. Памятуя о неприятном случае «забывчивости» феррарского герцога, он заранее четко оговорил размер оплаты за портреты. Дожу особенно хотелось иметь изображение сына, кардинала Доменико Гримани, с которым Тициан однажды познакомился на одном из диспутов в Академии, когда тот еще не носил кардинальскую мантию и проявил себя горячим полемистом и знатоком античной культуры. В Венеции поговаривали, что сан кардинала для сына обошелся отцу в двадцать пять тысяч золотых дукатов. Нет ничего удивительного — презренный металл обладал великой силой и в Ватикане, где шла прямая торговля епископскими и кардинальскими должностями, не говоря уж об индульгенциях, наделавших столько шума в Европе.

Кстати, о Ватикане. Недавно заходил посол Тебальди с приглашением феррарского герцога отправиться вместе в Рим на похороны папы Льва X, известного покровителя искусств, что бы там о нем ни говорили. Сославшись на недомогание, художник вежливо отклонил приглашение, полученное так некстати, когда нужно как-то проявить себя перед новым дожем. Он не терял надежду, что ему еще представится более подходящий повод для такой важной поездки.

Тициан решил немного отвлечься от работы над полиптихом для Брешии, в котором ему удалось так удачно соединить традиции алтарного образа и обетной картины. В те дни он старался побольше быть рядом с Чечилией, тяжело переносившей беременность. Ему часто вспоминались беседы с Ариосто, которого в последний раз он так и не смог повидать. Он вновь взялся за чтение Овидия, Катулла и Филострата, пересказывая Чечилии наиболее забавные страницы. Зная ее неприязнь к эротике, он старался опускать слишком откровенные описания.

Ранним утром 8 мая 1523 года раздался набатный звон, оповестивший город о кончине дряхлого и нелюбимого дожа Гримани. Этого надо было ждать, и никто из выборщиков не надеялся, что дож протянет долго. Вскоре и из Рима пришло сообщение о смерти папы-иностранца, дряхлого Адриана VI. Там новым понтификом был избран флорентиец Климент VII из могущественного клана Медичи. Но Тициана известия из Рима пока мало интересовали — уж больно далеки сменяющие друг друга римские владыки от его Венеции.

Во Дворце дожей велась затяжная межклановая борьба за высший пост среди ста амбициозных претендентов, чьи имена были занесены в так называемую «Золотую книгу». Патриции менее всего хотели бы видеть на посту дожа сильного политика, который не удовлетворился бы почетной и сугубо представительской ролью. Для решения важнейших государственных дел существуют сенат и Совет Десяти, чью волю и должен неукоснительно выполнять дож. Знатным выборщикам было памятно имя восьмидесятилетнего Марина Фальера, пожелавшего править единолично, не считаясь с мнением выборных органов власти, и установить диктатуру, за что он был низложен и обезглавлен во внутреннем дворе Дворца дожей 17 апреля 1355 года. Отныне в портретной галерее зала Большого совета среди всех правивших Венецианской республикой дожей начиная с далекого 697 года и по 1797 год, когда республика прекратила свое существование, зияет черный овал с табличкой *decapitati pro criminibus* — обезглавлен за измену.

Наступило некоторое затишье, и Тициан с головой ушел в работу над большим холстом для патриция Пезаро, за который был получен аванс еще в апреле 1519 года. Было сделано множество набросков. Видимо, Тициану мешала его «Ассунта» — он никак не мог отойти от нее в поисках правильного композиционного решения, которое было бы отличным от картины в главном алтаре. Да и по цветовым сочетаниям новая работа должна бы получить несколько иное звучание и никак не повторять то, что столь удачно было выражено в «Ассунте».

Недели две спустя снова зазвенели колокола, на сей раз возвещая об избрании нового дожа. Вопреки всем ожиданиям им стал Андреа Гритти, прославленный воин и победитель ненавистного германца Максимилиана. Новому избраннику было под семьдесят, но выглядел он молодцом и был полон сил. По статусу Тициану надлежало присутствовать на торжественной церемонии вступления в должность нового дожа. Увидев рослого Андреа Гритти с волевым лицом знающего себе цену политика, который бодрой уверенной походкой подошел к креслу на возвышении и занял почетное место, Тициан мысленно прикинул, какие черты должны быть выделены на портрете нового правителя Венеции.

Под радостный перезвон колоколов и шум праздничных шествий Чечилия счастливо разрешилась от бремени, родив мальчика, которого при крещении нарекли редким именем Помпонио. Тициан был счастлив, что все завершилось удачно и муки Чечилии позади. Но постоянно плачущий новорожденный заставлял его убегать из дома и спасаться от детского крика в мастерской, где часто приходилось оставаться ночевать. Его поражала Чечилия, которая умело справлялась с младенцем, словно крикун Помпонио не был у нее первенцем, и мужественно переносила бессонные ночи. Он никак не мог привыкнуть к этому маленькому запеленатому существу, а вот Чечилия испытывала к нему такую нежность, что у Тициана возникало порой чувство ревности при виде той заботы, которую она проявляла об орущем младенце.

Тем временем, как явствует из официальной хроники, Венеция с помпой встречала урбинского герцога Франческо Мария делла Ровере, приглашенного республикой святого Марка принять командование венецианским флотом. Покойный папа Лев X приложил немало усилий, чтобы отобрать в пользу ненасытных Медичи родовое герцогство делла Ровере. Венеция поддержала законные права урбинского герцога в развернувшейся борьбе, и в знак признательности за такую поддержку он принял ее предложение.

В мастерской у Тициана, кроме Чечилии и Франческо, собрались друзья, чтобы полюбоваться, как по Большому каналу проследует вереница военных судов во главе с новым командующим. Разглядывая стоявшего на капитанском мостике флагманского буцентавра невысокого черноволосого Франческо Мария делла Ровере, который скупое по-военному приветствовал ликующую толпу, Тициан, вероятно, уже сознавал, что воинственный герцог, племянник когда-то столь же воинственного папы Юлия II, рано или поздно непременно пополнит круг его высокопоставленных заказчиков. Да и посол урбинского двора уже который раз наведывался к нему в

мастерскую, проявляя интерес к начатым работам. Последовали официальные приемы и факельные шествия, благо был счастливый повод. А уж до праздников венецианцы всегда охочи.

Тициану было не до праздников — надо было разделаться с долгами, а их накопилось немало. Они терзали ему душу и не давали покоя. А тут некстати объявился посол Тебальди с очередным письмом от своего помешанного на переписке герцога. Обычно появляясь в мастерской, посол, как охотничья ищейка, принимался и приглядывался к стоящим у стен картинам и картонам. Вдруг он сделал стойку, узрев висевший на стене набросок недавно начатой работы «Воскресение», большой центральной доски брешианского полиптиха, и как вкопанный остановился перед мольбертом, на котором была закреплена доска с почти завершенной фигурой святого Себастьяна. Рядом стояла еще одна доска с изображением того же святого, а на полу были разбросаны рисунки корчащегося от боли мученика. Тициан был занят поиском нужного решения, и что-то в традиционной позе святого, накрепко привязанного к колонне, его не устраивало. Тогда он решил заменить мраморную колонну деревом и повернул вполоборота саму фигуру.

Посол Тебальди не мог глаз оторвать от досок. По-видимому, ему тут же пришла в голову удачная идея предложить одного из этих Себастьянов своему хозяину. Видать, герцог замучил и его своими капризами. Почему бы не отослать в Феррару одну из этих превосходных картин, чтобы ублажить на время Альфонсо д'Эсте? Когда он высказал вслух свою мысль, она сразу понравилась Тициану, так как давала ему некоторую передышку. Но затея не осуществилась, ибо герцог не отважился перебежать дорогу папскому легату, зная по личному опыту коварство Ватикана, от которого лучше держаться подальше, чтобы не нажить беды.

Образ христианского великомученика Себастьяна, бывшего начальника преторианцев во времена правления императора Диоклетиана, давно привлекал внимание Тициана. Уже дважды он писал его изображение в упомянутых выше алтарных образах, высоко оцененных Вазари. На сей раз, приступив к работе над полиптихом для Брешии, он сделал несколько предварительных рисунков, прежде чем взяться за кисть, отыскивая более выразительный ракурс фигуры мученика. По этим рисункам можно судить, какую эволюцию претерпело понятие мученичества у Тициана. От прежнего гордого смирения, непотворения злу и покорности не осталось и следа. Отныне его герой не приемлет ниспосланные судьбой испытания и готов до конца постоять за веру и человеческое достоинство.

Привязанный к дереву и пронзенный стрелой в грудь, он весь

изогнулся, стараясь вырваться из пут, и почти повис на руках со вздувшимися мышцами. Сдерживая крик боли, святой своим видом выражает презрение к врагам и готовность бороться. Его правая нога опирается о поверженную колонну, на торце которой начертаны имя художника и дата — 1522 год. Вдали виден ангел, врачующий рану святому Роху. Здесь Тициан превзошел самого себя, рисуя полное напряжения молодое мускулистое тело героя — именно героя, а отнюдь не мученика. По свидетельствам биографов, художник считал этого Себастьяна лучшей своей работой. По динамизму и выразительной пластике фигура Себастьяна напоминает скульптуру Микеланджело «Восставший раб» (Париж, Лувр), хотя Тициан еще не был знаком с творениями великого флорентийца.

Много позднее он вернется к теме мученичества и трясущимися от старости руками создаст один из своих последних шедевров «Святой Себастьян» (Санкт-Петербург, Эрмитаж), на котором его герой перед смертью обращает взор к небу. Отчетливо виден один лишь правый глаз Себастьяна, и в нем читается не мольба, а неутоленная жажда борьбы за правое дело и неприятие существующих на земле порядков. Тициан до конца останется верен мечте об идеальном герое.

Для завершения работы над полиптихом он решил побывать в Брешии и успокоить настырного легата Аверольди. Ему не сиделось дома, где после рождения ребенка было полно каких-то кумушек, кормилиц и сиделок. Их явно стесняло мужское присутствие, и оба брата решили отправиться в дорогу, тем более что из Кадора приехали погостить и взглянуть на племянника младшая сестра Чечилии и ее брат Маттео, за которого когда-то было обещано похлопотать в высоких инстанциях.

Путь был неблизкий, и пришлось сделать остановку в Вероне, где у Тициана был старый долг. Но пока он смог показать настоятелю главного собора лишь картон с эскизом будущего алтарного образа, посвященного теме Вознесения Девы Марии, хотя и меньшего размера, но во многом повторяющий прославленную «Ассунту». Настоятелю ничего не оставалось, как рассыпаться в благодарности и запастись терпением.

Монсиньор Аверольди обставил приезд Тициана в Брешию с большой помпой, но художник не собирался долго здесь задерживаться. Осмотрев просторную церковь Святых Назария и Цельса с незаконченным еще фасадом и сняв с помощью брата замеры ниши, он четко представил положение будущего полиптиха. В городе его заинтересовали древний храм времен императора Веспасиана, романская ротонда и панорама, открывающаяся с холма Чиднео, откуда были видны многие памятники

лангобардской культуры. Было сделано несколько рисунков, которые понадобятся для завершения центральной доски полиптиха. На прощание папский легат подарил Тициану гравюру с античной скульптурной группы «Лаокоон», обнаруженной в 1506 году во время раскопок в Золотом доме Нерона в Риме, о чем художник был уже наслышан. Ее пластика потрясла Тициана, что найдет свое отражение как в фигуре Спасителя, так и в изогнутости торса святого Себастьяна на брешианском полиптихе.

С Аверольди распрощались по-доброму, пообещав в ближайшее время завершить работу и отправить ее через контору Таксиса. На обратном пути было решено заехать в Виченцу, где Тициана давно ждали и где Палладио пока не успел установить свое безраздельное господство. По приезде туда произошла неожиданная встреча с бывшим учеником Парисом Бордоне, напомнившая Тициану о неприятной истории с картиной для церкви Сан-Никола. Щеголь Бордоне был искренне рад встрече с мастером, сделал вид, что в прошлом между ними ничего не было. Его пригласили поработать в лоджии дворца дель Капитано по рекомендации местного эрудита и литератора Джованни Триссино, автора первой итальянской трагедии «Софонисба». Тициан недавно познакомился с ним на одном из литературных вечеров в Ферраре. Бордоне почти закончил свою фреску «Опьянение Ноя» и вскоре отбыл восвояси. Его работу Тициан оценил по достоинству, углядев в ней собственное влияние. По привезенному эскизу и с помощью Франческо он быстро написал «Суд Соломона» в той же дворцовой лоджии (фреска была варварски уничтожена, когда Палладио принялся перестраивать здание).

Настало время сдачи работы заказчику. Как свидетельствует в своих записках Микель, явился сам капитан-губернатор в сопровождении свиты. Понимая, что имеет дело с официальным художником республики, расположения которого домогаются многие заказчики, он принялся расточать похвалы, выделив «Опьянение Ноя» как наиболее впечатляющую фреску, в которой славному мастеру удалось с таким блеском себя проявить. Ситуация была поистине комичной. Братья понимающе переглянулись, а Тициану живо вспомнилось, как когда-то одна из написанных им фресок в Немецком подворье настолько понравилась венецианцам, что многие приняли ее за работу самого Джорджоне, из-за чего тот затаил на Тициана смертельную обиду. Теперь история повторилась, приняв иной оборот. Ученик превзошел учителя, который однажды лишил его желанного заказа. Этот случай не мог не задеть Тициана за живое. Возможно, именно тогда он понял, что ничто в этой жизни не проходит бесследно и что наступает день, когда за все приходится

платить.

Возвращение домой было радостным. После родов Чечилия еще больше расцвела, похорошела, и Тициан не мог на нее налюбоваться. За время его отсутствия дважды наведывались посланцы нового дожа. На следующее утро он отправился во дворец. Зная о любви нового дожа изысканно одеваться, он внял советам Чечилии и надел любимый ею бархатный синий сюртук. Для порядка его продержали час в приемной. Когда же он начал проявлять первые признаки недовольства, церемониймейстер пригласил его в зал. Дож просто и радушно принял художника, сказав, что хорошо помнит его покойного деда Конте и отца Грегорио, которые проявили себя мужественными воинами в годы военного лихолетья. Затем он поинтересовался, над чем работает художник и каковы его планы. За разговором Тициан сумел сделать набросок карандашом и договорился о следующей встрече.

О новом доже Тициану многое порассказал Аурелио. Оказывается, в молодости Гритти был преуспевающим коммерсантом, занимаясь торговлей зерном. В Константинополе у него было свое представительство, через которое по заданию сената республики Святого Марка он сумел наладить работу разветвленной шпионской сети, собиравшей ценные сведения о турках. Но среди платных агентов выискался предатель, и Гритти был изобличен. Турки упрятали его в тюрьму, откуда ему удалось бежать не без женской помощи. Поговаривают, что он был сердцеедом и пользовался успехом у женщин. В Османской империи у него осталось трое внебрачных сыновей, что припомнили противники его избрания на пост дожа. До самой старости дож сохранил вкус к изысканным одежаниям и дорогим перстням, что найдет отражение в его портретах кисти Тициана.

Гритти особенно преуспел на военном поприще, прославившись в войне против Камбрейской лиги и умело руководя защитой осажденной врагом Падуи. Он превратил бывшего врага, французского короля Франциска I, в друга, вызволив его из позорного германского плена, куда он попал вместе с сыновьями после поражения в битве под Павией. Наконец, Гритти сумел вернуть Венеции ее прежние владения — Брешию и Верону.

Кроме официального портрета по заказу нового дожа Тициан с помощью брата и подмастерьев расписал несколько стен в апартаментах и часовне дожа, в том числе изображение правителя с любимой собачкой и одну обетную картину. Тициан видел, как, возвращаясь к себе после заседания в Совете Десяти или в сенате, дож на минуту задерживался на лестнице, кидая взгляд на работу мастера с подручными, и, не проронив ни слова, удалялся в свои покои.

Среди работ во дворце особо выделяется фреска «Святой Христофор», написанная над лестницей, ведущей в апартаменты дожа. Несмотря на ее внушительный размер (310x186 см), работа была выполнена, как отмечает Санудо, всего за три дня, чему дож немало подивился. Не исключено, что им подсказан и сам сюжет фрески, имевший определенную политическую подоплеку. Выразительная фигура святого, ступающего по воде и несущего на плечах младенца Иисуса, дана на фоне венецианской лагуны с виднеющимися вдали Дворцом дождей, колокольней Сан-Марко и отрогами Доломитовых Альп. Как известно, в сентябре 1523 года, грубо нарушив перемирие, французы снова вторглись в пределы плодородной Паданской равнины и разбили лагерь у селения Сан-Кристофоро неподалеку от Милана, обозначив тем самым свои притязания на эти земли. Мощная фигура святого Христофора должна была служить грозным предупреждением коварному и неблагодарному королю Франциску I, что Венеция готова постоять за себя и изгнать непрошенных гостей с итальянской земли.

За свою долгую жизнь Тициан успел написать с десяток портретов дождей для зала Большого совета, но все эти работы погибли во время пожара. Кроме официальных портретов ему обычно приходилось делать копии по заказу семьи очередного дожа. Сохранились несколько портретов Гритти, среди которых стоит выделить посмертный портрет (Вашингтон, Национальная галерея), как бы подводящий итог славного шестнадцатилетнего правления Гритти. По-видимому, он был написан по просьбе семьи дожа после возвращения Тициана из Рима, где он видел мощную скульптуру Микеланджело «Моисей». На портрете старого Гритти запечатлен тот же жесткий взгляд, что и у микеланджеловского пророка; фигура и лицо дожа написаны энергичными мазками, подчеркивающими властолюбивый характер правителя Венеции. Не забыта художником и склонность Гритти к ярким дорогим облачениям. Кроме портретов кисти Тициана и исторических документов Венеция хранит память о славном доже в названии одной из лучших своих гостиниц на Большом канале.

Свободен ли художник?

Все бы, казалось, хорошо — заказчиков хватает, доходы растут, которые Франческо скрупулезно записывает в «Расчетной книге». Пришлось даже нанять новых помощников. Особенно пришелся ко двору способный Джироламо Денте, на которого во всем можно было

положиться. Одно плохо — нет покоя от правительственных эмиссаров, грозящих применением санкций за срыв сроков завершения картины. Не помогло и заступничество Аурелио, который стал первым канцлером республики, а мудрый Наваджеро уехал во Францию с важной дипломатической миссией. До Тициана дошел слух, что в сенате кое-кто уже предложил кандидатуру Порденоне на пост официального художника. Такой наглости со стороны врагов-завистников Тициан ни за что не мог допустить. На помощь ему пришел давний знакомый, влиятельный сенатор Андреа де Франчески, прославившийся полиглотом и человеком редкостных знаний. Он подсказал хитрый ход, чтобы успокоить чиновников финансовой канцелярии, по подсчетам которых не написанная пока картина уже обошлась казне в кругленькую сумму — 600 золотых дукатов. Коль скоро работа с батальным полотном застопорилась, то почему бы не изъявить желание дописать большую картину, оставленную незавершенной Беллини или кем-то еще, которая торчала во Дворце дождей как бельмо на глазу?

На следующий день Тициан уже был на месте в сопровождении де Франчески, который показал ему незавершенную картину «Встреча папы Александра III с Фридрихом Барбароссой» и поведал об историческом событии, имевшем место в 1175 году, когда зарвавшийся германский император был вынужден целовать туфлю папе, а тот, чтобы прилюдно унижить монарха, еще и наступил ему ногой на шею. Событие, произошедшее у входа в базилику Сан-Марко, имело большое политическое значение для Венецианской республики, а потому предложение Тициана было с радостью воспринято во Дворце дождей.

Беседы с де Франчески напомнили Тициану о днях безмятежной юности, когда он не расставался с книгой и жадно впитывал все то, что мог дать мир венецианской культуре. Незаконченная картина предоставляла ему простор для полета фантазии, и он решил заполнить пространство на полотне вокруг двух ранее написанных центральных фигур групповым портретом членов Новой Академии во главе с ее основателем Альдо Мануцио, к тому времени покойным. Не беда, что на картине речь идет о событиях почти пятисотлетней давности: пусть в окружении понтифика и посрамленного императора будут представлены не анонимные придворные и воины, а подлинный цвет современного венецианского общества на фоне святыни — базилики Сан-Марко. Решение было мудрое, и картина должна вызвать большой резонанс. Композицию подобного рода когда-то использовал Джентиле Беллини. Но в отличие от него Тициан придал своему полотну праздничный настрой и подлинно светское звучание.

Работа успешно продвигалась с помощью Франческо и учеников. Большим подспорьем явилось множество зарисовок, сделанных ранее с натуры. Кого только не было на картине!

Весть о новом тициановском творении разнеслась по Венеции. Началось настоящее паломничество во дворец, и властям пришлось подумать об обеспечении порядка доступа в зал Большого совета. Первыми туда устремились венецианские интеллектуалы и знать. Всем не терпелось увидеть себя в яркой толпе перед собором на площади Сан-Марко. Поскольку само полотно погребло при очередном пожаре, можно только предполагать с некоторой долей вероятности, кто был на нем запечатлен.

Как всегда, помогли пространные свидетельства Санудо, чью грузную колоритную фигуру Тициан никак не мог обойти вниманием, запечатлев рядом с ним неразлучного Миккеля, равно как и своих верных покровителей Аурелио и Наваджеро. Несомненно, представлены были автор нашумевшего романа о любовных сновидениях Полифила монах Колонна, известные переводчики с латыни и древнегреческого, издатели и видные сенаторы. В толпе воинов художник нарисовал молодых патрициев, которых ему приходилось видеть во время вновь разрешенных властями театральных представлений (*tottane*). Тициан хотел было изобразить любимца публики блистательного комика Рудзанте, но не решился, дабы не дразнить гусей — уж больно одиозной для властей была фигура комедианта. Недавно после одного представления, для которого Тициан написал декорации по просьбе артиста, разразился дипломатический скандал и французский посол выступил с резким протестом, ибо его страна стала мишенью едкой сатиры Рудзанте.

Вскоре заказы посыпались как из рога изобилия. Позднее Тициан напишет поясные портреты некоторых из представленных на картине персонажей. Прежде всего, это подсказавший саму идею картины Андреа де Франчески, — его он нарисует трижды, — поэты и литераторы Ариосто, Бембо, Кастильоне, Варки, Барбаро и многие другие видные лица. И все же это полотно вряд ли можно отнести к явной удаче художника, который был вынужден действовать в строгих рамках не им избранного сюжета с единым желанием ублажить правительственных чиновников, дабы они не докучали хотя бы на время придирками по поводу батальной картины.

Раскрытие судьбы отдельной личности подводит Тициана к пониманию сложных процессов в общественной среде. Причем каждая такая личность выступает у него не изолированно, поскольку на ней как бы сфокусированы действующие в мире силы добра и зла. Среди таких работ выделяется «Потрет молодого дворянина» (Флоренция, галерея Питти).

Долгое время загадочная личность изображенного на полотне человека с почти гипнотическим взглядом зеленовато-синих глаз порождала множество догадок. Считалось, что это портрет норфолкского герцога Говарда, и картину стали называть «Портрет молодого англичанина». В 1928 году искусствовед Вентури^[62] выдвинул вполне обоснованное предположение, с которым согласились многие, включая Бернсона и наших видных исследователей, что это портрет феррарского юриста Ипполито Риминальди. С ним Тициан любил встречаться во время наездов в Феррару, ценя в нем образованного человека с четкой жизненной позицией. А однажды ему пришлось советоваться с Риминальди по поводу завещания.

При первом взгляде на картину поражает простота ее исполнения — ничего лишнего или вычурного. Создается даже впечатление, что Тициан сознательно приглушает яркость своей палитры, чтобы добиться более глубокого раскрытия сущности портретируемого лица. На серовато-оливковом фоне отчетливо вырисовывается силуэт молодого мужчины в строгом черном камзоле с едва заметными поперечными прошивками. Левой рукой он опирается на бедро, что придает фигуре некоторую монументальность, а в правой руке зажаты кожаные перчатки. Свет плавно льется сверху слева, отбрасывая темную тень на задник. Асимметричность кривых линий порождает ощущение легкого движения самой статичной фигуры.

Цветовая гамма картины предельно сдержанна и скупа по общей тональности сероватых и черных пятен. Темные приглушенные тона ткани строгого одеяния смягчаются вкраплениями белых пятен кружев, оторачивающих воротник и рукава камзола, коричневым цветом перчаток и золотистым поблескиванием звеньев массивной цепочки на груди молодого мужчины, словно повторяющей линию овала благородного лица. Эти вкрапления нарушают монотонность ритма темно-серых красочных пятен. И никаких внешних эффектов, все подчинено главной цели — отображению внутреннего мира изображенного человека. Особенно бережно написано лицо. Краски вибрируют, ложась то плотно, то с необычной легкостью мазка, а потому светотеневые градации и переходы тонов едва различимы на портрете.

Прекрасное одухотворенное лицо, написанное анфас, обращено к зрителю. Темно-русые пряди волос и мягкая бородка окаймляют печально-отрешенный лик с высоким открытым лбом, чуть впалыми щеками и слегка приоткрытыми, словно о чем-то вопрошающими губами. Задумчивый взгляд скользит поверх зрителя в сторону. Основное внимание приковывают к себе выразительно написанные глаза молодого мужчины, в

которых отражено богатство его внутренней жизни. Кажется, что они застыли, выражая колоссальную работу ума человека, задумавшегося над неразрешимыми вопросами окружающего его мира. Этот взгляд притягивает своей неизъяснимостью подобно тому, как притягивают взгляд и загадочная улыбка леонардовской «Джоконды».

Видимо, не случайно многие исследователи хотели обнаружить в этом портрете внутреннее родство с шекспировским Гамлетом. И хотя Тициана от английского драматурга отделяет столетия, его герой, кто бы он ни был, воспитанный на светлых идеалах гуманизма, как и шекспировский принц, вступает в конфликт с окружающим его миром подлости, зла и несправедливости.

Выдвинутый эпохой Возрождения идеал полноты развития предполагает цельность натуры, разносторонность познаний и интересов человека, в отличие от средневековой цеховой и сословной замкнутости. В своем стремлении видеть такого «всеобщего человека» (*homo universale*) венецианские гуманисты во многом опирались на ставшие доступными труды Аристотеля и Платона. Их привлекал описанный этими мыслителями образ свободного, всесторонне развитого человека, умеющего делать все. В качестве обязательной черты «универсальной личности» выдвигалось требование эстетического развития, содержащееся в знаменитом трактате «Придворный» Кастильоне, который всюду считался подлинным кодексом чести, порядочности, воспитанности и хорошего вкуса. Позднее появится несколько сходный трактат поэта Делла Каза «Галатео», который обретет широкую известность среди радетелей галантного поведения в обществе.

Тициан был хорошо знаком с Кастильоне, не раз встречался с ним в Венеции и Мантуе. Незадолго до его назначения папским нунцием в Мадрид он написал портрет известного литератора. В понимании Кастильоне идеальный человек — это личность всесторонне развитая и цельная. Все в таком человеке исполнено гармонии — душа и тело. Как правило, он изъясняется на хорошем итальянском языке без излишнего педантизма школьной грамматики, способен ценить музыку, живопись и поэзию, а также предаваться этим искусствам для собственного удовлетворения. Однако, как считает Кастильоне, заниматься искусством публично ему иногда не позволяет официальное положение. И эта оговорка автора в значительной мере урезала само понятие «свободы личности», с чем Тициану приходилось сталкиваться на примере многих друзей и знакомых. Он видел, как изменился поэт Бембо, получив сан кардинала и став более осторожным в суждениях. Будучи придворным поэтом и

летописцем, его друг Ариосто также не был свободен в высказываниях. Да и сам Тициан, являясь официальным художником Венецианской республики, нередко вынужден был поступаться собственной свободой и делать то, что противоречило его убеждениям, привычкам, вкусам и желаниям. Это наводило на грустные мысли, особенно когда его торопили с заказами. Как хотелось бы писать то, к чему лежит душа, писать для себя, не думая о том, как это будет восприниматься кем-то!

*

Тем временем царица Адриатики готовилась к традиционному празднику регаты, который проводится каждое первое воскресенье сентября. Чтобы полюбоваться красочной феерией на воде, обычно съезжается множество людей из других городов. Большой канал с его дворцами и набережными превращается в огромный театр, зрители которого наблюдают за гонками на гондолах и других гребных судах. В бухте перед Сан-Марко выстраиваются на рейде мощный сорокавесельный буцентавр дожа, боевые галеры и корабли, украшенные штандартами и сигнальными флагами.

Посол Тебальди оповестил Тициана о прибытии в Венецию Альфонсо д'Эсте с Лаурой Дианти. Именитые гости остановились неподалеку от Турецкого подворья на Большом канале в собственном дворце, который достался в 1381 году феррарским д'Эсте в качестве приданого от породнившихся с ними венецианских патрициев Пезаро. При первой же встрече Тициан вручил герцогу обещанный ему ранее портрет, на котором Альфонсо д'Эсте изображен по пояс, положившим руку на одну из любимых им мортир. Этот портрет позднее видел Микеланджело, оказавшись в Ферраре. Работавший тогда над реконструкцией герцогского дворца известный архитектор Серлио свидетельствует в своих записках о реакции Микеланджело на показанный ему портрет: «...он не думал, что искусство могло такое сотворить, и добавил, что один только Тициан достоин звания художника».^[63]

От феррарского посла стало известно, что герцог специально привез Лауру Дианти в Венецию на праздник, чтобы она немного развеялась после утраты любимого пажа-арапчонка, который недавно утонул в реке. Посол уговорил Тициана пририсовать арапчонка к почти готовому портрету морганатической супруги Альфонсо д'Эсте.

После продажи в конце XVI века всей художественной коллекции

д'Эсте портрет Лауры Дианти в модном тюрбане (Торгау, собрание Кистерса) переходил из рук в руки. Одно время даже считалось, что это портрет турчанки, жены султана Сулеймана Великолепного. Изумительная по живописи картина была повторена автором, и с нее было сделано несколько гравюр. На авторской копии, которая ныне хранится в музее д'Эсте в Модене, на рукаве платья Лауры различим автограф Тициана, внесший ясность в вопрос о происхождении картины.

Расставшись с феррарским герцогом и его окружением, Тициан поспешил к ужину домой, где его ожидала радостная весть — он вторично стал отцом. Чечилия вновь разрешилась мальчиком, которого окрестили в соседней церкви и нарекли Орацио. Крестным отцом вызвался стать оказавшийся в Венеции Ариосто, который и внушил родителям мысль дать сыну имя великого Горация. Как обнаружится позднее, младший сын Орацио не оправдывает данного ему имени и поэтом не станет, а пойдет по стопам отца.

Нежданной встрече с другом Тициан был несказанно рад. Им было о чем поговорить и отвести душу после долгой разлуки. Хотя бурные события вокруг следовали одно за другим и заставляли считаться с ними, для двух друзей вечным и незыблемым оставалось служение искусству и литературе.

В отличие от крикуна-первенца новорожденный был на удивление спокойным ребенком, давая родителям выспаться. Но теперь следовало побеспокоиться и о женитьбе, с которой нельзя больше тянуть. Как христианин, Тициан не мог допустить, чтобы оба его сына считались незаконнорожденными и стали бы изгоями в обществе. Ему вдруг вспомнилась недавняя тяжелая болезнь, и он с ужасом представил, что будет с Чечилией и детьми, если он вдруг умрет. Они останутся без всяких прав на его состояние и без средств к существованию. От одной только мысли его бросало в холодный пот. Вот когда ему понадобились рекомендации знакомого юриста Риминальди. К счастью, тот после отъезда герцога с Лаурой Дианти остался на неделю в Венеции и дал Тициану на сей счет все необходимые разъяснения.

Брат в эти дни был в Пьеве, и Тициан направил ему письмо, в котором сообщил о своем намерении жениться на Чечилии, матери двух его детей. Франческо горячо поддержал брата, признавшись, что давно ждал от него такого истинно христианского поступка, не решаясь прямо ему об этом сказать. Итак, осталось только получить родительское благословение. Что удивительно, сама Чечилия ни разу не заводила разговор на эту тему, даже после рождения второго ребенка. Судя по всему, она была счастлива,

довольствуясь своим положением любящей женщины и матери двух малышек. Вот только со здоровьем у нее были некоторые осложнения, в чем она не хотела самой себе признаваться и отгоняла мысли об этом. Главным для нее было утаить свою болезнь от Тициана, которого она не хотела беспокоить, а тем более отвлекать от дел. Но ее домашний лекарь еще после первых родов прямо заявил, что очередная беременность может оказаться для нее роковой.

Оставив дом заботам нянюшек и кормилиц, помогавших Чечилии, а мастерскую на попечение Джироламо Денте, Тициан отправился в родные края. Мать восприняла весть с радостью, а отец удивился, узнав, что успел дважды стать дедом, и пожурил сына за нехристианское поведение и непростительную затяжку с женитьбой. Отец невесты цирюльник Сольдано чуть не лишился дара речи, когда понял, что вскоре окажется в родстве со знатным родом Вечеллио, а его любимица Чечилия станет законной женой прославленного художника.

После встречи с родителями у Тициана полегчало на душе — теперь ему незачем более таиться и скрывать свои отношения с Чечилией. Все так просто и по совести разрешилось с появлением на свет сыновей. Это как дар, ниспосланный ему свыше. С чувством выполненного долга на обратном пути он остановился в городке Конельяно, откуда был родом недавно скончавшийся славный художник Чима, чьи работы были всегда ему близки и по-настоящему дороги.

У Тициана здесь было небольшое дело к настоятелю братства Санта-Мария Нова, которому когда-то было обещано расписать фресками недавно отреставрированный фасад монастырской церкви. Договорились, что сразу после женитьбы художник приступит к работе, а по ее завершении настоятель вручит ему в оплату за труды дарственную на дом с большим виноградником, фруктовым садом и оливковой рощей в живописном селении Арфоссо, раскинувшимся среди зеленых холмов.

Тициан осмотрел хозяйским глазом добротный каменный дом и земельный участок, откуда открывался великолепный вид на холмистую гряду и синеющие отроги Доломитовых Альп. Как это было бы теперь кстати для его разросшегося семейства! Лучшего места, где можно пережить летний зной, пожалуй, и не сыскать — от Венеции рукой подать и до стареющих родителей недалеко. Главное, можно будет пользоваться плодами собственной земли, а она в этих местах благодатна и щедра. Приближаясь к пятидесяти годам, художник почувствовал, что в нем выиграла хозяйская жилка и сказалась привязанность истинного кадорца к земле.

Глава V Канун больших перемен

Женитьба

Почти весь год Тициан проработал над алтарной картиной для патриция Якопо Пезаро. Как-то вернувшись под вечер из мастерской, он встретил на пороге дома перепуганную няньку и знакомого лекаря, который объявил, что Чечилия при смерти. Днем у нее началось сильное кровотечение, и пора было звать священника. Известие сразило Тициана, и он решил немедленно обвенчаться с умирающей матерью двух его сыновей. Однако вызванный из Падуи лучший специалист по женским болезням сумел принять экстренные меры, и вскоре дело пошло на поправку. Тициан не оставил мысль о женитьбе, но решил немного повременить, чтобы Чечилия окончательно стала на ноги.

Слух о предстоящей женитьбе Тициана быстро распространился по Венеции. Узнав о болезни дочери и намечаемой свадьбе, нагрянули родители невесты и жениха вместе с другими родственниками, которых разместили в просторной мастерской и у знакомых. В Пьеве остался один только мессир Грегорио, который даже ради такого события не пожелал изменять привычке и покидать родные места. Весть о женитьбе Тициана дошла и до дожа Гритти, который в качестве свадебного подарка подписал распоряжение о назначении отца жениха Грегорио Вечеллио главным управляющим серебряных и железнорудных копий Кадора. Брат невесты Маттео Сольдано получил пост наместника городка-крепости Фельтре — должность почетную и хорошо оплачиваемую из казны.

Поскольку Чечилия была еще слаба после перенесенной болезни, само венчание с разрешения церковных иерархов скромно прошло на дому в ноябре 1525 года. Обряд совершил отец Паоло из церкви Сан-Джованни Ново. Свидетелями со стороны жениха и невесты были Франческо Вечеллио и Джироламо Денте. Родители всплакнули от счастья, да и Тициан с трудом сдерживал слезы, видя бледное, без кровинки, но такое счастливое лицо ставшей бесконечно дорогой ему Чечилии. Пришло немало друзей с поздравлениями и подарками для новобрачных. По взглядам, которыми украдкой обменивались во время службы новый наместник Фельтре Маттео Сольдано и сестра жениха Катерина Вечеллио, было ясно, что вскоре быть еще одной свадьбе.

Наконец все гости разъехались, пожелав новобрачным долгих лет любви и согласия. Жизнь на Ка' Трон вновь обрела свой привычный распорядок. Домочадцы пробуждались с первыми лучами солнца, и у каждого были свои дневные заботы и обязанности до наступления сумерек. Когда малыши уже были уложены в постель, к ужину из мастерской возвращались голодные братья.

Как-то в мастерской объявился сенатор де Франчески. По его виду можно было догадаться, что пришел он с недоброй вестью. И действительно, попросив Тициана выйти наружу, чтобы не слышали ученики и подмастерья, он сказал, что друг Аурелио оказался в беде. Вызванный на днях на заседание специальной комиссии прокураторов он был уличен в серьезных финансовых махинациях и превышении власти. После многочасового допроса Аурелио был заключен в тюрьму. Поскольку бедняга занимал пост первого канцлера республики, дож распорядился не предавать дело огласке. Расследование еще не завершено, и под пыткой Аурелио отверг все предъявленные ему обвинения. Пока суть да дело, решено лишить его всех прав и привилегий и по завершении дознания отправить на вечную ссылку в Тревизо.

Весть потрясла Тициана. Ему было до боли жаль друга Аурелио, который так много доброго для него сделал, будучи правительственным чиновником, и самое главное, заказал ему «Любовь небесную и Любовь земную», которая сыграла определяющую роль в его дальнейшей творческой судьбе. Теперь он на старости лет угодил в такую беду, из которой уже не выкарабкаться. Друзья решили навестить Лауру Багаротто, жену Аурелио, и выразить ей сочувствие и дружескую поддержку. С ними вызвалась пойти Чечилия, которая хорошо знала беднягу Аурелио и ее до боли тронула беда, свалившаяся на плечи его молодой жены. Несчастной женщине выпала жестокая доля — после казни отца и дяди за измену сызнова испытать позор из-за мужа.

С наступлением жары в городе нечем было дышать. От нестерпимой духоты особенно страдала Чечилия, и Тициан решил отправить жену и детей к родителям в горы, чтобы там на приволье переждать самую жаркую пору. Франческо вызвался их проводить, чем оказал брату неоценимую услугу. Ведь помимо алтаря Пезаро предстояло закончить пятичастный полиптих для Аверольди и продолжить работу над эскизами для батальной картины. У Таксиса было нанято два просторных дилижанса, чтобы удобнее разместить всех отъезжающих, да и для подарков родне требовалось место.

С отъездом жены и детей работа в мастерской пошла еще бойчее,

поскольку мастеру теперь незачем было спешить домой. Он распорядился взять на лето стряпуху, которая готовила бы на всю артель. Если с полиптихом дела складывались неплохо и весьма ощутимой была помощь смышленного Денте, то с алтарем Пезаро были сложности, и Тициану частенько приходилось задерживаться допоздна и даже оставаться на ночь в мастерской.

В конце сентября доминиканцы собора Святых Иоанна и Павла приняли решение увековечить память почитаемого святого Петра Мученика, ставшего инквизитором и убитого еретиками-сектантами в 1252 году по дороге в Милан. В соборе имелась работа на эту тему, созданная в начале XV века Якобелло дель Фьоре, но картина сильно выцвела от времени и выглядела старомодной. Был объявлен конкурс, в котором, помимо Тициана, приняли участие Пальма Старший и Порденоне. Представленные эскизы были выставлены на всеобщее обозрение в соборе. По решению конкурсной комиссии победу одержал Тициан и его рисунки были признаны лучшими. Если Пальма Старший с пониманием отнесся к такому решению, то Порденоне устроил скандал и принялся доказывать всюду, что его несправедливо обошли и что сам этот конкурс — сплошной обман, фикция, а победа Тициана на нем была заранее предрешена.

В который раз Тициану удалось доказать, кто по праву в Венеции первый художник. Теперь можно подумать о жене и детях, оставленных на попечение родителей. С первым дилижансом он отбыл из Местре в Пьеве ди Кадоре. До чего красив октябрь в горах, когда леса вокруг окрашены багрянцем, а горный воздух упоительно чист и прозрачен! За лето Чечилия окрепла и порозовела, да и малышей было не узнать. Отец Грегорио целый день был занят на новой службе, которая была ему явно по душе. Обычно молчаливый, он за ужином становился на удивление разговорчивым, держа внуков на коленях. Приезда Тициана здесь явно ждали и вскоре сыграли веселую свадьбу, выдав Катерину Вечеллио за Маттео Сольдано, так что обе семьи породнились вторично.

Год оказался знаменательным для Тициана — женитьба, рождение второго сына, выполнение всех обязательств перед феррарским герцогом, возможные заказы для мантуанского двора и победа в конкурсе на написание картины для собора Иоанна и Павла. Рождественские праздники пришлось провести в Брешии, где с помощью расторопного Джироламо Денте были внесены окончательные исправления в каждую из пяти досок полиптиха для легата Аверольди. Чтобы придать алтарному образу внушительных размеров целостность, единый композиционный настрой и общее цветовое решение, Тициан решил объединить все части полиптиха

единым ночным фоном, на котором рельефно выступают фигуры в предрассветном мгlistом мерцании. Помимо правой нижней части со святым Себастьяном, о котором было сказано выше, особенно впечатляет центральная доска. На ней пластичная фигура воскресшего Христа написана на фоне Брешии с ее узнаваемыми контурами, освещенной предрассветными сполохами. На левой нижней доске даны святые Назарий и Цельс в сверкающих стальных латах и молящийся заказчик Аверольди. Из верхних двух частей полиптиха наиболее удалась левая с архангелом Гавриилом, несущим благовест и держащим в руках развернутую ленту с начертанными словами *Ave gratia plena* — «Славься, полная милости». Его фигура освещена изнутри ярким светом; образ же Девы Марии получился несколько статичным и менее выразительным.

Рассказывают, что, когда алтарный образ был открыт для всеобщего обозрения, присутствующие в церкви были потрясены увиденным и разразились дружными аплодисментами, словно они оказались в театре. И это не случайно, ибо Тициан проявил здесь недюжинные способности режиссера, умело строящего мизансцены и правильно расставляющего нужные акценты.

На обратном пути он вновь остановился в Тревизо, где подправил доставленное туда ранее «Благовещение» по заказу каноника собора Малькьостро, наотрез отказавшись взглянуть на завершенную работу Порденоне. Поскольку это первая, если не считать верхних створок полиптиха в Брешии, тициановская картина на благовестную тему, стоит на ней немного остановиться. Известно, что, посещая родные края, Тициан любил останавливаться по пути в городке Ченеда (ныне Витторио-Венето), где в церкви Санта-Мария дель Мескьо его привлекла картина Андреа Превитали «Благовещение». Работая над своей картиной, он имел в виду полотно бергамца Превитали, но решил композицию по-своему.

Действие у него разворачивается на фоне синеющих гор и богатой растительности. Богоматерь написана стоящей на коленях в портике величественного дворца. Лик ее прекрасен. Она в ярком красном хитоне и синей накидке с ниспадающими складками. Перед ней раскрытая книга — вероятно, она читала, когда с небес неожиданно слетел на землю белокурый ангел с белой лилией в руке как символом чистоты. Позднее картина была подпорчена аляповатой дорисовкой коленопреклоненного каноника, чья фигура явно выглядит лишней.

Прежде чем покинуть Тревизо, Тициан навестил беднягу Аурелио, отбывающего наказание в ссылке. Он с трудом отыскал его на окраине города. Друг сильно сдал и жил в полном одиночестве в обшарпанном

доме. От былой роскоши остались лишь воспоминания. Жена не пожелала разделить с ним участь ссыльного, но и в Венеции жить не захотела. Покинутый муж ничего не ведал о ней и о том, где теперь картина «Любовь небесная и Любовь земная». Аурелио рассказал об истинной причине своего падения и выдвинутых против него гнусных обвинений. Старик был уверен, что пострадал из-за своего открытого неприятия кандидатуры нового дожа после смерти Гримани. И когда Гритти все же оказался избранным, ему это припомнили. Сторонники избранного дожа в отместку устроили над ним позорное судилище, придравшись к мелочам и напрочь перечеркнув все былые его заслуги перед республикой. Тициану было искренне жаль несчастного и больно видеть, какие унижения теперь приходится испытывать еще недавно блестящему сановнику, которому раз в месяц надлежит являться для отметки в префектуру и запрещено покидать место ссылки. Помочь ему было нечем. С тех пор они больше не встречались.

Венецианский карнавал 1526 года на этот раз прошел без былого блеска из-за тревожных вестей, которые доходили с материка и особенно из-за Альп, где турки нанесли сокрушительное поражение войску под командованием венгерского короля, который пал на поле брани. Он приходился шурином молодому императору Карлу V Габсбургскому, и поговаривали, что само это столкновение было спровоцировано Венецией, чьи владения на материке не раз подвергались нападению из-за Альп. Но, скорее всего, здесь не обошлось без подстрекательства французов, для которых турки были слишком далеки и меньше беспокоили их, нежели живущие по соседству воинственные германцы. Над Европой нависла двойная угроза со стороны османских турок и хорошо вооруженного войска Карла V, которое состояло сплошь из немецких и испанских наемников, жаждущих наживы. Венецианской дипломатии приходилось постоянно лавировать между двух огней.

Эти новости Тициан узнавал в правительственном дворце, где ему приходилось бывать, работая над очередным портретом дожа Гритти, чья волевая натура импонировала его взглядам на саму власть, а беседы с ним помогали разобраться в непростой обстановке, царящей в мире и в самой Венеции. Но полученные знания еще больше укрепляли его в правоте сказанного Екклезиастом, что в мире «все суeta суeta».

В этом Тициан лишний раз убедился, узнав о печальном известии, пришедшем из портового городка Каподистрия, где 26 июня скончался Витторе Карпаччо — последний корифей славной когорты мастеров венецианской школы живописи, вписавший незабываемые страницы в ее

блистательную историю. Не находя для себя значительных заказов в самой Венеции, где тон задавала молодежь, старый мастер в последние годы вынужден был работать на периферии, которая не подпала пока под влияние новых веяний и все еще придерживалась старых взглядов и вкусов.

В молодости Тициан многому у него научился, особенно улыбчивому и по-детски наивному взгляду Карпаччо на мир, его продуманным до мелочей композициям. Ему было искренне жаль художника. Каким занимательным рассказчиком и сказочником был Карпаччо! В память о нем и не забывая об обещании мантуанскому герцогу, Тициан пишет преисполненную трагизма картину «Положение во гроб» (Париж, Лувр), на которой все фигуры расположены строго по горизонтали. Такая композиция натолкнет некоторых исследователей на мысль, что художник повторяет известный римский саркофаг с изображением смерти Гектора. Действительно, композиционное сходство очевидно, но Тициан никак не мог тогда еще видеть этот барельеф, хотя к тому времени уже был хорошо знаком с образцами древнегреческой и римской скульптуры по отдельным рисункам и гравюрам.

Происходящая в Гефсиманском саду драматическая сцена написана на фоне ночного неба, освещаемого сполохами зарниц. Слева две женские фигуры, с ужасом наблюдающие за происходящим. Это убитая горем Богоматерь и поддерживающая ее Мария Магдалина в слезах. Трое учеников несут бездыханное тело Христа. Вся сцена основана на цветовых контрастах: освещенное изнутри тело и несколько приглушенные красные, голубоватые и черные одеяния провожающих Спасителя в последний путь.

Много позднее, когда Тициан будет работать преимущественно для испанского двора, он напишет на тот же сюжет еще две картины (обе в Мадриде, Прадо), в которых драматический накал достигнет наибольшего звучания. Композиция немного изменится, количество лиц, несущих тело Христа, увеличится до пяти, заметно постареет Никодим или Иосиф Аримафейский, в котором нетрудно узнать черты самого Тициана. Значительные изменения претерпевает и колорит картин. Если в первом случае это полные напряженной экспрессии тона, то в последних двух работах краски более размыты и обретают некое метафизическое звучание. Все пространство происходящего предельно ограничено, а пейзаж почти отсутствует. Действие разворачивается на фоне космического вихря.

Часто видя Тициана во дворце и зная о его встречах с самим дожем, правительственные чиновники на время отстали от художника с напоминаниями о батальной картине, и он целиком переключился на работу по завершению алтаря Пезаро, заждавшегося своего часа. За прошедшее время, как показал радиографический анализ по наложению краски, художник трижды менял композицию картины, стараясь найти решение, которое было бы отличным от композиции «Ассунты». Его усилия были наконец вознаграждены, так как удалось найти поистине новаторское решение, которое в корне меняло традиционное представление об алтарном образе с его неизменным симметрично фронтальным расположением фигур. Тициан вынужден был исходить из того, что алтарь расположен на глухой стене левого нефа, а стало быть, все входящие в храм неизбежно будут видеть поначалу несколько скошенное изображение, которое постепенно будет выпрямляться по мере приближения к образу. Поэтому он располагает все основные фигуры на картине строго по восходящей диагонали.

Как известно, левый боковой алтарь во Фрари, для которого и предназначался образ, был освящен во имя Непорочного зачатия и поэтому требовал несколько иного подхода. К тому же необходимо было успокоить высокомерного епископа Пезаро, проявившего завидное терпение не в пример другим заказчикам, особенно торопыге Альфонсо д'Эсте. Навестивший как-то Тициана в мастерской епископ не смог скрыть своего восхищения увиденным, но и не удержался от нескольких замечаний, иначе бы он не был внушающим трепет властным Пезаро. Впрочем, его замечания касались в основном порядка размещения по старшинству представителей многочисленного рода. Начав с коленопреклоненного заказчика в левом нижнем углу, Тициан помещает выше на мраморном пьедестале сидящего с Евангелием в руках апостола Петра, еще выше над ним Богоматерь с младенцем. Впечатление восхождения по диагонали усиливается не столько архитектурной аркой, которая окаймляет вместе с коринфскими капителями алтарный образ, а скорее вырастающими на фоне облачного неба в самом центре картины двумя мощными колоннами. Первая из них, находясь чуть в глубине, темнее второй, поскольку световой поток исходит слева в направлении апостола Петра и сидящей на возвышении Богоматери. Тем самым как бы очерчивается фигура неравностороннего треугольника с диагональю направления пучка света.

По поводу этих колонн высказывались различные суждения. По мнению одних искусствоведов, это колонны от райских врат; другие считали, что колонны символизируют разрушенный храм Соломона.

Несомненно, что при написании картины Тициан не раз обращался за разъяснениями к знающему теологу. Разгадка была найдена, когда алтарный образ был освящен в честь католического догмата Непорочного зачатия, о чем будет сказано ниже.

В своем «Дневнике» Санудо дал подробное описание картины, благодаря чему можно без труда определить, кто на ней изображен. Слева на коленях стоит глава рода епископ Якопо Пезаро с тонзурой на голове. Стоящие у него за спиной два пленных турка в белых тюрбанах служат напоминанием об одержанной епископом-флотоводцем в начале века победе над османским флотом. Чуть выше изображен, по всей видимости, святой Георгий в сверкающих латах. Обернувшись к пленникам, как бы приказывая им стоять смирно, святой воин высоко держит фамильный штандарт Пезаро красного цвета с папским гербом. От порыва ветра конец полотнища склоняется на левое плечо воина.

Так как церковь Фрари принадлежит францисканскому ордену, справа рядом с Богородицею помещены святой Франциск, указывающий на сгрудившихся внизу членов семьи заказчика, и погруженный в молитву святой Антоний. Внизу первым по старшинству склонил колена Франческо Пезаро, ярко выделяясь своим пунцовым плащом из дорогой парчи, а из-за его спины с любопытством поглядывает на зрителя десятилетний племянник Никколо, которому скучновато в компании взрослых и хочется на волю к своим сверстникам. Два других брата епископа даны в одеяниях темных тонов, а последним стоит юный племянник Лунардо.

Немало времени ушло на подготовку и доставку огромной картины почти пятиметровой высоты на другой берег Большого канала к месту назначения. Согласно достигнутой договоренности между приором церкви Фрари и заказчиком Якопо Пезаро торжественное освящение алтаря состоялось утром 8 декабря 1526 года при большом стечении прихожан в день католического праздника Непорочного зачатия. Вот тогда-то и выяснилось происхождение двух мощных колонн на картине. Во время Божественной литургии под готическими сводами явственно прозвучали слова в исполнении хора мальчиков, которые и прояснили происхождение колонн: *et tronus teum in columna nubis* — «И трон мой среди заоблачных колонн».

Огромная картина поражает удивительно радостным жизнеутверждающим звучанием, но лишена бурного вызова, свойственного «Ассунте» с ее немного жесткой силуэтностью отдельных красочных плоскостей. Колорит «Мадонны Пезаро» отличается простыми, чистыми тонами, предельно четким ритмом и завораживающей светотеневой

градацией. Построение ее композиции с введением группы заказчиков в действие картины, помещение фигуры Богоматери с младенцем как главного смыслового центра сбоку на возвышении — все это приближает самого зрителя к изображению на картине, делая его прямым участником происходящего.

Более того, действие разворачивается на земле, и лишь две колонны уходят в заоблачную высь, а потому все на картине узнаваемо и близко. Сам алтарный образ производит впечатление прорубленного в глухой стене окна, за которым находится реальный мир, а создаваемая им праздничная атмосфера звучит гимном Венеции. Отныне церковь Фрари становится хранительницей двух непохожих и различных по композиции и цветовому решению творений Тициана, ставших гордостью венецианской школы живописи.

На сей раз рождественские праздники прошли весело в кругу семьи на Ка' Трон и, как водится, с обменом подарками. У ювелира на мосту Риальто Тициан приглядел для Чечилии изумрудное ожерелье и нитку чистого жемчуга, представляя, как она будет выглядеть с этими украшениями на задуманной картине для Федерико Гонзага. Известно, что молодой Гонзага дружен с Карлом V и часто устраивает для него в Италии охоту на дичь и кабанов. По случаю наступившего нового года Федерико Гонзага получил от монарха титул герцога империи, что еще более возвысило сына над его властной матерью-маркизой.

Вероятно, Тициан уже понял, что из Феррары вряд ли поступят новые заказы после того, как там был окончательно оформлен «алебастровый кабинет», хотя еще пару картин он уже подготовил к отправке. Как сообщил посол Тебальди, его герцог по уши увяз в делах по переустройству и убранству своего дворца. Но странное поведение Альфонсо д'Эсте при расчете за проделанную работу не устраивало больше Тициана. Поэтому он все внимательнее приглядывался к его молодому племяннику в надежде через него проникнуть в тот недоступный пока мир, где еще царствует тень Рафаэля, не говоря уж о безраздельном господстве недостижимого Микеланджело. Подняться на этот Олимп — вот его главная задача на ближайшее время, чего бы это ему ни стоило.

Триумвират

Тициана отвлекли от дел вести из Рима, где в мае 1527 года произошли трагические события, вошедшие в историю под названием «разграбление

Рима» (буквально «римский мешок» — *sacco di Roma*). Накануне между французским королем Франциском I и германским императором Карлом V, этими заклятыми врагами, было достигнуто временное перемирие, пока осторожный папа Климент VII вел двойную игру. Видя, как сгущаются грозные тучи на политическом небосклоне, Венеция предпочла остаться в стороне, придерживаясь политики невмешательства. Новому главнокомандующему армией Франческо Мария делла Ровере было дано указание ни во что не вступать и неустанно следить за любыми перемещениями иностранных войск по итальянским землям.

Не получая в течение многих месяцев довольствие, изголодавшиеся немецкие ландскнехты и испанские наемники с нескрываемой злобой и завистью смотрели на папский Рим с его несметными богатствами. Имперская казна истощилась из-за нескончаемых войн, которые вел Карл V, стремясь расширить свои владения. Тогда, чтобы расплатиться с войском, было решено отдать Вечный город на разграбление солдатне. Как свидетельствуют очевидцы, в предвкушении богатой добычи в Рим вошли отряды голодных наемников под командованием вояки-герцога Карла Бурбонского. Тут же начались массовые бесчинства, резня и грабежи. Малочисленное подразделение швейцарских гвардейцев было смято и обезоружено. Немецкие ландскнехты, в основном лютеране, ворвались в собор Святого Петра, где ими были зверски убиты свыше пятисот укрывшихся там прихожан. Затем головорезы штурмом взяли Ватиканский дворец. Воинствующие фанатики нацарапали кинжалами имя Лютера на стенах, расписанных фресками Рафаэля, круша и корежа на своем пути все, что попадало под руки. Насмерть перепуганный папа Климент VII вынужден был со свитой спасаться бегством и укрыться в замке Сант'Анджело. Когда из аркебуза был убит предводитель погромщиков, бесчинства приняли еще более ожесточенный характер. Позднее хвастливый Бенвенуто Челлини приписал убийство Карла Бурбонского себе.[\[64\]](#)

Испанских наемников меньше всего занимали религиозные вопросы — их целью был только грабеж. Чтобы поживиться богатой добычей, они врывались в дома римских патрициев, оставляя после себя кровавый след. При дележе добычи часто происходили стычки между немецкими и испанскими солдатами, которые заканчивались поножовщиной. Город пылал в огне пожаров, на улицах валялись трупы убитых, которые некому было убирать. Нависла угроза смертоносной эпидемии чумы. В ходе невиданной по жестокости резни погибло свыше 15 тысяч римлян. Повсюду были лужи крови вперемешку с потоками вина из разграбленных

винных погребов. К вечеру багровые лучи заката еще более усугубляли это кровавое зрелище, придавая ему апокалиптическую окраску. Нечто подобное Вечный город уже испытывал в далекие времена нашествия варваров-язычников. Нынешние варвары, уже христиане, оказались не менее кровожадны, и это особенно удручало.

Наконец армейскому начальству удалось взять под контроль положение в городе и навести хоть какой-то порядок среди протрезвевшей и уставшей от бесчинств и пьянства солдатни. Начался постепенный отвод войска на прежние позиции. Папа Климент смог, наконец, покинуть Сант'Анджело и вернуться в разграбленный и загаженный Ватиканский дворец. А Рим долго еще не мог оправиться и прийти в себя от пережитого кошмара.

В Венеции стали появляться первые беженцы и очевидцы страшной резни, которым удалось чудом вырваться из «римского мешка». Среди них были художники и литераторы. Писатель Паоло Джовио, находившийся в папской свите, немало поведал о тех событиях. В частности, от него стало известно, как, схватив по чьей-то наводке венецианского купца Бароцци, испанские солдаты потребовали у него тысячу дукатов, пытая пленника огнем и железом. А художник Перин дель Вага с трудом отбил свою дочь от пьяных насильников, найдя спасение в одном из подвалов. Гибли в основном старики и дети, которых изуверы забавы ради сбрасывали с моста в Тибр, чьи воды окрасились кровью.

Стало известно, что оказавшаяся в те трагические дни в Риме Изабелла д'Эсте успела в последний момент выскочить через потайной ход из фамильного дворца, куда ломилась пьяная ватага грабителей, а в соседнем женском монастыре другие солдаты насильовали подряд всех монахинь. Волевая мантуанская маркиза не дрогнула, оставаясь верной своей натуре перед лицом смертельной опасности. Убегая из города, ей удалось перекупить у торговцев краденым всего за пятьсот дукатов великолепные фламандские шпалеры, две из которых сотканы по рисункам Рафаэля. Как преданный слуга, мантуанский посол Малатеста в стремлении защитить доброе имя своей патронессы заявляет всюду, что Изабелла д'Эсте успела якобы оповестить папу Климента о своих «случайных» трофеях. Но обескураженному всем происшедшим и молящемуся о спасении понтифику сейчас явно не до этого. Говорят, что он уже направил доверенное лицо для переговоров к Карлу V.

Среди беженцев первым объявился в лагунном городе давнишний приятель Себастьяно Лучани, которого теперь величают Дель Пьомбо. Таким необычным прозвищем он обязан своей новой должности хранителя

свинцовой папской печати (*im. piombo* — свинец), которую получил вместе с монашеской рясой в благодарность за удачный портрет папы Климента VII. В Риме он пользовался большой известностью и водил дружбу с самим Микеланджело. А недавно, как он сам похвалялся среди друзей, отказался от выгодного заказа на написание большой алтарной картины для собора в Нарбонне на юге Франции, поскольку настоятель предложил несколько меньше затребованной им суммы в тысячу дукатов.

Когда Тициан услышал об этом, ему стало не по себе. О таких гонорарах он мог мечтать разве что во сне. Ведь монахи-доминиканцы посулили ему всего-то сто дукатов за огромную картину «Смерть святого Петра Мученика», над которой ему приходится трудиться денно и нощно в поте лица. Живущий бобылем Дель Пьомбо может позволять себе такие выкрутасы, а ему нужно содержать семью, а вскоре, возможно, и помогать престарелым родителям. О нет, необходимо предпринять что-то существенное, дабы более весомо заявить миру о себе как художнике!

Именно Дель Пьомбо познакомил Тициана с недавно объявившимся в Венеции известным литератором Пьетро Аретино, который поселился в одном из дворцов у моста Риальто и зажил на широкую ногу. В городе о нем идет молва как гостеприимном хлебосольном хозяине и занимательном собеседнике, но двери аристократических домов для него пока закрыты. Всем памятно его пасквили и непристойные сочинения, а особенно последний громкий скандал, вызванный появлением сборника «Позы» из двенадцати эротических стишков, сочиненных им к порнографическим рисункам Джулио Романе. О них имеется шутовское упоминание Пушкина в одном из писем из южной ссылки, написанном в ноябре 1823 года. Последняя проделка Аретино переполнила чашу терпения папского двора, и наглый памфлетист и охальник был изгнан из Рима, а издавший всю эту похабщину гравер и типограф Раймонди чуть не угодил за решетку. Можно сказать, что Аретино счастливо отделался, укрывшись на время в Мантуе, но он и там принялся за свое и не сумел ужиться.

Зашедший в мастерскую сенатор де Франчески в разговоре коснулся этой темы, широко обсуждаемой в венецианских салонах. Он порассказал немало любопытного о скандально известном литераторе. Своим теперешним обоснованием в городе Аретино всецело обязан дожу Гритти, который в пику нелюбимому им папе Клименту решил приютить гонимого литератора, дабы показать всему миру, насколько Венеция самостоятельна и свободна в любом своем решении. Но пока что дож присматривается к памфлетисту и от встречи с ним воздерживается.

Римский урок пошел Аретино на пользу, и теперь он шлифует свое

перо в эпистолярном жанре и сочинении трагедий. Видимо, шумный успех «Софонисбы» Триссино оказался заразительным. Но главное для него — публицистика, которая приносит немалый доход. А Венеция с ее обилием издателей и типографов — идеальное место для любого литератора, обуреваемого жаждой славы и денег. Он уже успел заручиться поддержкой со стороны преуспевающего издателя Франческо Марколини. Их теперь водой не разольешь. Этот проныра Марколини, увы, не чета покойному Мануцио. Он ничем не гнушается, лишь бы заработать.

Сумев собрать через своих платных агентов, а их у него немало в разных городах, компрометирующий материал на какую-нибудь из влиятельных особ, — а кто сегодня безгрешен? — Аретино строчит письмецо, угрожая адресату обнародованием его неблагоприятных делишек. Как правило, шантаж удается, и в качестве отступного писатель получает от своей жертвы не только звонкую монету, но и всякого рода ценные подношения в виде персидских ковров, дорогих тканей, столового серебра и драгоценных украшений, вплоть до присвоения ему громких титулов и назначения пожизненного пенсионера. Отныне себя самого он называет «бичом князей» за свои филиппики против властей предрержащих. Как ни странно, но это самоназвание прижилось и нашло широкое распространение, хотя так называемый «бич» кормится подачками все тех же «князей». Видя, сколь значимо и действенно его слово, он вконец потерял голову и, подписывая свои послания, стал называть себя ни мало ни много «божественным».

Пьетро Аретино появился на свет в семье сапожника и шлюхи в 1482 году в городе Ареццо, которому обязан своим прозвищем. Рано оставив неласковый отчий кров, он прошел свои жизненные «университеты», скитаясь по Италии и испробовав сотни профессий, порой не самых респектабельных, пока не взялся за перо. Едкого слова Аретино боялись как огня. Жители его родного города, дабы уберечь себя от злобных эпиграмм и разоблачительных пасквилей, решили даже заказать папскому художнику Дель Пьомбо портрет писучего земляка. По свидетельствам очевидцев, портрет явно удался художнику, сумевшему проявить себя подлинным виртуозом в использовании шести или семи оттенков черного цвета при написании парчового камзола и бархатного жилета, отороченных серебристым лисьим мехом и белоснежным кружевом жабо. Освещенное изнутри одутловатое лицо выражало достоинство и самоуверенность писателя, считавшего себя живым классиком. Кто-кто, а Дель Пьомбо был мастером угождать лестью портретируемым лицам — недаром папа Климент одарил его за свой портрет выгодной должностью. Как позже

станет известно, после смерти известного земляка, наводившего на всех страх, аретинцы, не раздумывая, вынесли его портрет из муниципального дворца.^[65] О дальнейшей судьбе картины сведений нет.

Слава пришла к Аретино в Риме, где его пасквили наводили ужас на многих патрициев и потешали простой люд. Рядом с площадью Навона у дворца Браски на углу до сих пор стоит обрубок древней статуи, прозванной римлянами Пасквино, к которой возлагаются разного рода разоблачительные послания в стихах и прозе. Отсюда и появилось слово «пасквиль». Традиция сохраняется поныне — римляне любят позлословить по поводу нравов или порядков в их городе.

Рассказ друга вместе с предупреждением о том, что Аретино ничего не делает бескорыстно и не гнушается ничем, добиваясь своего, подействовал на Тициана, и он всячески уклонялся от настойчивых приглашений Дель Пьомбо навестить литератора, который высоко отзывается о его искусстве. Правда, в глубине души Тициан понимал, что именно такой человек, имеющий дело с высшим светом, нужен ему сейчас позарез.

Начавшийся год принес печальное известие о смерти во французском городе Блуа незабвенного друга Андреа Наваджеро, который находился там с деликатной дипломатической миссией. Ведь именно благодаря ему Тициан отклонил тогдашнее приглашение из Рима. И как бы сложилась его жизнь там, не прислушайся он к мудрым советам Наваджеро? А вот Бембо, через которого и пришло приглашение поработать на папский двор, теперь займет место покойного друга и станет главным историографом Венецианской республики и хранителем библиотеки святого Марка, называемой Марчана. Он постарел, но продолжал вести бурную светскую жизнь, хотя, говорят, вот-вот будет возведен в сан кардинала. Пока же стареющий Бембо отпустил себе длинную бороду, что никак не вяжется с будущей кардинальской шапочкой.

Как-то тихо и незаметно ушел из жизни и Пальма Старший. На его похоронах Виоланты не оказалось. Говорили, что она с мужем и детьми обосновалась где-то под Флоренцией. Вскоре родственники покойного попросили Тициана дописать картину Пальмы, оставленную им незавершенной на мольберте. Памятуя о прежней дружбе, Тициан согласился, но отверг всякие разговоры об оплате, отдав тем самым последний долг памяти старого товарища и замечательного живописца, которому когда-то он попортил немало крови, назойливо ухаживая за его юной дочерью.

Себастьяно Лучани, сиречь Дель Пьомбо, закатил пышную свадьбу своей сестре. Отказывать другу было нельзя, и Тициан отправился на

банкет, на котором и произошло его первое знакомство с Аретино. Впечатление было не из лучших. Перед ним предстал довольно грузный человек лет сорока в не по возрасту ярком одеянии. Последовало вялое пожатие влажной толстопалой руки с нанизанными перстнями и кольцами. Голос низкий с хрипотцой и характерным тосканским акцентом, в котором звук «к» произносится с придыханием как «х». Особенно поразило выражение его лица, в котором было что-то хищное, звериное — то ли от лисы, то ли от волка.

Когда гости уселись за стол, Тициан оказался напротив Аретино и мог видеть каждое его движение. Тот много пил и жадно ел, то и дело облизывая толстые пальцы. Забыв, видимо, по какому поводу собралось застолье, Аретино завладел общим вниманием и долго рассказывал о смерти своего друга Джованни Медичи, двоюродного брата нынешнего папы, который по праву обрел славу отважного предводителя «Черных банд» (*Giovanni delle bande nere*). В отличие от своих коварных сородичей Джованни Медичи был честным и бесхитростным политиком, стоящим на страже интересов родной Флоренции. Будучи тяжело ранен под Феррарой осколком снаряда (уж не выпущенного ли ненароком из любимой пушки Альфонсо д'Эсте? — мог подумать Тициан), он стойко держался и не пикнул, когда хирург отпиливал ему ногу, пораженную гангреной. Прежде чем испустить дух, он успел проститься с сыном Козимо. Никто из сидящих за столом не отважился прервать этот явно не к месту затянувшийся рассказ, преисполненный патетики и драматизма. Рассказчик показал себя незаурядным актером, хорошо владеющим искусством приковывать к себе внимание слушателей посредством жестов и модуляций голоса.

Через несколько дней посыльный принес приглашение на товарищеский ужин — как было подчеркнуто, в исключительно мужской компании. Делать было нечего, пришлось идти. Вот и старинный дом в приходе святого Иоанна Златоуста, принадлежащий обедневшему аристократу и посредственному литератору Боллани, в котором новый постоялец снимал три этажа с видом на Большой канал. Встреченный слугой в ливрее, Тициан уже в передней услышал зычный с хрипотцой голос хозяина, спускающегося по лестнице, чтобы поприветствовать дорогого гостя. Аретино встретил Тициана столь подчеркнуто радушно, словно всю жизнь был с ним на дружеской ноге. В зале, сплошь устланном персидскими коврами и украшенном напольными светильниками из цветного муранского стекла, чей свет отражался в огромных тусклых зеркалах, были и знакомые Тициану лица.

Вероятно, накануне раута Аретино специально побывал во Фрари и тут же завел разговор об «Ассунте» и «Мадонне Пезаро», так что автору пришлось терпеливо выслушивать хвалебные отзывы собравшихся гостей и вежливо улыбаться в ответ. Хозяин дома познакомил Тициана с недавно прибывшим из Рима скульптором и архитектором Якопо Тати, прозванным Сансовино в честь его учителя, знаменитого флорентийца Андреа Сансовино. Тот признался, что, оказавшись в Венеции, пока не видел еще ни одной его работы, но слышал о них много лестного в Риме и во Флоренции. В ответ Тициану пришлось пригласить к себе в мастерскую Сансовино, а заодно и Аретино. Это первое знакомство вскоре вылилось в дружбу, которая будет связывать их в течение тридцати лет, и со временем их триумvirат станет определяющим фактором дальнейшего развития венецианской культуры и искусства.

Судьба распорядилась так, что Аретино и Тициан оказались рядом в нужное время в нужном месте. Несмотря на различие между ними, они нуждались друг в друге, и обоим были отнюдь не безразличны слава и деньги. Тициан не разделял тяги нового друга к чрезмерной роскоши, поражаясь, откуда это у человека, вышедшего из низов. Его не могли не раздражать цинизм и неразборчивость Аретино в амурных делах. Но он нуждался в нем и прежде всего в его связях с властью имущими. А вот к себе домой на Ка' Трон он ни разу его так и не пригласил, оберегая свою Чечилию от грубости и цинизма.

Тициан чувствовал, что только из-за своей врожденной деликатности жена ни разу не упрекнула его, когда он засиживался допоздна в компании Аретино. Тот любил перед обильным застольем почитать друзьям новые страницы из будущей книги «Рассуждения», в которой пожилая проститутка Нанна обучает дочь Пуппу премудростям своего ремесла. Как ни забавны были сочиненные Аретино сцены из народной жизни, написанные образным языком с использованием крепких словечек и описанием некоторых откровенных сцен любви, Тициану в голову не могло бы прийти пересказывать их Чечилии.

Со временем их дружба стала еще более тесной. Тициану пришлось однажды стать крестным отцом одной из дочерей Аретино. Отец решил им дать довольно странные имена — Адрия, указывающее на место появления на свет, и Австрия, поскольку у него установились теплые отношения с тамошним правителем. В своих письмах литератор стал по-простецки называть художника кумом. Матерью первой девочки была одна из сожительниц Аретино, некая Катерина Санделла, которая держалась в тени и на людях не показывалась. Кто был матерью второй его дочери, и вовсе

неизвестно. Как ни странно, но прожженный циник Аретино оказался на редкость нежным и заботливым отцом. В одном из писем к другому своему куму, Дель Пьомбо, он признается, что с годами становится сентиментальным и ради «слезинок» своих крошек готов принести себя в жертву со всеми потрохами.

Одно время он был сторонником короля Франции Франциска I и упрямил Тициана написать с медали Челлини портрет короля, который отослал в Париж, получив за него в дар массивную золотую цепь. Но, не дождавшись от Франциска других благодеяний, охладел к нему. В своих далеко идущих планах Аретино вступил в переписку с живущим в Константинополе крупным коммерсантом Альвизе Гритти, внебрачным сыном дожа, который водил дружбу с главным визирем двора султана Сулеймана II. Завязалась скрытая игра правительства республики Святого Марка с Гритти-младшим, которому посредством обмена письмами с литератором удавалось сообщать кое-какие сведения о состоянии и перемещениях турецкой армии и флота. Говорят, что дож с пониманием относится к роли Аретино в этом деликатном деле и в знак благодарности обещал примирить его с папой Климентом. Но во дворце пока не принимает.

Тициан отлично понимал противоречивую натуру Аретино. В этом не умолкающем ни на минуту самовлюбленном человеке его многое раздражало, но привлекали оптимизм, жизнелюбие и постоянная готовность к любым активным действиям. Он не был склонен к рефлексии, и в его голове роились тысячи идей, которые тут же выкладывались собеседнику или выплескивались на бумагу в письмах, стихах и прозе. Тициан ценил отношение писателя к искусству и прислушивался к его суждениям, нередко более разумным, чем разглагольствования того же знатока Микьеля. Свое представление о литераторе Тициан не единожды выразил на холсте. Первый портрет Аретино он написал по заказу его друга издателя Марколини (Нью-Йорк, собрание Фрика). Великолепен другой портрет Аретино (Флоренция, галерея Питти), который экспонировался весной 2005 года в Москве в ГМИИ имени Пушкина. Это настоящее пиршество богатейших оттенков красного бархата, парчи и атласа в костюме писателя. В отличие от упомянутого портрета кисти папского художника Тициан при использовании множества вариаций красного, чуть ли не кровавого цвета подчеркнул ненасытность плотоядной натуры писателя и его жизнелюбие.

Его мощная фигура, заполняющая почти все пространство холста, полна такой энергии, что изображение вот-вот вырвется наружу за рамки

картины. Говорят, поначалу подаренный автором портрет не очень понравился Аретино, и он даже посетовал, что золотая цепь, подарок короля Франциска I, слабо выделяется на красном камзоле. Правда, потом признал, что портрет «дышит всеми своими фибрами». А вот его бывший товарищ Никколо Франко в одном из сонетов поразился способности Тициана выразить с такой беспощадностью на небольшой плоскости полотна «все бесчестие нашего века» (*tutta l'infamia delta nostra etate*):

В портрете этом лести нет ни грана.
Вся сущность Аретино без прикрас —
Его бесчестье миру напоказ,
Что лишь под силу кисти Тициана.[\[66\]](#)

Рыжий красавец Сансовино мало чем отличался от Аретино. Он был так же остер на язык, как все тосканцы, так же любвеобилен, но выше всего в жизни ценил искусство. Благодаря содействию Тициана и сенатора де Франчески он получил звание *proto*, то есть главного архитектора Сан-Марко с годовым жалованьем в сто золотых дукатов, и уже приступил к работе над проектом здания фундаментальной библиотеки Марчана. А недавно ему дано дожем задание подумать о перепланировке всей площади Сан-Марко для придания ей более торжественного облика.

Как-то после очередной пирушки Аретино предложил обратиться к мантуанскому герцогу Федерико Гонзага, через которого можно проникнуть в окружение Карла V. Он надеялся с помощью Тициана вновь наладить с герцогом добрые отношения, подпорченные из-за посвященного ему однажды поэтического послания. Разнюхав о любовной интрижке герцога с одной замужней придворной дамой и желая по привычке извлечь для себя из этого определенную выгоду, Аретино завуалированно написал в своем посвящении герцогу:

Пусть дойдут до Вашего слуха
Эти стихи из одной поэмы,
Названной честно «Вечная шлюха» —
Чарам ее подвластны все мы.

Но он явно переусердствовал и недооценил Федерико Гонзага, который понял намек и тут же отказал в гостеприимстве наглому рифмоплету. Но,

видимо, чтобы обезопасить себя от дальнейших поползновений со стороны Аретино, решил назначить ему пожизненный пенсион.

Теперь случай представился превосходный, и доброе письмо герцогу было бы весьма кстати. Дело в том, что император Карл V задумал устроить себе торжественную коронацию на итальянской земле, являясь правителем Священной Римской империи. Но после грабежей, бесчинств и кровопролития в дни майской трагедии в Риме он счел неподходящим для такого случая Вечный город и выбрал Болонью, у которой издавна были натянутые отношения с Ватиканом. После полученного урока во время памятного «римского мешка» папа Климент стал почти ручным. К тому же император пообещал свою малолетнюю внебрачную дочь в жены племяннику папы Алессандро Медичи, изгнанному из Флоренции, а также свою всемерную поддержку для его возвращения в родной город, находящийся пока в руках противников Медичи, которых негласно поддерживают Венеция и Франция, с чем Карл V не может смириться.

Изгнавшие из города ненавистных тиранов флорентийцы начали готовиться к обороне. Руководить всеми фортификационными работами правительство Флорентийской республики поручило Микеланджело. Великий мастер, воспользовавшись давним приглашением Альфонсо д'Эсте, специально посетил Феррару для изучения ее богатого опыта в деле возведения оборонительных бастионов. В благодарность за гостеприимство Микеланджело преподнес феррарскому герцогу великолепный рисунок на картоне «Леда» и тогда же увидел его портрет с любимой пушкой работы Тициана.

С подачи Аретино и под его диктовку письмо Тициана в Мантую было отправлено 22 июня 1527 года. По совету друзей с ним в качестве подарка герцогу были отосланы две картины: портрет самого Аретино, который позднее был утерян, и портрет «Мужчины с перчаткой». Считалось, как уже было сказано, что на картине изображен Джироламо Адорно, покойный поверенный в делах императора Карла V в Венеции. В отосланном письме говорилось: «Мне известно, насколько Ваша Светлость любит живопись и способствует ее славе... Хотя эти мои подарки, возможно, и не достойны столь знатного синьора, осмелюсь просить принять их как знак высокого уважения и доверия к Вам Тициана».^[67]

Не прошло и двадцати дней, как последовал ответ герцога: «Я получил две прекрасные картины, которые Вам было угодно преподнести мне в дар. Это Ваше подношение поистине оказалось весьма желанным. Мне давно хотелось иметь какую-нибудь работу, сотворенную Вашими руками. Я знаю, сколь Вы превосходны в искусстве живописи. Мне вдвойне приятно

потому, что Вы любезно прислали портреты двух людей, которые всегда были мне дороги. Но они мне одинаково дороги и сегодня». В заключение Федерико Гонзага заявил, что только мать-природа способна вступить с художником в состязание, надеясь сотворить нечто лучшее, и вновь повторил свое приглашение посетить Мантую в любое удобное время.

Подсказанная Аретино затея удалась на славу. И ободренный друзьями Тициан стал готовиться к поездке. По пути он решил остановиться на пару дней в Ферраре по просьбе герцога, который снова нуждался в его помощи по дальнейшему оформлению своего дворца, а также умолял завершить наконец работу по исправлению «Празднества богов».

В гостях у Гонзага

Тициан был немало наслышан о новом, успевшем уже возмужать правителе Мантуи Федерико Гонзага. Оказавшись десятилетним мальчиком со своим дядей Альфонсо д'Эсте в Риме, он был насильно оставлен там как заложник папой Юлием II, который ничем не гнушался и готов был на все, лишь бы заставить Мантую вступить в Камбрейскую лигу против Венецианской республики. Чтобы выволить сына из плена, маркиз Франческо II Гонзага был вынужден согласиться на предложение папы, за что затем поплатился жизнью.

Как рассказывают, само это пленение пошло подростку на пользу. Папа Юлий полюбил смазливового пухленького мальчика, неизменно сажая его за свой стол во время трапезы, что вскоре стало причиной возникших слухов, весьма нелюбимых для старого понтифика. Зато при его посредстве Федерико был приближен к кругу Рафаэля, где узнал много для себя полезного. А недавно по совету мантуанца-литератора Кастильоне он выписал из Вечного города ученика Рафаэля — архитектора и живописца Пиппи по прозвищу Джулио Романо, которого помнил еще по дням, проведенным в Риме. Теперь он возлагает на него большие надежды по благоустройству и украшению Мантуи, как бы вступая в соперничество со своей матерью Изабеллой д'Эсте, которая очень ревниво относится к новому увлечению сына и не желает уступать даже ему пальму первенства, стремясь сохранить за собой славу самой знаменитой в Европе покровительницы искусств.

Многое порассказал Тициану о Федерико Гонзага венецианский стряпчий Брагино Кроче, который, в отличие от посла Малатесты, не был стеснен дипломатическими рамками и говорил с художником предельно

откровенно. Повидав на своем веку множество людей, он хорошо изучил амбициозную натуру своего работодателя, возомнившего себя Бог весть кем, а ныне живущего под каблуком замужней придворной дамы Изабеллы Боскетти. Эта предприимчивая особа успела прижить от герцога внебрачного ребенка. Она-то и является препятствием планам маркизы-матери оженить сына. Только под угрозой, что завещание будет пересмотрено в пользу младших братьев Луиджи и Ферранте, строптивый Федерико был вынужден уступить, дав согласие на брак с Джулией Арагонской, дочерью неаполитанского короля. Однако коварной Боскетти удалось раздобыть сведения о том, что юная неаполитанская избранница бесплодна, и брачная сделка не состоялась. Федерико Гонзага опять принялся за старое, ведя разгульную жизнь и соря деньгами направо и налево, даже не считая нужным отчитываться перед матерью за свои действия. Последнее особенно заинтересовало Аретино и Тициана в рассказе стряпчего.

По рисункам, сделанным ранее в Ферраре, Тициан почти закончил портрет новоиспеченного мантуанского герцога, изобразив его с соколом в руках (США, Омаха, Музей искусств). Но ему недоставало пока главного — выражения глаз портретируемого. Нужно было во что бы то ни стало снова увидеть модель. Через того же герцогского стряпчего ему стало известно, что волевая Изабелла д'Эсте добилась своего. Уже официально объявлено о помолвке Федерико Гонзага с Марией Палеолог, пьемонтской принцессой Монферрато, ведущей происхождение от византийского княжеского рода, с которым породнился и великий князь Московский Иван III. Но случилось невероятное — возможно, снова не обошлось без дьявольских козней все той же неугомонной Боскетти. Накануне помолвки невеста скоростижно умирает. После положенного в таких случаях траура освободившаяся вакансия занимается младшей сестрой покойной Маргаритой Палеолог. Одержав победу над коварной противницей, маркиза обрела уверенность, что династия Гонзага будет продолжена. Ведь два других ее сына — священнослужители, давшие обет безбрачия. Прибывший из Рима архитектор Джулио Романо уже приступил к возведению нового дворца для молодоженов.

Все эти перипетии с обручением дали Тициану возможность не спеша написать другой, более подходящий для предстоящего торжественного бракосочетания портрет Федерико Гонзага почти что в рост с его любимой болонкой (Мадрид, Прадо). Позднее появится еще одно изображение герцога в латах, которое очень понравится его обожаемому благодетелю Карлу V, когда он в очередной раз посетит Мантую.

Поразительный по тонкости исполнения мадридский портрет занимает особое место в галерее придворных портретов кисти Тициана. Главное, что в нем впечатляет, — монументальность фигуры мантуанского герцога и его величественная поза, скульптурно выступающая на затемненном фоне. Многие могут поведать о человеке это ярко освещенное лицо, красиво обрамленное темной бородой. Выразительный взгляд отражает волю, достоинство, но также едва скрытое самодовольство и безразличие к окружающим. При сравнении этой работы с написанным ранее портретом Альфонсо д'Эсте с любимой пушкой нетрудно понять, что даже поразительное мастерство исполнения не может скрыть того, насколько властный дядя и его самоуверенный племянник духовно чужды художнику. Тициан одарил их бессмертием, но чувства свои оставил при себе.

Оказавшись в Ферраре, он не стал посвящать герцога в свои дела с его племянником, зная, сколь ревниво тот относится к Мантуе и ее возвышению благодаря дружбе Федерико Гонзага с Карлом V. Но перед отъездом он все же поделился с Альфонсо д'Эсте своим давним желанием побывать в Мантуе. Герцог тотчас позвал секретаря и продиктовал письмо сестре и племяннику, не скупясь в словах о Тициане на громкие эпитеты, но попросил их не задерживать художника, который нужен ему самому. В распоряжение дорогого гостя был предоставлен добротный экипаж, но при условии, что на обратном пути он завернет в Феррару.

По накатанной дороге, обсаженной с обеих сторон вековыми платанами, Тициан спокойно добрался до Мантуи. Его взору предстала необычная картина озерного края, где на небольшом пятчке земли вырос город. Видать, не от хорошей жизни его основателям пришла в голову мысль выбрать для поселения гнилое болотистое место с низкими топкими берегами, заросшими тростником и раkitами, в окружении трех озер и реки Минчо. Здесь в пору весеннего половодья в город попадешь только на лодке.

Тициан подъехал на закате, когда над городом стояла туманная завеса болотных испарений. В этих краях в первом веке до нашей эры родился Вергилий; это случилось в городке Пьетоле, приютившемся на холмах неподалеку. Но Мантуя обрела широкую известность не из-за великого поэта античности, а благодаря правящей там с XIV века династии Гонзага и особенно маркизе Изабеллы д'Эсте, которая обрела европейскую славу. О ее богатейшей коллекции живописи и скульптуры ходили легенды, и Тициан давно был о ней наслышан. Итальянские династии Гонзага, д'Эсте и Монтефельтро превратили небольшие города Мантуя, Феррару, Урбино в подлинные центры ренессансной культуры, где работали великие мастера.

Эти островки культуры стали своеобразным камертоном, способствовавшим утверждению по всей Италии художественных тенденций и вкусов, которые оказали влияние и на воспитание широких масс.

Сразу же по прибытии художника препроводили в мрачный и неприветливый с виду дворец Кастелло ди Кортте, где он был представлен маркизе и ее сыну-герцогу. Изабелле д'Эсте было около пятидесяти, но полнота при небольшом росте делала ее похожей на колобок. Тициана поразили ее живые, не по возрасту лучистые глаза, совсем непохожие на сонный взгляд сына. Эту особенность он выразит позднее в ее портрете (Вена, Музей истории искусств), на котором рыжеволосая маркиза предстала значительно помолодевшей в изысканном одеянии и входившем в моду тюрбане. Такая деталь не случайна — художник тем самым подчеркнул, что Изабелла д'Эсте была не только прославленной собирательницей произведений искусства, но и признанной законодательницей европейской моды. На миловидном лице запечатлено нескрываемое изумление и чуть ли не испуг от того, что волшебная кисть художника вернула ей давно утраченную молодость.

Она, вероятно, действительно робела в присутствии высокого и красивого официального художника Венеции. Не будучи уверена в его великодушии, маркиза предложила в качестве образца свой портрет, довольно посредственно написанный лет двадцать назад болонским живописцем Франча. При этом она почему-то не показала известный леонардовский набросок. Воспитанный Тициан не мог отказать ее странной просьбе, пообещав принять во внимание работу болонца, которая в дальнейшем ему так и не пригодилась.

Во время своего недолгого пребывания в Мантуе Аретино не единожды встречался с маркизой и дал ей несколько советов по поводу приобретения некоторых картин. В своих письмах он дает ей убийственную характеристику, называя «до неприличия безобразной» и «архибезобразно нарумяненной» дамой с отталкивающими «эбонитовыми зубами» и «желтыми ресницами».

В кругах художников было известно, сколь маркиза привередлива и придирчива к работающим на нее мастерам. Не исключено, что Леонардо, работая над ее портретом, не выдержал капризов знатной заказчицы и сбежал из Мантуи, так ни разу и не откликнувшись на слезные послания маркизы ему вдогонку. Так же поступил и Эрколе Роберти, с таким блеском проявивший себя в Ферраре, работая на ее деда Борсо д'Эсте. Не повезло в общении с ней и Перуджино, в работах которого многое не устроило

разборчивую маркизу. Она осталась недовольна и своим портретом, написанным Мантеньей, отдав предпочтение работе Джованни Санти — заурядного живописца, обретшего известность лишь из-за того, что он был отцом Рафаэля. Отказался от ее заказа и Беллини, против которого оскорбленная маркиза затеяла чуть ли не судебную тяжбу.

Напористости, требовательности и придирок суетливой заказчицы не выдерживали многие приглашенные мастера. Единственным, кто оставался ей предан до конца, был Мантенья. Несмотря на сварливый характер и неуживчивость, он полвека был придворным художником семьи Гонзага и своим искусством навеки прославил знатных заказчиков и их город Мантую.

Маркиза сама захотела поводить гостя по залам дворца и показать свою коллекцию, в которой насчитывалось более полутора тысячи произведений живописи и скульптуры. Что бы там ни говорили про ее капризы и скардность, роль Изабеллы д'Эсте в итальянском искусстве велика. Она всемерно поддерживала художников, выискивала новые таланты, хотя кое-кого недооценила и проглядела — например Джорджоне и Лотто. Она давала возможность работать многим замечательным мастерам, приобретая их творения. По преданности искусству, неиссякаемой энергии и напористости с ней можно сравнить ее тезку, американку Изабеллу Стюарт Гарднер, основавшую в конце XIX века в Бостоне Музей изящных искусств, в котором благодаря ее стараниям собрана богатейшая коллекция, включающая выдающееся полотно позднего Тициана «Похищение Европы».

Ведя обширную переписку с известными деятелями европейской культуры, мантуанская маркиза обрела славу первой светской дамы в Европе, покровительницы искусств. На службе у нее в качестве личного секретаря был известный поэт Эквиола, в обязанности которого входило придавать блеск эпистолярному стилю маркизы. Своей начитанностью, любознательностью и неукротимой энергией Изабелла д'Эсте поражала современников. Но в семейной жизни ее не все было гладко — она не была счастлива в браке и постоянно испытывала потребность в тепле и преданности окружающих ее людей. Она любила свою золовку Елизавету Гонзага, жену урбинского герцога Гвидобальдо I и покровительницу Рафаэля в его первых шагах в искусстве. Овдовев, маркиза взвалила на свои плечи заботу о защите и сохранности небольшого, но влиятельного государства. Вскоре возникли сложности с повзрослевшим Федерико, который унаследовал от своего отца строптивость, высокомерие и страсть к скачкам, охоте и женщинам.

Тициан молча слушал пояснения Изабеллы д'Эсте, а она, переходя из одного зала в другой, с детским восторгом старалась обратить его внимание на ту или иную картину. Особое впечатление произвели на него фрески Мантеньи в *Camera degli Sposi* (Комнате супругов), стены которой сплошь расписаны сценами из жизни дома Гонзага с начертанным поверх фресок девизом маркизы — *Nec spe nec metu* (Нет надежды — нет и страха). Больше всего в этом удивительном по композиции и исполнению живописном цикле впечатляла гениальная находка старого мастера — круглый плафон с открывшимся взору ярким виртуальным небом в обрамлении гирлянд с плодами. За изящной балюстрадой весело резвятся упитанные херувимы и с любопытством смотрящие вниз смазливые служанки, одна из них чернокожая, а на солнышке греется павлин — символ благополучия дома Гонзага.

Великолепная живописная шутка Мантеньи получила вскоре широкое распространение среди итальянских мастеров при оформлении ими дворцовых интерьеров. Достаточно вспомнить плафон Веронезе на вилле Мазер, возведенной Палладио близ Тревизо, или потолок большого зала дворца в Павловске под Санкт-Петербургом. В дальнейшем Тициан использует смелые ракурсы фигур мантеньевского плафона, производящих неожиданный эффект *sottinsu* (снизу вверх), в церкви Санто-Спирито ин Изола.

Маркиза показала гостю свой знаменитый кабинет. Здесь тоже было чему подивиться. Прежде всего, это две картины того же Мантеньи: «Парнас» и «Мудрость, изгоняющая пороки» (обе Париж, Лувр). Вне всякого сомнения, Тициана особенно привлек «Парнас». Его можно рассматривать как прощание Мантеньи со славным веком Кватроченто, когда небо над Италией было безоблачным и ничто не предвещало грядущих бурь и катаклизмов. Вероятно, глядя на эту картину, Тициан лишней раз убедился в правоте принятого им решения при написании мифологических *roesie*, в которых он отразил не романтическую мечту об античном мире, полном гармонии и радости, как у Мантеньи, а показал его как прообраз вполне реального земного бытия.

На следующий день он познакомился с новым придворным художником Джулио Романо, невысоким тридцатилетним брюнетом, который предложил Тициану взглянуть на его работу на южной окраине города, где возводится *Palazzo del Te*. Существует несколько версий его необычного названия. Еще недавно на заливных лугах паслись стада, размещались конюшни и псарни семейства Гонзага. Само это место на здешнем диалекте зовется «Шалашами» — *Teieto*. Но Джулио Романо

придерживался мнения, что своим названием создаваемый им архитектурный ансамбль обязан тому, что в плане напоминает букву T, откуда и странное его название — «Дворец T».

Автор проекта с радостью показывал именитому гостю помещения нового дворца, где по его эскизам работала целая артель учеников и подмастерьев. Были почти завершены работы в тринадцати залах дворца, расписанных в основном по мотивам «Метаморфоз» и «Искусства любви» Овидия. Вряд ли Тициана могли заинтересовать разъяснения Джулио Романо об архитектурных тонкостях и особенностях Дворца T, который создавался по замыслу заказчика отнюдь не для житья в нем и даже не для приятного времяпрепровождения, а лишь для сугубо представительских целей. Его истинное назначение — поразить воображение изощренностью и изыском декора, своей непохожестью на все виденное ранее, в чем зодчий и декоратор явно преуспели. Фресковая живопись в так называемых залах Лошадином, Фаэтона и Гигантов была выполнена в манере входившего в моду стиля гротеск. Своим названием он обязан гротам под римским «Золотым домом» Нерона, где были обнаружены настенные росписи.

Содержание фресок мало интересовало Тициана. Это все та же откровенная эротика в духе античных поэтов и живописцев, особенно в зале «Амур и Психея», где художник переусердствовал, изощряясь в показе обнаженных тел и откровенно эротических поз. Нечто подобное Тициану пришлось однажды увидеть при содействии Аурелио в одном из тайных помещений Дворца дождей, куда доступ посторонним запрещен. Вероятно, он вспомнил об Аретино, которого этот вертеп похоти и сладострастия привел бы в восторг, и он осчастливил бы мир очередной порцией похабщины. Хотя, безусловно, внимание художника могла привлечь сама манера живописи при особом наложении мазков краски на поверхность стены и, главное, почти рельефное изображение, поражающее неукротимой фантазией и скульптурностью в духе классических образцов античных ваятелей.

После осмотра Джулио Романо пригласил Тициана к себе домой отобедать. По пути он показал гостю церковь Сан-Себастьяно, построенную в прошлом веке по проекту великого Альберти, чуть дальше дом Мантеньи, в котором жил и умер мастер, и знаменитую школу *Casa Zoiosa* (Дом Радости), основанную в 1423 году великим гуманистом и педагогом Витторино да Фельтре, наставником молодых Гонзага. Дом Радости был подлинной достопримечательностью Мантуи, способствуя ее славе важнейшего очага гуманистической культуры. Это была первая светская школа Италии, где в основу воспитания молодежи были заложены

ренессансные принципы всестороннего гармоничного развития личности. В системе обучения, разработанной Витторино, первостепенное значение отводилось эстетическому воспитанию, а изучение Гомера, Вергилия и Горация являлось первой ступенью к постижению философии. Немаловажную роль играло также физическое воспитание — гимнастика, фехтование, верховая езда. В школе обучались и одаренные дети из семей бедняков.

Дом самого Джулио Романо поражал своей вычурностью, но был очень удобен для житья и работы. Во время обеда хозяин многое рассказал дорогому гостю о своем незабвенном учителе Рафаэле, совместной работе с ним в Ватикане, его последних днях и нравах папского двора. Но главное, он поведал немало любопытного о своем работодателе герцоге Федерико, его вздорности и одновременно щедрости, не преминув посетовать на прижимистость маркизы. Хотя, судя по дому художника и его богатому убранству, ему было грех жаловаться. Позже Тициан напишет портрет Джулио Романо (Лондон, частное собрание), на котором преуспевающий художник и архитектор держит в руках эскиз, а по выражению глаз нетрудно понять, что этот невысокий человек хорошо знает себе цену и умеет устраивать свои дела.

Несмотря на хлопоты в связи с предстоящей женитьбой, Федерико Гонзага был полон расположения к Тициану и при встречах с ним делился своими планами по оформлению приемной и рабочего кабинета в новом дворце. Он признался, что кроме собственного официального портрета ему хотелось бы иметь некую аллегория с обнаженными женскими фигурами, наподобие того, что он видел у дяди в его «алебастровом кабинете». Видимо, вспомнив, что разговаривает со старшим по возрасту, он немного смутился и добавил о желании получить от художника две-три картины на религиозные темы, которые хотел бы показать императору Карлу V, тонкому ценителю искусства и истинному христианину.

Тициан с готовностью откликнулся и обещал подумать. При расставании герцог попросил его быть готовым вернуться осенью в Мантую, когда император Карл V ступит на итальянскую землю для встречи с папой. А это будет самый подходящий случай, чтобы быть представленным Карлу, о чем просил его художник.

Окрыленный надеждами, Тициан вернулся домой, где с радостью отчитался перед женой обо всем, что увидел и услышал в Мантуе. От Чечилии он узнал, что их друг Андреа де Франчески недавно был избран первым канцлером республики. Дня через два Тициан отправился к новому канцлеру с поздравлениями и вручил давно написанный его портрет,

который дожидался в мастерской своего часа. Внимание мастера и щедрый подарок не могли не тронуть канцлера. Он рассказал Тициану, что во время выборов нового состава Совета Десяти была названа также кандидатура опального Аурелио. Поглядывая в сторону дожа, большинство выборщиков ответили гробовым молчанием, и тут ничего уже нельзя было поделать.

Первая встреча с императором

Видимо, мысль о Мантуе не покидала Тициана, пока он работал над другими заказами. Еще бы — ведь герцог Гонзага обещал представить его императору Карлу, а это открывало широкие возможности, сулило новые заказы и известность на всю Европу. Возвращаясь под вечер из мастерской, он за ужином делился с женой своими дневными заботами и планами на будущее. Не исключено, что однажды в такие минуты отдохновения, видя, как Чечилия ухаживает за ним и, подавая тарелку с супом, касается грудью его плеча, он представил ее в этом грациозном наклоне на холсте. Почему бы не предложить мантуанскому заказчику такой сюжет, в котором можно бы представить Чечилию с ее поразительной грацией?

Довольно быстро им была написана так называемая «Мадонна с кроликом» (Париж, Лувр). На сей раз он был уверен, что не вызовет неудовольствия жены, как когда-то в случае с обнаженной Венерой. Теперь он изобразил Чечилию в образе святой Екатерины, нежно протягивающей сидящей на траве Богоматери младенца, который шаловливо тянется ручкой к белому кролику — этому символу таинства и чистоты Воплощения. У ног Богоматери корзина с фруктами. Голову Чечилии украшает нитка жемчуга — недавний рождественский подарок мужа. Из-за кустов внимательно наблюдает за происходящим пастух, которого ошибочно принимали за святого Иосифа. Перед его удивленным взором неожиданно возникла на лугу как видение эта божественная сцена. Вдали виднеются горы и остроконечная деревенская колокольня. Полная нежности идиллическая картина окрашена золотистыми лучами заката. Среди работ, предназначенных в свое время для Феррары, была «Мадонна с младенцем, маленьким Иоанном Крестителем и святой Екатериной» (Лондон, Национальная галерея), чуть большая по размеру, но близкая по композиции и общей тональности. На ней изображен более поздний час после заката с той же гармонией глубоких тонов и нежных красок.

Поджимали сроки с картиной «Убиение святого Петра Мученика». В мастерской давно стояла скомпонованная из нескольких досок деревянная

поверхность размером 515х308 сантиметров. Заказчикам хотелось бы превзойти «Ассунту», вызывавшую у них постоянную зависть, но размеры алтаря это не позволяли. У стен стояло несколько готовых эскизов. За время отлучки Франческо по делам в «Расчетной книге» появилась любопытная запись рукой Тициана: «Вечерний час. Рваные облака. Яркие вспышки зарниц. Индиго и аквамарин. Стадо и пастухи. Белые блики. Зелень деревьев». Что это за отрывочные емкие фразы, звучащие как зачин поэтической баллады? Уж не собирается ли художник сменить кисть на перо, взявшись вдруг за сочинение поэмы, чтобы посостязаться со своим другом Ариосто?

Вероятно, позже он решил, что сцена убийства борца с еретиками Петра Мученика, канонизированного доминиканцами в прошлом веке, должна происходить в ночном лесу для придания большего драматизма происходящему. Монахи уже вынесли из бокового алтаря собора одноименную картину кисти Якобелло дель Фьоре и поставили ее на время в ризнице. Она производила неплохое впечатление, хотя краска кое-где осыпалась и по композиции картина выглядела наивно.

Поскольку доска была велика, а сроки поджимали, Тициан был вынужден изменить себе и привлечь к работе учеников, главным образом Джироламо Денте, который с полуслова понимал, что от него требовалось. Остальным же приходилось по несколько раз втолковывать задание и показывать, как и что нужно делать. Ходом работ остался доволен настоятель собора Джакомо ди Перга, который недавно пожелал лично посетить мастерскую. На него произвела сильное впечатление сцена ночного убийства.

Недавно Тициана потрясло убийство среди бела дня его слуги киприота Луиджи. Бедняга, как всегда, сопровождал Чечилию к обеду. Не доходя до церкви, он услышал слишком смелое замечание по адресу своей госпожи. Луиджи хотел тут же вступить и проучить наглеца, но в ответ получил смертельный удар кинжалом. Перепуганная Чечилия подняла крик, но убийца уже успел скрыться в толпе. Позже выяснилось, что это был молодой повеса Баттиста из знатного семейства Куэрини, которого приговорили к вечному изгнанию из Венецианской республики.

Настал день, когда посол Малатеста объявил, что пора отправляться в путь. Сборы были недолгими, и Тициан вскоре прибыл в Мантую. Но герцог Гонзага его не дождался и в оставленном на имя художника послании, извинившись, попросил проследовать в Парму, где и должна состояться намеченная встреча с императором. Своему управляющему герцог дал четкие распоряжения о предоставлении Тициану экипажа для

поездки.

Тем временем Карл V с многочисленной свитой немецких князей и испанских грандов был торжественно встречен в порту Генуи. Издавна считавшиеся скупердяями генуэзцы на сей раз раскошелились — пышные приемы и балы в честь высокого гостя следовали один за другим. Через неделю длинный поезд из позолоченных карет, блестящей кавалькады всадников и пеших воинов со знаменами и штандартами немецких и испанских областей направился в сторону Болоньи. Именно там должна была состояться историческая встреча, на которую в Италии возлагались большие надежды. Многие считали, что коронавание Карла V римским папой и переговоры между представителями всех заинтересованных государств на Апеннинском полуострове должны положить конец двадцатилетней войне. Дож Гритти не посчитал для себя нужным присутствовать на коронации и отправил в Болонью на переговоры первого канцлера Андреа де Франчески. Тем самым в который раз Венеция показала миру свою особую позицию и так ценимую ею независимость.

Оказавшись в Парме, вотчине князей Фарнезе, Тициан был вынужден дожидаться прибытия императорского кортежа. Ему не удалось тогда повстречаться с известным в тех краях живописцем Антонио Аллегри по прозвищу Корреджо, о работах которого он был немало наслышан. Его прекрасные росписи в главном соборе и в трапезной монастыря Сан-Паоло он внимательно осмотрел, и они не могли оставить его равнодушным в отличие, скажем, от работ еще одного местного художника Пармиджанино. Его вычурный алтарный образ в церкви Мадонна делла Стекката произвел на Тициана странное впечатление.

Тем временем из Рима выехал не менее представительный папский кортеж. Климента VII сопровождали двадцать пять кардиналов, большой отряд епископов и предводителей главных монашеских орденов. Казалось, германский император и папа старались перещеголять друг друга числом и представительностью своих свит. Перед тем как торжественно въехать в Болонью, Карл V остановился ненадолго в Парме, поджидая, пока папа со своей компанией престарелых прелатов доплетется до места встречи. В те дни вынужденного ожидания мантуанскому герцогу удалось на одном из приемов представить Тициана императору Карлу.

Двадцатидевятилетний Карл Габсбургский, облеченный высокой властью уже десять лет, выглядел несколько старше своего возраста из-за медлительности речи и движений. Был он чуть выше среднего роста, крепкого телосложения. При первом взгляде на него создавалось впечатление некой диспропорции в фигуре, которую ей придавали слишком

длинные руки. Цвет лица монарха был землистым, и выглядел он устало из-за отрешенного взгляда. При встрече с ним нельзя было понять по выражению лица, доволен ли он, так как вместо улыбки рот искривляла легкая гримаса. Однако об истинном его настроении можно было безошибочно судить по лицам приближенных, подобострастно выражавших радость или неприязнь.

Вероятно, Тициана немало удивило, как извивался перед императором в поклонах Альфонсо д'Эсте, лелеявший мечту о расширении своих владений, не говоря уже о пармских правителях Фарнезе. Тициана меньше всего интересовало окружение, и он старался уловить и запечатлеть в альбоме, с которым не расставался ни на минуту, характерные черты и особенности некрасивого лица-маски столь неординарной личности. От деда Максимилиана внук унаследовал рыжеватый оттенок волос и бороды, стыдливо скрывавшей непомерно выпирающую нижнюю челюсть и подбородок. Если бы не борода, Карл с его глазами навывкате имел бы вид кретина. Говорят, что этим уродством он обязан своей прабабке — по происхождению польке. Хотя польские женщины славятся чисто славянской красотой, но, как говорится, в семье не без урода.

Тициан был допущен в зал, где император скущаяще завершал трапезу, сидя в одиночестве за огромным накрытым столом, пока его свита стояла навывтяжку в полном молчании. Трое слуг в ливреях бесшумно подавали блюда и разливали вино и воду в бокалы. Во время еды нижняя челюсть и подбородок Карла еще сильнее выдавались вперед, подчеркивая уродство лица. Питался император исключительно мясом с кровью, поджаренным на углях, заедая его хлебом, но не мякишем, а румяной корочкой. Никаких приправ или овощей, лишь немного фруктов.

Молчание в трапезной нарушилось наконец общей благодарственной молитвой. Затем император подошел к собравшимся с подобием улыбки на лице. Не говоря ни слова, он выслушал поочередно сообщение каждого царедворца и так же молча покинул зал. Не менее интересно было за ним понаблюдать в соборе на заутрене, где он восседал в одиночестве близ алтаря, истово молясь. Когда его взгляд вдруг скользнул вверх, Карл на какое-то мгновение отвлекся от молитвы и застыл, рассматривая великолепную фреску «Вознесение Девы Марии». На выходе из собора он бросил в приветствующую толпу несколько пригоршней золотых дукатов.

Наконец пришла весть, что папа и его кортеж прибыли в Болонью. Начались неторопливые сборы в дорогу. Тициан оказался в карете с Федерико Гонзага и узнал от него немало полезного для себя о привычках и привязанностях императора, о его непомерных амбициях. Оказывается, он

уже не довольствовался титулом главы Священной Римской империи, которого по устоявшейся традиции величают «кесарем». Безраздельно владея Германией, Испанией, Бургундией, Сицилией и Неаполем, Фландрией, значительной частью новых земель в Америке и Африке, Карл желает быть провозглашенным еще и королем Италии.

Негативную оценку Карлу V и его политике дал итальянский поэт Леопарди. Ратуя за объединение Италии в единое государство, поэт-патриот вступает в полемику с некоторыми историками, которые подняли на щит личность Карла Габсбургского, расхваливая на все лады его мудрую политику в Европе. В сатирической поэме «Паралипомены» Леопарди заявляет:

И повода для умиленья нет,
Хоть среди прочих тот вас восхищает.
Кто унаследовал от прошлых лет
Величье предков. Но не всякий знает,
Какой нанес империи он вред.
О чем история не забывает:
Когда близ африканских берегов
Сгубил цвет нации — и был таков.[\[68\]](#)

Ближе к Рождеству Тициан оставил Болонью и вернулся домой, где друзья сообщили ему, что почти два месяца в Венеции находился Микеланджело, укrywшийся на Джудекке в одном из домов у знакомого флорентийского изгнанника. Как только иностранные послы разнюхали, что власти Флоренции объявили великого мастера вне закона, они поспешили предложить ему приют и гостеприимство в своих странах. Пришло на его имя и послание из Дворца дождей, в котором, в частности, говорилось, что «своим присутствием он <Микеланджело> оказывает высокую честь Венецианской республике».[\[69\]](#) Ответа не последовало. В разговоре с Сансовино он заявил, что готов бежать хоть на край света, чуть ли не в Туретчину, откуда ему пришло приглашение. Видимо, не случайно позже появился необычный портрет Микеланджело в белой чалме работы художника Буджардини (Флоренция, дом Буонарроти).

Тициану было до слез обидно, что из-за метаний между Пармой и Болоньей он не смог повидать великого мастера, о встрече с которым давно мечтал. Аретино и Сансовино навещали Микеланджело на Джудекке. Он был крайне подавлен всем тем, что творилось в мире. Его огорчали

поступавшие вести о сговоре в Болонье, где Флоренции уготовили роль стать вотчиной Медичи. Однажды друзьям удалось вытянуть мастера из его самозаточения на Джудекке, когда в доме у Аретино собралась небольшая компания флорентийцев. Зашел разговор о Данте, и Микеланджело поделился давней мечтой изваять фигуру великого поэта и прочитал посвященные ему стихи. Провожали гостя всей компанией до причала. Когда проходили мимо Немецкого подворья, кто-то указал Микеланджело на фреску «Юдифь». Заинтересовавшись, Микеланджело промолвил, что флорентийцам вот так же с мечом надо встать на защиту родного города. В память о своих горьких думах на Джудекке Микеланджело подарил друзьям сочиненный им в те дни сонет:

Чтоб к людям относиться с состраданьем,
Терпимым быть и болью жить чужой,
Пора бы мне умерить норов свой
И большим одарять других вниманьем.

Найду ль я путь, подсказанный сознаньем,
Когда от туч черно над головой
И голоса окрест грозят бедой,
А сам живу недобрым ожиданьем?

О муки на кресте, о боль и кровь,
Да искупится вами грех извечный!
В нем рождены и я, и мой родитель.

С мольбою к небу обращаюсь вновь.
Нет горше доли в жизни быстротечной,
Когда ждешь смерти, но далек Спаситель.[\[70\]](#)

Тициану пришлось вернуться в Болонью, где грандиозные торжества по случаю коронации вошли в завершающую фазу. В конце февраля 1530 года папа Климент возложил на голову Карла Габсбургского две короны — золотую Священной Римской империи и железную короля Италии. Рассказывают, что при возложении второй короны-обруча Карл V пробормотал: «Слишком много корон на мою голову».

В награду за сговорчивость Клименту VII удалось вернуть Ватикану кое-что из утраченных территорий, а в Италии окончательно закрепилась

власть германо-испанских Габсбургов. Свою независимость сохранила лишь Венеция, утратившая часть захваченных ею земель. О политических перипетиях поведал Андреа де Франчески, который с честью вышел из непростой борьбы с противниками венецианской независимости. А Тициану удалось, несмотря на царившую вокруг суматоху, написать на холсте первый небольшой поясной портрет императора Карла V в позолоченных сверкающих латах, который в дальнейшем был утерян, однако сохранилось его описание у современников.

Было непонятно, остался ли доволен император работой художника, увидев свое изображение на холсте. Он ничего не сказал, но по лицам присутствующих при вручении картины князей и грандов можно было заключить, что работа знаменитого мастера из Венеции, к которой Карл V относился с недоверием и нескрываемой неприязнью, ему понравилась. Будучи человеком умным, он, безусловно, оценил не только мастерство, но и честность художника, который дал правдивое изображение, ничего не приукрашивая. На волевом лице императора-воина, несмотря на его молодой возраст, выражены внутренняя сдержанность и углубленность в непростые думы государственного мужа, несущего ответственность за судьбы своих подданных. Скупой улыбнувшись, Карл V протянул художнику один золотой дукат. Растерявшись поначалу, Тициан принял монаршее подношение с вежливым поклоном. Рассказывают, что у всех присутствующих вытянулись лица от изумления. Но после аудиенции Федерико Гонзага тут же вручил обескураженному мастеру 150 золотых дукатов. Было ли это именно так на самом деле? Документальных данных, подтверждающих этот факт, нет. Но осталась легенда, равно как и позднее широко растиражированный рассказ о том, как однажды, позировав художнику, император Карл V поднял с пола оброненную кисть и подал ее Тициану. Обычно в подобных случаях сами итальянцы говорят: *Se non e' vero e' ben trovato* — «Если это неправда, то хорошо придумано».

Эти красивые легенды появились на свет с легкой руки Вазари и Ридольфи, которые порой прибегали к вымыслу, не в силах сдержать чувства восхищения творениями Тициана. Вдохновившись этим сюжетом, лауреат Нобелевской премии поэт Джозуэ Кардуччи в одном из своих стихотворений восклицает:

Нагнувшись, император кисть поднял.
Себя унизив, мастера возвысил![\[71\]](#)

За этими двумя легендами кроется определенный, но диаметрально противоположный смысл. В случае с золотым дукатом явно читается верноподданническое желание показать, что заказ императора сам по себе для любого творца уже великая честь, ибо ему дозволено писать портрет монарха. Но отчего же так низко ценится сама эта честь, если одновременно в грубую толпу пригоршнями бросаются сотни золотых дукатов?

Не исключено, что странная история с дукатом больно задела Тициана и он был обеспокоен мыслью, что весть об этом может повредить его репутации, если дойдет до Венеции, где недругов и завистников у него хоть отбавляй. Его успокоил Аретино, который неожиданно оказался в Болонье в окружении императора и даже успел совершить вместе с ним верховую утреннюю прогулку, во время которой позабавил Карла сплетнями о нравах некоторых европейских дворов. Что и говорить, неукротимой энергии литератора, его ловкости, умению всюду поспевать, втираться в доверие можно только дивиться! Но та утренняя прогулка принесла Аретино обещанный годовой пенсион в 200 золотых дукатов. Ему удалось заверить Тициана, что им одержана первая важная победа, за которой вскоре последуют и другие. Как показали дальнейшие события, Аретино оказался провидцем.

Куда сложнее обстоит дело в случае с поднятой кистью. Сама эта история является образным отражением одной из самых передовых идей того времени, согласно которой достоинство человека измеряется не принадлежностью его к тому или иному социальному сословию, а тем, что он делает и на что способен. Часто упоминается имя Леонардо да Винчи, который, будучи незаконнорожденным, благодаря своим великим деяниям пользовался воистину царскими почестями, и перед ним склонялись в поклоне короли и принцы. В истории с поднятой кистью образно выражена столь дорогая итальянским гуманистам тенденция ставить высокоодаренную творческую личность, будь то поэт или художник, выше любого аристократа и даже монарха.

Однако болонские дела на этом не закончились. Герцог Гонзага выглядел именинником, хотя и не добился столь вожделенного присоединения к своим владениям Миланского герцогства, от протектората над которым Франция была вынуждена отказаться. Зато ему выпала честь быть в эскорте сопровождения императора до Генуи, откуда тот благополучно отплыл в Испанию. А вот его дядя Альфонсо д'Эсте не удостоился такой чести, иначе бы он показал себя, устроив трескучий фейерверк при отплытии монаршего судна.

Что и говорить, Тициан был очень признателен герцогу Гонзага за все сделанное им в этой поездке, а потому не смог отказать ему в одной его странной просьбе. Оказывается, один из ближайших сподвижников императора дон Франсиско де Лос-Кобос-и-Молина (как же длинны испанские имена!), губернатор области Леон и обладатель прочих громких титулов, влюбился, как мальчишка, в юную Корнелию из свиты графини Пеполи, в чьем величественном болонском дворце испанец квартировал в дни коронации. Был он очень важной персоной, и, как поговаривали, ему прочили пост первого канцлера, поскольку нынешний канцлер на ладан дышит.

Выступая в непривлекательной для себя роли сводника, Федерико Гонзага был готов на все ради своих карьерных интересов. А посему Тициану надлежало разыскать эту девицу и написать ее портрет. О гонораре и всем остальном он не должен беспокоиться. Герцог выдал ему немалый задаток и предоставил в распоряжение удобный экипаж для вынужденных разъездов. Единственно, о чем попросил Тициан своего щедрого заказчика — немного повременить, пока он не закончит до наступления летнего зноя почти готовую большую картину для доминиканского братства.

Год для Тициана выдался хлопотным. Первым делом по возвращении домой он распорядился отправить детей на лето к родителям в сопровождении нянек, так как Чечилия не могла поехать вместе с ними. Новая беременность трудно ей давалась, и домашний врач не отходил от нее. Управившись с семейными заботами, Тициан теперь мог вплотную подойти к завершению большого алтарного образа. Огромная доска с почти написанной картиной была перенесена в собор Святых Иоанна и Павла, где оба брата с помощниками пропадали целые дни с восхода до заката, нанося последние мазки.

Наконец все было готово для торжественного освящения алтарной картины, которое состоялось 27 апреля 1530 года в присутствии дожа, знати и высшего духовенства. Весть о новой работе Тициана мигом разнослась по Венеции и вызвала небывалый наплыв народа. Это был даже не успех, а подлинный триумф, затмивший на время все прежние творения Тициана. Картина произвела на дожа сильное впечатление. Когда же до него дошли слухи, что монахи-доминиканцы очень напуганы героическим пафосом картины и далеко не молитвенным отношением к ней прихожан, а потому намереваются продать ее куда-то за 18 тысяч дукатов, он тут же подписал специальный декрет. В нем новый алтарный образ кисти Тициана объявлялся национальным достоянием, и любого, кто посмеет на него

покуситься или нанести повреждение, ждала смертная казнь.

Картину «Убиение святого Петра Мученика» можно по праву считать вершиной героико-драматического стиля Тициана, о чем, к сожалению, нам сегодня дано судить только по описаниям современников, некоторым копиям и гравюрам с нее. Этой своей работой, как никто другой, великий мастер показал себя истинным гражданином, которому дороги судьбы родной страны. В годы наполеоновской оккупации картина была конфискована и вывезена во Францию, где ради ее сохранности тамошние специалисты решили перенести изображение с деревянной поверхности на холст, что не могло не сказаться отрицательно на ее качестве. Поэтому после возвращения картины на родину вместе с другими похищенными шедеврами ее пришлось подвергнуть тщательной реставрации. Работа проводилась в примыкающей к собору часовне *Del Rosario*. Там временно была размещена реставрационная мастерская, где специалисты восстанавливали, кроме тициановской картины, возвращенное полотно Беллини. Обе работы погибли при пожаре 16 августа 1867 года. Вновь и вновь огонь преследует и безжалостно пожирает картины Тициана, словно задавшись безумной целью повергнуть в прах даже саму память о них. И как тут не вспомнить пророческие слова Булгакова о несгораемости творений гения!

Сегодня в соборе над алтарем, где висела картина, помещена копия, которую выполнил в конце XVII века немецкий живописец Карл Лот, обосновавшийся в Венеции. Эта копия, как многие рисунки или гравюрные воспроизведения, дает лишь приблизительное представление об оригинале. Но по ней можно понять композиционное решение и общий драматический накал, выраженный автором.

Видимо вспомнив падуанский фресковый цикл, Тициан обратился к драматическому повествованию, не очень жалуемому им. Но ему необходимо было добиться максимального выражения движения на картине. Главное внимание отдается пейзажу, через который раскрывается дикая сцена в ночном лесу, освещаемая мерцающими сполохами зарниц. Мощные деревья, как хор в древнегреческой трагедии, поясняют и дополняют колыханием ветвей под порывами ветра действие, развертывающееся на краю пропасти. Например, два кряжистых дерева на ближнем плане ритмично наклонены вслед убегающему с поднятыми в ужасе руками спутнику Петра. Остальные переплетенные друг с другом деревья отражают происходящую под их сенью кровавую борьбу. Но их стволы теперь наклонены вглубь леса, где заказчик убийства, поняв, что черное дело сделано, удаляется на лошади подальше от места

преступления.

Герой повествования Петр Мученик лежит поверженный на земле, устремив взор к небу с поднятой кверху дланью. Там высоко в небесной сапфировой сини летят два ангела с пальмовой ветвью как символом победы веры над безверием и человеческой жестокостью. Над Петром возвышается полная динамики мускулистая фигура наемного убийцы, который занес нож для последнего удара. Здесь должны быть невидимые нам ныне яркие пятна крови на зеленом фоне травы, контрастные цвета одеяний каждого персонажа картины, светотеневые эффекты по мере удаления в чащу леса и льющийся сверху свет, который преломляется сквозь листву деревьев, как через призму, создавая игру мерцающих перламутровых переливов. Тициан вновь блестяще доказал свою способность посредством одного только цвета создавать форму, объемы, движение и даже звук. По этому поводу весьма примечательно высказался очевидец триумфа картины Дольче: «На лице убегающего монаха написан такой ужас, что мы невольно как бы слышим его крик». А друг художника Аретино заявил, что это лучшая картина, когда-либо написанная в Италии. Видевший ее Вазари отметил: «...эта композиция — самая совершенная, самая прославленная, наиболее грандиозная и лучше всего задуманная из того, что когда-либо было сделано Тицианом за всю его жизнь». Позволим себе внести маленькую поправку в слова Вазари. После «Убиения Петра Мученика» Тициан создаст еще немало общепризнанных своих шедевров.

Победа была заслуженной. Тициана поздравляли друзья и простые венецианцы при встрече с ним на улице. Как-то ранним утром, пока горожане еще отходили ото сна, он решил воспользоваться рекомендацией домашнего лекаря, что Чечилии в ее нынешнем положении нужно больше двигаться, и повел жену в собор задолго до начала заутрени. Посадив ее рядом с алтарным образом, он отошел в сторонку, не мешая ей спокойно любоваться картиной. Видимо, Чечилия никак не ожидала такого и была настолько потрясена, что принялась истово молиться, а потом заплакала. И он понял, что это были слезы не только христианского умиления, но и радости за него.

А вот Франческо, побывавший недавно в доминиканском соборе, вернулся домой чернее тучи. Оказывается, настоятель Джакомо ди Перга повел себя как крохобор, каких свет не видывал. При разговоре об оплате за картину он стал мелочиться и просить скостить немного, так как монахам, мол, живется нелегко из-за растущей дороговизны. После шумного успеха и хора поздравлений со всех сторон Тициан никак не ожидал такого оборота, но винил только самого себя. Еще тогда, после одержанной им

победы на конкурсе, он так возгордился, что не оговорил с заказчиком все условия оплаты, считая это ниже своего достоинства. Вот она, расплата за глупую гордыню! Видать, урок с францисканским братством и скрягой-настоятелем Джермано ничему его не научил. О, как же прав Аретино, требующий никогда не церемониться с заказчиком, не уступать ему ни на йоту, кем бы тот ни был! Отныне никакого спуска никому — надо уметь высоко держать собственную марку.

Но тогда он еще не мог даже предположить, что, несмотря на столь шумный успех и высокую оценку его труда со стороны официальной власти, ему придется вести тяжбу с доминиканцами в течение почти десяти лет, прежде чем гонорар будет выплачен сполна. О нет, ему никак нельзя расслабляться, а тем более впадать в уныние — это великий грех. Время настанет, и он еще громче заявит о себе, заставив всех считаться с собой. А пока нужно исполнить просьбу герцога Гонзага и вновь отправляться в Болонью. Делать нечего, так как задаток получен и он дал слово. Снова расставание с Чечилией, которая так скучает без детей, а теперь опять ей оставаться одной со своими невеселыми мыслями, да к тому же еще в городе нестерпимая духота, влажность и дышать нечем. Тициан, как мог, старался ее успокоить, пообещав быстро обернуться с делом.

Изнывая от жары, он с трудом добрался до Болоньи. Но девицы Корнелии во дворце Пеполи не оказалось. Как рассказала графиня Изабелла Пеполи, узнав о предстоящем визите художника для написания ее портрета, девица страшно перепугалась. В последнее время Корнелия чувствовала странное недомогание и сильно спала с лица. Чтобы не предстать дурнушкой перед живописцем, она сбежала, укрывшись где-то у родственников в деревне. Вот тебе раз! Что же теперь делать? Пришлось Тициану возвращаться не солоно хлебавши, и по пути он решил завернуть в Мантую. При подъезде город был почти неразличим из-за стоявшего над ним серого марева озерных и болотных испарений, и дышать было просто нечем.

Тициан поведал герцогу о своей неудаче. Но у того, на счастье, оказалась небольшая литография с профилем Корнелии, и герцог постарался подробно описать внешний облик девицы, припомнив даже, с какой стороны у нее на щеке ямочка и под каким ухом родинка. Видать, ему не раз приходилось пользоваться ее услугами, а затем уже уступить прелестную Корнелию вконец потерявшему голову от любви и пылкому не по возрасту испанскому гранду.

Тициан тоже вспомнил Корнелию, которую видел на приемах в Болонье в свите графини Пеполи, где она выделялась своей броской

красотой. Довольно быстро им был написан полупрофильный портрет с учетом тех милых подробностей, на которые указал ему герцог. Тот был вне себя от радости — поручение исполнено, и Федерико Гонзага сможет теперь ублажить влиятельного канцлера мадридского двора, с которым он связывал какие-то свои далекоидущие планы. Изабеллы д'Эсте в тот раз не было в Мантуе, она укрылась от зноя в одном из загородных имений. Расставание было дружеским, и герцог сделал еще один заказ.

Невосполнимая утрата

Так надолго он никогда не оставлял Чечилию одну и торопился изо всех сил, меняя лошадей и возниц, пока не добрался до Местре. Хотя гребцы усиленно работали веслами, после быстрой езды на лошадях плавное скольжение по Большому каналу казалось нестерпимо медленным, и он то и дело подгонял гребцов. Едва он переступил порог дома, в нос ударил сильный запах камфоры и других лекарств. По лицу встретившего его Франческо Тициан понял, что с Чечилией стряслась беда. Не слушая брата, он бросился по лестнице вверх в спальню, где увидел постель в окружении белых халатов. Растолкав всех, Тициан с трудом узнал Чечилию — настолько она изменилась. Но, услышав его зовущий голос, она открыла глаза и виновато улыбнулась.

Отведя его в сторону, врач рассказал, что роды прошли удачно, девочка родилась крупная, а вот у матери началось сильное кровотечение, которое никак не удастся остановить. Прошла бессонная тревожная ночь, и до слуха Тициана доносился иногда громкий плач новорожденной из соседней комнаты. На следующий день, 5 августа под вечер, не приходя в сознание, Чечилия отошла с миром.

Трудно представить, что тогда творилось с Тицианом. Все вокруг померкло и вконец потеряло бы для него смысл, если бы не девочка, крохотное невинное создание, подаренное ему на прощание Чечилией. Ее нет, но жизнь продолжается. Символично, что похороны и крещение прошли почти одновременно. Новорожденную нарекли Лавинией — имя заранее было выбрано им вместе с покойной женой.

Эти сумбурные дни Тициан провел как во сне. Словно призрак, он что-то делал и шел туда, куда ему тихо подсказывали люди вокруг, чуть ли не ведя его за руку. Когда он понемногу начал приходить в себя, уезжавшие домой родственники захотели забрать с собой его Лавинию. Он резко возражал, прижав к груди теплый запеленутый комочек, но ему терпеливо,

как малому ребенку, объяснили, что его дочке будет лучше у бабушки с дедом. Остаться одному дома было невыносимо, и он отправился в мастерскую, где не был с самого дня отъезда в Болонью. Первое, что бросилось ему в глаза, — это готовая к отправке «Мадонна с кроликом», обещанная им мантуанскому герцогу. Из его груди вырвался стон — перед ним, как живая, предстала Чечилия, и он упал перед ней на колени. Осторожно подняв его, Джироламо Денте отвел мастера в сторону, пытаясь отвлечь внимание разговором о письмах, полученных недавно из Вероны и Урбино. Этот малый Джироламо умен не по годам. Он прав — троих детей надо вырастить и вывести в люди, а потому пора приниматься за дело. Когда Тициан снова подошел к месту, где стояла «Мадонна с кроликом», картины там уже не было.

С того момента минуло сорок дней — дней невыносимой боли и отчаяния, когда все валялось из рук и было желание биться лбом об стену. Только теперь пришло осознание того, как тихо и незаметно Чечилия создавала вокруг него нужную обстановку спокойствия, любви, уюта, теплоты, что так помогало ему в работе. Его дома не раздражало ничто, даже дети. Они росли под неусыпным ее оком, а ему приходилось лишь по воскресным дням немного поиграть с ними. Но дальше оставаться в этом доме он не мог. Дом осиротел и стал холоден, уныл и неприветлив. Здесь на каждом шагу приходилось наткаться на воспоминания, вызывающие то слезы, то раскаяние за однажды оброненное резкое слово или невнимание к какой-то просьбе жены. Ведь она так редко чего-то у него просила!

Жизнь продолжалась, и работа в мастерской шла неплохо. Франческо пришлось вскоре нанять новых подмастерьев. Он хотел было привлечь какую-нибудь женщину, чтобы следить за порядком, но Тициан воспротивился, не желая никого видеть в доме на Ка' Трон, где все еще витал дух Чечилии. Следует заметить, что многие венецианцы не знали о трагедии великого мастера, настолько быстро и незаметно прошли похороны. Некоторые люди даже не подозревали, что Тициан был женат. Его редко можно было видеть вместе с Чечилией. Во время освящения «Ассунты» она притаилась, сидя с автором на монашеских хорах, а венчание, как уже было сказано, прошло тихо на дому в присутствии лишь родственников и близких друзей.

В мастерской побывал новый мантуанский посол Аньелло с поручением от герцога выдать художнику сто золотых дукатов. Выполнив приказание, но, как явствует из «Расчетной книги», прикарманив двенадцать дукатов, нечистый на руку дипломат отписал затем своему хозяину: «...наш маэстро Тициан настолько подавлен смертью жены, что не

может работать и не хочет никого видеть». В те дни Тициан не пожелал встретиться даже с Аретино, чье шумное жизнелюбие и непрерывные разговоры о самом себе были бы ему обременительны. А выслушивать слова сочувствия было слишком больно, что, видимо, понял тактичный Сансовино, решивший воздержаться пока от встреч с несчастным другом, которого постигло великое горе.

Памятуя о мантуанских заказах матери и сына, Тициан взялся за написание двух картин, которые соответствовали его тогдашнему состоянию духа. Это «Обретение стигматов святым Франциском» (Трапани, музей Пеполи) и «Покаяние святого Иеронима» (Париж, Лувр). На обеих картинах главное — ночной пейзаж, живо напоминающий то, что уже было с таким блеском выражено в «Убиении святого Петра Мученика».

Личность блаженного Иеронима (IV–V века), почитаемого Церковью богослова и знатока античной культуры, оставившего большое рукописное наследие, не могла не заинтересовать тогда Тициана. В одной из работ, посвященной жизни и творчеству ученого мужа, можно прочесть, что «стиль Иеронима — враг его, который, несмотря на призывы подвижника к посту и молитве, выдает в нем невольный восторг перед земною, грешной красотой, в чем есть что-то трогательное, как и во всей этой борьбе вкуса и воли». Далее автор исследования болгарский историк Диесперов, отмечая высокий эстетический вкус Иеронима, пишет, что многие его письма и сочинения, полные художественных образов, сравнений, яркой выразительности и тонкой наблюдательности, порой «живо напоминают собой некоторые новеллы итальянского Возрождения».^[72]

В отличие от блаженного Иеронима, мирно сидящего в тиши кабинета, написанного Карпаччо (Венеция, Скуола Сан-Джорджо дельи Скьявони), работа зрелого Тициана отражает его мастерство, высокую культуру и не скрываемый художником восторг перед земной телесной красотой, несколько не затеняя глубокой религиозности. При написании «Покаяния святого Иеронима» он тоже каялся и выразил боль понесенной утраты как кару за свои вольные и невольные прегрешения. На его картине старец в каком-то порыве отчаяния собирается биться головой о камень и обращает воспаленный взор к висящему на дереве распятию. Как и положено в сюжете с Иеронимом, рядом помещены прирученный им лев и вожденная его греховной гордыней красная кардинальская шляпа. Изображение отшельника дано против слепящего лунного сияния, и главное здесь — цвет и светотеневые переходы.

К теме покаяния Тициан вернется лет через двадцать и напишет для венецианской церкви Санта-Мария дельи Мираколи — этого шедевра

ренессансной архитектуры, — еще одного блаженного Иеронима (Милан, галерея Брера). Спустя еще десять лет, в 1560 году, из-под его кисти выйдут два небольших образа с кающимся Иеронимом (Лугано, собрание Тиссена; Испания, Эскориал). Особенно выделяется последний образ, отосланный в сентябре 1575 года королю Филиппу II. Это одна из лучших работ позднего Тициана, в которой основополагающая роль отдана цвету и светотеневым переходам. Все эти четыре работы носят определенно исповедальный характер, и при написании их стареющий мастер, проживший столь яркую и наполненную жизнь, нуждался, видимо, в покаянии.

*

Палитра, краски и кисти оказались для него спасительным лекарством, утоляющим тоску и врачующим боль. Но и мысль о детях не давала покоя. Теперь он нуждался в совете отца, оказавшись наедине со своим горем. В середине октября он отправился в Пьеве ди Кадоре. На сей раз ни багряные краски леса, ни заснеженные вершины Доломитовых Альп, ни кристально чистый воздух не помогли ему отрешиться от грустных мыслей. Дома он застал мать в постели. Ее внезапно хватил удар, парализовавший левую руку и ногу. Сват Сольдано сбился с ног в поисках нужного снадобья. Пришлось вызвать настоящего лекаря из Беллуно. Осмотрев больную, тот покачал головой и предписал полный покой и диету. На семейном совете отец Грегорио принял решение, что старшая незамужняя сестра Орска отправится с детьми-сиротами в Венецию, как только будет решен вопрос с окончательным переездом в новый дом, и там останется на жительство, став хозяйкой и воспитательницей племянников. Услышав это, Лючия шевельнула рукой в знак одобрения.

Мальчики подросли и, как это стало ясно с момента их появления на свет, были очень непохожи по характеру друг на друга. Старший, Помпонио, был капризным, завистливым и всё старался урвать у младшего брата лакомый кусок или игрушку, а сам не умел и не хотел ничем себя занять. Младший Орацио был спокойным и покладистым ребенком. К радости отца, он готов был часами возиться с бумагой, угольками и красками. Но более всего Тициана умиляла малышка Лавиния, так забавно пускавшая пузыри и, как ему казалось, улыбающаяся на его призыв «агу, агу!». Подходя каждый раз к колыбели, он все старался разглядеть в ней черты незабвенной Чечилии, заплатившей смертью за ее жизнь.

На следующий день Тициан пошел с детьми на прогулку. На

Арсенальной площади перед кузницей молодой парень умело подковывал лошадь, а внутри стучали молоты о наковальню и с шипением разлетались искры. Мальчуганы побоялись туда войти, и было решено подняться на высокий холм за церковью, откуда открывался вид на горы. Тициан, как когда-то его отец Грегорио, стал рассказывать ребятам про каждую вершину. Вот та, словно ушастая сова, так и зовется в народе Чиветта, за ней следует гордый пик Пельмо, напоминающий рогатую шапочку дожа. Правее возвышается гора Антеао, а вся заснеженная гряда носит название Мармароле — там добывается прочный камень для постройки домов и крепостей. Отец пообещал мальчуганам как-нибудь спуститься в долину и показать, как лесорубы ловко сплавляют лес по бурной реке Пьяве. А в лесу он показал им травы, из которых дедушка Сольдано prepares лекарства, а тетя Орска выжимает из них соки для окраски тканей. Прогулка с сыновьями оживила в его памяти многие картины далекого детства.

Когда он вновь оказался в Венеции, его ждал непочатый край работы. Картины в Мантую были уже отправлены, и оттуда пришло письмо от герцога. Уподобляясь своему феррарскому дядюшке, он стал проявлять признаки спешки, нетерпеливости и особенно просил написать ему кающуюся Марию Магдалину «всю в слезах», а также картину для ближайшего друга Карла V, командующего имперскими войсками в Италии Альфонсо д'Авалоса, маркиза городов Васто и Пескары в Аbruццо. Он приходится двоюродным братом покойного мужа поэтессы Виттории Колонна, представительницы старинного римского рода и, как говорит молва, возлюбленной самого Микеланджело.

Как же не взяться за такой заказ, тем более что, едва услышав об этом, Аретино принялся рисовать перед ним радужные перспективы, рассказывая с жаром, как это он умеет, каким влиянием пользуется при дворе маркиз д'Авалос. Слушая его, Тициан понимал причину пылких разглагольствований друга, которого он давно раскусил. Не исключено, что Аретино уже рассчитывал извлечь для себя некую пользу. Но Тициан отдал предпочтение заказу Федерико Гонзага и приступил к написанию «Кающейся Марии Магдалины» (Флоренция, галерея Питти). Известно, что в качестве модели он использовал некую Джулию Фестину, поразившую его проникновенным взглядом лучистых глаз и огненно-золотистой копной волос, ниспадающих ниже плеч. Отныне дочери булочника, чья лавка находилась по соседству с Ка' Трон, суждено навечно поселиться во дворцах.

Получив картину, герцог выразил свое восхищение письмом от 19 апреля 1531 года, отметив, что его мнение полностью разделяет и мать

маркиза. Это было особенно приятно Тициану. Вскоре в другом письме Федерико Гонзага обратился к художнику с новой просьбой — сделать копию Марии Магдалины, которую он намеревался преподнести в дар поэтессе Виттории Колонна, которая, покинув свет, уединилась для покаяния в одном из римских монастырей и ныне так нуждается в сочувствии и добром внимании. Он сообщил также, что Микеланджело чуть ли не каждый день навещает поэтессу.

«Кающаяся Мария Магдалина» пользовалась таким спросом, что Тициану пришлось написать несколько ее вариантов не без помощи учеников, внося лишь небольшие изменения в положение рук, наклон головы и пейзаж. Эти копии разбрелись по всему свету, и одна из них даже оказалась в Москве в частном собрании. Одну из Магдалин Вазари видел в гардеробной урбинского герцога. В 1648 году биограф Ридольфи упоминает шесть тициановских картин на сюжет с кающейся Магдалиной, и лучшей из них, по общему признанию специалистов, является та, что написана примерно тридцатью пятью годами позднее и с 1850 года принадлежит петербургскому Эрмитажу. Да и сам автор считал ее таковой, не расставаясь с ней вплоть до своей смерти. Если по поводу других копий, например неаполитанской (музей Каподимонте), существуют разноречивые мнения относительно их принадлежности кисти Тициана или его учеников, то эрмитажная Магдалина не вызывает никаких сомнений.

При сравнении флорентийской картины с петербургской различие между обеими более чем очевидно как в концептуальном плане, так и по мастерству исполнения. Во флорентийской Магдалине Тициан явно отталкивался от классического образа *Venus pudica* — Венеры целомудренной, — который был подробно разработан в его мифологических *poesie*. На картине молодая грешница, истово молясь, взывает к милосердию небес, стыдливо прикрыв руками обнаженные грудь и тело, просвечивающие сквозь длинные волнистые пряди бронзово-рыжих волос. Все это придает сугубо религиозному сюжету откровенно чувственное выражение. Слева виден небольшой сосуд с надписью TITIANUS. Освещенная мягким светом изнутри, фигура кающейся грешницы рельефно выступает на темном фоне слегка намеченного ночного пейзажа, а ее розоватое тело источает тепло греческого мрамора и дышит всеми своими порами.

В эрмитажной Марии Магдалине нет и тени *Venus pudica*, которая, возможно, утомила Тициана, написавшего немало прекрасных Венер для княжеских дворов Италии и Европы. С годами религиозное чувство в нем крепло все сильнее, и это нашло отражение в написании образа Марии

Магдалины. По композиции картина почти идентична флорентийскому варианту, если не считать более прописанного ночного пейзажа с деталями. Но колорит заметно изменился, и вместо чистых, несколько отвлеченных тонов здесь уже более конкретные сочетания ярких красок.

Прекрасное тело кающейся грешницы полуобнажено. Его прикрывают легкое одеяние из шелковой ткани с яркой полосатой накидкой и ниспадающие на плечи пряди золотисто-рыжеватых волос. Положив руку на грудь, Магдалина обращает к небу глаза, покрасневшие от слез раскаяния за грехи. На переднем плане некоторые предметы христианской символики — стеклянный сосуд с миром, череп и раскрытое Писание. Сумеречное мерцание отражается отдельными бликами на стекле сосуда, высвечивая подпись *Titianus* на темном фоне скалы, шелестящие на ветру страницы книги, гладкую поверхность черепа и некоторые детали пейзажа. В 1566 году во время вторичного посещения Венеции Вазари видел эту Магдалину и особенно выделил в ней то, что «картина бесконечно трогает всякого, кто ее созерцает; более того, хотя Мария Магдалина и прекрасна, но возбуждает не сладострастие, а сострадание».

Над чем бы Тициан ни работал в те дни, когда горечь утраты была велика, его не оставляла мысль об осиротевших детях, лишенных материнского тепла. В последний раз в родительском доме у него особое беспокойство вызвал старший Помпонио, который рос неслухом и лежебокой. Он постоянно капризничал и все чего-то требовал, не зная, чем заняться. Отправляя Федерико Гонзага очередной выполненной заказ, он узнал от его стряпчего Брагино, что в небольшом приходе Медоле близ Мантуи появилась вакансия каноника с неплохим пансионом. Вот куда бы следовало пристроить бездельника Помпонио, не желающего ничему учиться. Сутана прелата ему подошла бы, тем паче что в роду Вечеллио было немало священнослужителей. В письме герцогу Тициан изложил свою настоятельную просьбу закрепить освободившееся место в Медоле за старшим сыном.

Надо было окончательно определиться и с переездом на новое место. Он уже приступил к поискам нового жилища. Но с этим делом Тициану пришлось повременить, так как последовал срочный заказ от дожа Гритти, который пожелал за собственный счет украсить большой обетной картиной дворцовый зал Коллегии, где обычно принимают иностранных послов с верительными грамотами и решают важные государственные дела. Дож призвал к себе Тициана и дал четкие пояснения, какой хотел бы видеть свою картину, вручив заодно солидный аванс. Оставаясь пока еще должником правительства республики и зная властный характер заказчика,

не терпящего возражений, Тициан не осмелился прекословить, хотя у него не лежало сердце к явно парадной помпезности заказа, да и голова была занята совсем другим. Мысли о детях, оставленных на попечение престарелых родителей, не давали ему покоя.

К счастью, не пришлось долго уговаривать Франческо, чтобы он съездил на родину за детьми и сестрой Орсой. Брат всегда с радостью покидал утомлявшую его Венецию, чтобы лишний раз повидать близких. Навестивший Тициана в мастерской де Франчески объяснил политическую подоплеку самого заказа. В последнее время во влиятельных кругах и даже среди тех, кому дож обязан своим избранием, стали раздаваться голоса недовольства авторитарной политикой Гритти и благопритствованием весьма сомнительной коммерции его побочных сыновей в Турции, незаконно пользующихся налоговыми поблажками и прочими немалыми привилегиями, о чем стало известно дотошным чиновникам из налоговой канцелярии. Как подчеркнул канцлер де Франчески, дожу Гритти крайне необходимо с помощью искусства лучшего художника Венеции показать недовольным патрициям свое превосходство и особое положение, занимаемое им на венецианском политическом Олимпе, чтобы пресечь все досужие разговоры.

Санудо в своем «Дневнике» 6 октября 1531 года дает подробное описание обетной картины в зале Коллегии, которая, как и некоторые другие работы Тициана во Дворце дожей, погибла при пожаре в 1577 году. Сегодня благодаря свидетельству Санудо и сохранившимся копиям и рисункам можно составить представление о самом полотне, написанию которого властный дож придавал столь большое значение. Как отмечено в «Дневнике», Тициан полностью оправдал надежды авторитарного правителя республики, чьим расположением и доверием так дорожил.

К сожалению, автор «Дневника» не оставил данных о габаритах полотна, но они были значительны, судя по залу, где картина была установлена, и по ее парадной представительности. На картине святой Марк с Евангелием в руке представляет коленопреклоненного дожа Гритти сидящей высоко на троне Богоматери с младенцем в окружении трех святых и ангелов. На этом записи обрываются — вскоре Санудо не стало, что было большой потерей для искусствознания. Хотя записи всезнающего Санудо лишены блеска и полета фантазии, свойственной другим биографам, в них подкупают простота и искренность изложения и, главное, фактологическая точность, которой порой недостает Вазари и Дольче. Его дело летописца художественной жизни Венеции продолжил сын архитектора Сансовино — даровитый Франческо Сансовино, автор

исторических хроник, содержащих немало ценных сведений о венецианском искусстве, под названием *Venetia* (1581).

Видимо, подбором святых на картине руководил заказчик, так как присутствие каждого из них связано с деяниями самого Гритти. Например, день поминовения святого Бернардина совпал с днем избрания Гритти дожем; святая Марина поминается 7 июля, когда Гритти удалось разбить врага и снять почти годовую осаду Падуи. А вот, скажем, святой Альвизе, то есть Алоизий, оказался на картине только потому, что он тезка богатейшего патриция Альвизе Пизани, за сына которого выдана недавно одна из любимых внучек Гритти.

Тициану до дворцовых игр не было никакого дела, но он постарался выполнить все пожелания дожа. Позднее в зале Коллегии после пожара на этом месте появится одноименная картина его бывшего ученика и соперника Тинторетто, но в ней уже нет того типично тициановского ликования колорита и праздничного звучания, которым когда-то восхищались очевидцы. В этом и сегодня можно легко убедиться, если сравнить картину Тинторетто с тициановским алтарем Пезаро во Фрари, столь же радостно звучащим, как и безжалостно погубленное огнем тициановское полотно во Дворце дождей.

Глава VI Новый Апеллес

Переезд на Бири

Тициан не мог больше находиться в доме на Ка' Трон и все чаще оставался на ночлег в мастерской. Он вдруг почувствовал, что устал от Венеции с ее празднествами, процессиями, регатами, а тем паче от самих венецианцев, шумных и нестерпимо болтливых, от которых некуда было скрыться. А это вечное мелькание гондол под окнами мастерской и песни с факелами по ночам! Но как же так? Ведь им самим приложено столько сил, чтобы утвердиться в этом обворожительном городе с его колдовскими чарами, который каждого, кто в нем оказывается, засасывает в свою праздничную круговерть и уже не отпускает до конца жизни.

В поисках нового жилища он все чаще удалялся от центральных обжитых районов, пока не остановился однажды на окраине в квартале Бири-Гранде перед двухэтажным строением с мезонином, широкой террасой наверху и ведущей к ней наружной каменной лестницей. Дом одиноко стоял на берегу лагуны с примыкающим к нему заросшим садом. Неподалеку отсюда, в приходе Сан-Канчано, он когда-то в молодости расписывал парадный вход дворца Морозини. Вот он этот дворец, но фреска над входом еле различима, как и на других домах. После шумного успеха их совместных с Джорджоне росписей в самой Венеции и по округе распространилась мода расписывать наружные стены домов, принадлежащих простым людям, сценами и орнаментами, повторяющими отдельные мотивы фресок Немецкого подворья. До сих пор еще радуют глаз своим праздничным разноцветьем дома на острове Бурано, где традиционно живут рыбаки, жены которых славятся как искуснейшие кружевницы.

Его поразили первозданная тишина и безлюдье этих мест. Только горластые чайки устраивают в лагуне свои игрища. Узнав, что дом с садом сдается в аренду, он решил осмотреть его. В просторных помещениях первого этажа с их высокими потолками и частью окон на северную сторону можно разместить мастерскую и хранилище. А на втором этаже с мезонином предостаточно места для жилья и других хозяйских нужд. Тициана особенно привлек открывающийся сверху вид на просторную лагуну и остров Сан-Микеле, охраняемый, точно стражами, темными

остроконечными кипарисами — там его Чечилия нашла последнее пристанище. Видны и закопченные печные трубы стеклодувов на Мурано, а в ясные погожие дни хорошо просматриваются материк и заснеженные вершины Доломитовых Альп.

Как записано в «Расчетной книге», 1 сентября 1531 года дом был арендован у синьора Молина, зятя патриция Полани, за 40 дукатов в год, но при условии, что производимые новым постояльцем работы по ремонту, благоустройству или переоборудованию здания не должны превышать по цене ста дукатов. Позднее Тицианом был прикуплен соседний участок земли для расширения уже имеющегося сада.

Пока не наступило ненастье, в сентябре был осуществлен переезд в новый дом на Бири, для чего наняли четырехвесельную пеату — крупную баржу с командой грузчиков — и несколько гондол. Упаковкой домашнего скарба в баулы и сундуки руководил сам Тициан. Когда помогавшие со сборами соседские женщины вместе со знакомой Фаустиной, дочерью булочника, вынули из платяного шкафа нехитрые наряды Чечилии, он, почувствовав комок в горле, попросил их распорядиться этим добром по своему усмотрению. Упаковка и погрузка в мастерской всего скарба вместе с картинами, картонами, красками и мольбертами была поручена Джироламо Денте.

Настал момент расставания со старым жилищем. Тициан в последний раз обошел опустевшие комнаты на Ка' Трон, которые видели столько радости и печали. Он присел на прощание у очага в кухне, где так любил проводить с Чечилией тихие вечера. С улицы послышался зов грузчиков. С трудом сдерживая слезы, Тициан вышел и больше никогда уже сюда не возвращался, обходя стороной весь квартал.

На новом месте он распорядился расстановкой шкафов, стеллажей и мольбертов в мастерской, а затем, взяв вставленное в позолоченную багетную раму «Раскаяние Марии Магдалины», поднялся наверх и повесил картину у себя в спальне. Обживать новое жилище пришлось недолго. Вскоре вернулся Франческо с детьми и сестрой Орсой, привезя печальную весть: не стало их матери Лючии. В последние месяцы здоровье ее ухудшилось, и она тихо угасла. Отец Грегорио остался теперь с младшей незамужней дочерью. Смерть матери глубоко опечалила Тициана. Видя ее последний раз, он догадывался, что конец близок. Он всегда нежно к ней относился, будучи признателен за все, что она для него сделала. Радостный смех и возня детей в просторном доме смогли заглушить в нем боль. На следующий день он заказал поминальный молебен в соседней церкви Сан-Канчано. Когда установилась погода, нанял гондолу и свозил мальчиков с

Орсой на Сан-Микеле, где они возложили цветы на могилу Чечилии и молча постояли перед скромным надгробием.

Сестра Орса очень быстро взяла в руки хозяйство и стала настоящей домоправительницей и воспитательницей троих детей, для чего выписала из Пьеве послушных служанок, няньку и даже повариху. Вскоре появился и садовник, а у Орсы был даже свой огород — предмет ее особой гордости. Постепенно жизнь в новом доме, где у каждого было свое занятие, наладилась.

Тициан особенно был рад просторной мастерской, где с помощью Франческо и Денте удалось наладить работу многочисленных подмастерьев по части живописи и графики. В отличие от Микеланджело, работавшего в одиночку, Тициан поставил дело на широкую ногу, хотя, как отмечалось, не был прирожденным педагогом, умело и щедро передающим опыт и знания ученикам. Но и без помощников не мог обойтись, поскольку в заказах недостатка никогда не было. Как пишет Вазари, «хотя многие состояли в обучении у Тициана, число тех, кого по праву можно бы назвать его учениками, невелико, так как сам он преподавал немного, но каждый в большей или меньшей мере научился лишь тому, что сумел почерпнуть из произведений, созданных Тицианом». К этому небольшому кругу учеников, кроме уже упомянутых Веронезе и Тинторетто, следует отнести Бассано, Пальму Младшего и «левантино» — так в Венеции называли пришлых с Востока — уроженца Крита Теотокопулоса по прозвищу Эль Греко. Мастерская Тициана вскоре стала разноязычной. В ней появились подмастерья из Германии и Голландии, откуда был родом Ламберт Сустрис, ставший со временем надежнейшим помощником вместе с Джироламо Денте. На них можно было полностью полагаться.

В начале наступившего 1532 года в Венеции объявился Ариосто в связи с подготовкой третьего издания своего «Неистового Роланда». Тициан принял дорогого гостя в доме на Бири, где поэт смог увидеть свою крестницу малышку Лавинию. На прощание Тициан сделал рисунок поэта в профиль, послуживший для фронтисписного изображения Ариосто в последнем прижизненном издании поэмы. Одно время этот рисунок принадлежал сыну поэта Вирджинио, затем внуку Орацио, пока не оказался окончательно утерянным. Это была последняя встреча Тициана с Ариосто.

Как-то на Бири на дружеской вечеринке собрались Аретино, Сансовино и вернувшийся на днях из Урбино их общий друг архитектор Серлио. Разговор зашел о нравах урбинского двора и его герцоге Франческо Мария делла Ровере, который, по словам Серлио, давно

подбирает ключи к Тициану. Перед герцогом был ярчайший пример дяди, бывшего правителя Урбино Федерико Монтефельтро, которого обессмертил своим искусством Пьеро делла Франческа. Видимо, Серлио завел тот разговор не случайно, а с целью разузнать, каковы планы у художника и согласится ли он поработать для урбинского двора. И действительно, неделю спустя в мастерской объявился урбинский посол Джакомо Леонарди, сообщивший о предстоящем визите в Венецию светлейшей четы делла Ровере, которая желала бы лично познакомиться с мастером, чему польщенный Тициан был рад и ответил согласием.

Теперь новый дом позволял ему достойно принимать даже титулованных особ. На первом этаже, где разместились мастерская с рабочими помещениями, была оборудована просторная гостиная. Ее стены украшали, помимо работ самого мастера, полученные им в дар картины Катены, Лотто, Пальмы, Дель Пьомбо, Бордоне и других художников. Под настойчивым давлением Аретино пришлось украсить дом новой мебелью, светильниками и канделябрами из муранского стекла. Позднее, когда подросла Лавиния, в гостиной был установлен орган, инструмент по тем временам очень дорогой и редко встречающийся в частных домах. Известно, что Тициан расплатился с органом мастером Алессандро за инструмент и установку написанием его портрета, следы которого утеряны.

В конце сентября его навестил мантуанский посол Аньелло, который вручил кожаный мешочек с дукатами от герцога за полученные картины, в том числе за блистательную «Лукрецию» (Англия, королевский дворец Хэмптон-Корт), затмившую своей откровенной чувственностью даже обнаженную Ариадну из «Вакханалии». Как поведал посол, герцог Гонзага от картины пришел в неопишуемый восторг и распорядился повесить ее в спальне. Помимо кожаного мешочка посол вручил долгожданные бумаги, касающиеся прихода в Медоле. Все они заверены нотариусом, скреплены печатью и выписаны на имя Помпонио Вечеллио. Отныне за будущее своего оболтуса не придется беспокоиться. Жаль только, что эту радость не может разделить с ним Чечилия.

Видя, что сестра Орса умело заправляет всеми делами по дому, что дети ухожены и здоровы, а Франческо следит за порядком в мастерской, Тициан постепенно стал обретать душевное равновесие. Все это нашло отражение в теплых тонах и нежных переходах на картине, называемой «Аллегория брака» (Париж, Лувр), над которой последнее время он исподволь работал. Как знать, может быть, он хотел загладить свою вину перед памятью Чечилии за откровенную эротику, выраженную в образе обнаженной римлянки Лукреции.

По поводу этой картины высказывались разные мнения относительно изображенных на ней лиц. Считалось, что это портрет маркиза д'Авалоса, прощающегося с женой Марией Арагонской перед походом против турок. В литературе сама эта работа ошибочно называется «Аллегория д'Авалоса». Но при чем тут маркиз д'Авалос? Достаточно сравнить эту картину с двумя более поздними тициановскими портретами маркиза, особенно с «Обращением Альфонсо д'Авалоса к войску», на которой изображен генерал в полный рост перед лесом поднятых пик и алебард, чтобы удостовериться в отсутствии какого-либо сходства между этими изображениями.

Нам остается лишь предполагать, что хотел выразить автор, вновь обратившийся после некоторой паузы к мифологии. По всей вероятности, смена местожительства, налаженная жизнь, ухоженные дети и обретенная им отрада в привычном труде породили в нем желание выразить в аллегорической форме верность браку с Чечилией. Вот почему, как и в предыдущих *roesie* для феррарского герцога, Тициан обращается к образам Венеры, Марса и других мифологических героев.

Мы видим Венеру в земном одеянии и рядом с ней ее супруга Марса в военных доспехах. Три других персонажа на картине, по всей видимости, представляют Любовь, Веру и Надежду. Купидон, по определению олицетворяющий Любовь, держит на плече пучок стрел. Каждая из них в отдельности порождает любовное влечение, а в связке с другими стрелами означает единство супружеской пары. За Любовью-Купидоном стоит девушка с проникновенным взглядом, приложив руку к сердцу. Это — Вера, увенчанная миртовым венком. Мирт, как известно, является символом верности в браке, о чем говорит и его научное наименование — *myrtus coniugalis* (мирт супружеский). Третий персонаж — это поднявшая в порыве восторга над головой корзину с розами девушка, символизирующая Надежду.

То, что на картине присутствуют сугубо личные мотивы, более чем очевидно. В Венере нетрудно узнать черты Чечилии, как и на несколько ранее написанной картине «Мадонна с кроликом» с той же ниткой жемчуга, подаренной ей мужем на Рождество. В ее руках стеклянный сосуд как символ бренности земного и хрупкости счастья. Смотрящий на сосуд воин в доспехах Марса положил ей руку на грудь, словно желая развеять ее грустные мысли и подтвердить свою любовь и верность, хотя его взгляд полон грусти. Он удивительно похож на все прежние автопортреты Тициана, о которых говорилось выше, да и по возрасту, — а художнику было тогда чуть больше пятидесяти, — не было расхождений. Картина

долгое время находилась в большой гостиной дома на Бири, и Тициан никак не хотел с ней расставаться, несмотря на все предложения коллекционеров.

Вскоре ему пришлось принимать у себя урбинского правителя Франческо Мария делла Ровере с супругой и свитой придворных. Герцога, связавшего свою судьбу с армией, заинтересовали рисунки и эскизы к будущей батальной картине, а герцогиня глаз не могла оторвать от незавершенной еще «Аллегии брака». При расставании Тициану были заказаны портреты супружеской четы и еще несколько картин. Эта встреча превзошла все его ожидания и сулила новые заказы. Поскольку визиты именитых гостей участились, Тициан дал распоряжение, чтобы близ дома был сооружен удобный причал для гондол.

В начале ноября из Мантуи пришло сообщение, что император Карл вскоре посетит Италию для новой встречи с папой, и опять не в Риме, где монарх все еще опасается появляться из-за приснопамятных грабежей, учиненных его солдатней. Но возможно, Карл просто лишний раз хотел унижить коварного Климента VII, вынудив его проделать нелегкий путь и порастрасти немного жирок в дороге. Сам же император, казалось, был прирожденным путешественником, разъезжая по необъятным просторам своей империи и расходуя на передвижения с многочисленной свитой и охраной опустошительные для казны средства.

Тициан отправился в путь. С ним увязался Аретино, которому нюх подсказывал, что можно сорвать большой куш. Всю дорогу он забавлял мастера рассказами о Карле V, который только с виду тихоня и молчун. Как говорится, в тихом омуте черти водятся — в нем вдруг просыпаются страсти, и тогда он убегает от своей хворой супруги Изабеллы Португальской в один из королевских замков, где устраиваются оргии. Компанию ему нередко составляет возведенный в сан архиепископа Авиньона кардинал Ипполито Медичи. Император слывет полиглотом. С Богом он общается только по-испански, с женщинами предпочитает изъясняться на итальянском, для общения с мужчинами у него французский, а немецким он пользуется для подачи команд собакам и лошадям. С обученной и вымуштрованной челядью ему говорить вовсе не приходится, поскольку та обязана понимать любое его желание даже не с полуслова, а по выражению лица.

Наконец добрались до Болоньи, где Аретино познакомил Тициана с молодым кардиналом Ипполито Медичи, внебрачным сыном Джулиано Медичи, герцога Немурского, чей образ был увековечен Микеланджело в знаменитой капелле Медичи. Изгнанный из Флоренции вместе со своими

сородичами, кардинал успел принять участие в сражениях против турок в Венгрии. Для Тициана было важно завязать связи со знаменитым флорентийским семейством, в котором было немало меценатов.

Пока ждали прибытия в город коронованных особ, Тициан принялся за написание портрета Ипполито Медичи (Флоренция, галерея Питти). Здесь ключевая роль принадлежала Аретино, которому своей болтовней удавалось удерживать нетерпеливого кардинала на месте во время позирования. Тициан догадывался, что друг проявил активность не бескорыстно, но закрывал на это глаза. Его заинтересовала фактура модели, а не ее внутренняя суть. Поэтому он решил изобразить Ипполито Медичи по пояс, в натуральную величину, в характерном венгерском костюме из бархата малинового цвета с золотыми пуговицами, подпоясанным кушаком с висящим ятаганом.левой рукой Медичи опирается на его рукоятку, а правой сжимает булаву. На голове его венгерская шапочка красного цвета с пряжкой и пышным плюмажем.

Молодой кардинал признался художнику, что отдает предпочтение светскому платью и военной форме. Нет ничего удивительного — в двадцать два года, а именно столько лет было прелату, когда он позировал художнику, кардинальская сутана сковывала бы движения полного сил и энергии молодого человека. Очень выразительно его смуглое лицо с решительным жестким взглядом, выдающим человека самонадеянного и самовлюбленного. Ему трудно давалось позирование и не терпелось показать себя во всем блеске в праздничной Болонье, наводненной съехавшейся отовсюду по случаю предстоящей встречи знатью и предвкушающими богатый улов обольстительными куртизанками.

Вазари свидетельствует, что был написан еще один портрет кардинала Медичи в военных доспехах, который впоследствии затерялся. Как бы там ни было, молодой кардинал не знал, как выразить свое восхищение, когда увидел себя запечатленным на полотне. Он поклялся всеми святыми, что впредь не допустит повторения случая со злополучным дукатом, но и предупредил Тициана, что императора в поездках часто сопровождает придворный живописец Якоб Сайзенеггер, человек вздорный и завистливый, от которого можно ждать любой подлости.

Опередив императора, первым прибыл папа Климент VII со своим многочисленным кортежем. Как только он оказался в Болонье, ее улицы и площади ярко окрасились в пурпурно-фиолетовые цвета кардинальских мантий. Вслед за папой подъехали венецианские друзья — канцлер де Франчески и посол Контарини. Это оказался тот самый Таддео Контарини, вместе с которым во время чумы Тициан спасал картины Джорджоне,

вызволяя их из костра. Его теперь не узнать — утратив былую статность, он погрузнел и обрел облик важного государственного сановника. Друзья рассказали, с каким трудом им удалось уговорить дожа Гритти дать согласие на проезд Карла со свитой, похожей скорее на вооруженное до зубов войско, по землям Венецианской республики через Больцано и Верону. Наместникам земель, через которые должен пройти императорский поезд, отдано распоряжение усилить охрану дорог во избежание грабежей и мародерства со стороны непрошенных гостей.

На одном из приемов Тициана познакомили с веронским патрицием Маффеи, человеком высокой культуры и знатоком искусства. Как выяснилось в разговоре, патриций давно уже является поклонником Тициана и особенно тепло отзывается о полиптихе в Брешии. Свою настоятельную просьбу к художнику Маффеи мотивировал тем, что Тициан уже получил заказ на алтарный образ для веронского собора. Так почему бы не взяться заодно за менее крупный заказ для той же Вероны? Стоявший рядом Контарини тут же поддержал веронца, с которым был дружен еще с детства. Доводы подействовали, и Тициану пришлось согласиться. Договорились, что сюжет и прочие условия заказа будут вскоре согласованы.

Прибытие императора в начале декабря было отмечено с размахом. Появляясь на публике во время приемов или на службе в соборе Сан-Петронио, Карл V выглядел более раскованным и приветливым, нежели в свой первый приезд. В его многочисленной свите герцог Федерико Гонзага как-то потерялся и был почти незаметен в праздничной толпе. Тициану приходилось иметь дело с новым имперским канцлером Лос-Кобосом и главнокомандующим войсками д'Авалосом, оттеснившими в сторону даже вездесущего Аретино. Через них были оговорены условия позирования императора в перерывах между важными дипломатическими переговорами с участием глав и послов европейских государств. В Болонье оказался даже посланец турецкого султана. Главная интрига на переговорах разворачивалась вокруг дележа влияния на итальянских землях между империей Карла Габсбургского и Францией. Острые споры возникли по поводу Генуи, Милана и Флоренции. Обо всем этом Тициан узнавал по вечерам от венецианских друзей.

Канцлер Лос-Кобос, выступающий в роли виртуозного дирижера этого блистательного разноголосого оркестра, выразил Тициану признательность за портрет Корнелии и заказал еще один. На одном из очередных приемов художник смог увидеть возлюбленную канцлера, но это была уже не та скромная миловидная девушка, которую он изобразил на холсте. Теперь

она выглядела настоящей светской львицей, небрежно отвечающей на поклоны приглашенных и даже своей прежней патронессы, графини Изабеллы Пеполи. Видя эту метаморфозу с Корнелией, которая еще недавно пряталась от него в деревне, боясь выглядеть дурнушкой, Тициан, вероятно, лишний раз убедился в том, насколько его кисть способна творить чудеса, преображая людей. Но, к сожалению, некоторые изображенные им люди, увидев себя на холсте, теряют голову, становясь высокомерными и чванливыми.

Для сеансов позирования был выбран один из залов с окнами на северную сторону дворца Пеполи. Обрадованные хозяева сочли этот выбор великой для себя честью и делали все для создания максимума удобств монарху и художнику. Уже с первого сеанса Карл был неизменно приветлив, живо интересуясь взглядами Тициана на искусство и его творческими замыслами. По всей видимости, его поразило, что художник без всякого предварительного рисунка сразу кладет на полотно густой слой краски, а затем несколькими взмахами кисти начинает извлекать форму из этого месива различных цветов. Зрелище было поистине завораживающим, и император не сводил глаз с художника, охваченного творческим волнением и то и дело бросающего взгляд на модель.

Карл пробыл в Болонье два месяца и встретил там шумные рождественские праздники и Новый год. Тициан мог себе позволить работать неспешно в свойственной ему манере, чему в немалой степени способствовало доброе отношение императора, проникшегося к нему глубоким уважением. Видимо, Карла привлекало то, с каким достоинством и благородством на его глазах творил мастер, не тушуясь и не раболепствуя перед ним. Из бесед с Карлом во время сеансов Тициан понял, что это, в сущности, глубоко несчастный и одинокий человек, замкнувшийся в себе, задавленный бременем неограниченной власти. Ему явно недостает простого общения с людьми, понимания и настоящей, а не показной преданности. Свои ощущения Тициан не мог утаить и выразил их на портрете императора в полный рост, в каждодневном одеянии, без каких-либо парадных символов монаршей власти.

Это был первый портрет, написанный Тицианом в рост, и художник придал ему изящество и некий таинственный смысл. Уже в последний момент он решил пририсовать любимого Карлом верного пса корсиканской породы, во взгляде и позе которого столько неподдельной преданности и любви к своему хозяину. Когда величественный портрет Карла V (Мадрид, Прадо) был завершен и выставлен для обозрения, в зале собрались приближенные императорского двора и прочие именитые гости. Как

свидетельствуют очевидцы, подойдя к картине, Карл был так поражен увиденным, что не смог вымолвить ни слова. Затем он обернулся к художнику и при всех неловко его обнял. Послышались возгласы восхищения, но Карл не стал никого слушать и быстро удалился из зала.

Тициана окружили присутствующие с поздравлениями и выражениями восторга. Канцлер Лос-Кобос тут же поручил ему снять с картины несколько копий для королевских резиденций в Испании и Германии. Все бы хорошо, но перед самым отъездом из полученной тысячи дукатов за работу пришлось половину отдать неожиданно выплывшему из толпы придворных скульптору Альфонсо Ломбарде, которого привез в Болонью феррарский герцог, желая выслужиться перед императором. Оказывается, во время сеансов в зал был пару раз допущен этот ловкач Ломбарде, которого увлеченный работой Тициан даже не заметил. А тот успел все же сделать гипсовый слепок Карла, который пришелся по вкусу императору, и он согласился, чтобы эскиз послужил основой будущего памятника. Поэтому уплаченные художнику деньги якобы следовало разделить со скульптором.

Навряд ли Карл имел отношение к этому дележу. Вероятно, тут сыграли свою роль какие-то дворцовые игры и расчеты, лишившие Тициана половины причитающегося ему гонорара. Находившийся в свите Карла художник Сайзенеггер успел написать в Болонье идентичный портрет императора в полный рост (Вена, Музей истории искусств). Рассказывают, что, сравнив оба портрета, Карл решил больше не обращаться ни к кому, кроме Тициана. Поэтому горевать не пришлось, поскольку заказы посыпались один за другим. Чопорные вельможи из свиты императора загорелись вдруг желанием увидеть себя запечатленными на холсте. Некоторым из них никак нельзя было ответить отказом, и в этом деле помощь Аретино была неоценимой, поскольку, зная светские нравы и безошибочно разбираясь в иерархии, он вовремя и безошибочно мог подсказать художнику, как действовать в подобных случаях.

Тициана не переставал удивлять его друг, который чувствовал себя в пестрой толпе придворных как рыба в воде. Празднества в Болонье подходили к концу, но Аретино решил пока там остаться, видимо, не успев до конца собрать причитающуюся ему дань. Изрядно устав от его советов и бурной деятельности, Тициан отправился в обратный путь, радуясь тому, что сможет спокойно побыть наедине со своими мыслями в дороге. Зима выдалась мягкая, без снежных заносов, и он быстро добрался по накатанной колее до Местре, откуда на пароме не более часа до дома.

Возведение в дворянство

Пребывание в Болонье, встречи с Карлом V и успешное завершение работы над его портретом окончательно подняли дух Тициана и вернули его в обычное творческое состояние. Помогли этому спокойная обстановка дома, где Орса навела порядок, и поддержка друзей. Ему никак нельзя расслабляться, и мысли о будущем троих детей, которые теперь были рядом, принося немало беспокойства и радости, заставляли его постоянно искать новые заказы. Обсудив через посла Леонарди условия договора с урбинским герцогом, он взялся за написание портретов супружеской четы, причем самого Франческо делла Ровере решил написать в полный рост, памятуя об эффекте, произведенном в Болонье портретом Карла V. Он быстро набросал рисунок. Но в набросках, сделанных на скорую руку во время недавнего визита высоких гостей, его что-то не удовлетворяло, и пришлось пока отложить эту работу и рисунок герцога в полный рост.

Тут он вспомнил о маркизе Маффеи, чью настоятельную просьбу поддержал Контарини, став как бы гарантом платежеспособности веронского патриция. Картоны с батальными рисунками так и стояли нетронутыми вдоль стен, и Тициан приступил к написанию большого полотна «Ужин в Эммаусе» (Париж, Лувр), повторяя ранее написанную им картину, о которой Санудо сделал запись в своем «Дневнике» 27 сентября 1531 года, указав, что ее владельцем оказалось семейство Контарини, решившее подарить картину городу. И действительно, в 1568 году эту тициановскую работу Вазари видел во Дворце дождей. После наполеоновской оккупации Италии эта работа, как и многие произведения искусства, конфискованные захватчиками, осталась во Франции.

Новая картина поражает своей четкой композицией и нежным колоритом. Перед сидящими в харчевне за столом, накрытым белой скатерью, учениками Лукой и Клеопой чудесным образом предстает воскресший Христос, благословляющий хлеба. За этой полной таинства сценой наблюдают хозяин харчевни и прислуживающий мальчик, держащий в руках поднос с яствами для сотрапезников. Белая скатерть стола оттеняет виднеющиеся вдали горы и селение, освещаемые отблесками заката. Сидящие за столом ученики Христа и хозяин со слугой написаны так выразительно, что выглядят портретно. В свое время это и навело исследователей на мысль, что Тициан представил на картине некоторых своих влиятельных покровителей. Делались самые различные предположения, назывались имена генерала д'Авалоса, Федерико Гонзага и

чуть ли не самого императора Карла. Но вряд ли можно согласиться с такой гипотезой. Работая над картиной и с особой тщательностью выписывая одухотворенный образ Христа, Тициан был настолько захвачен этим удивительно поэтичным евангельским сюжетом, что менее всего думал о сильных мира сего. Прототипы скорее следует искать в ближайшем окружении художника в самой Венеции на Бири, где проживали ремесленники и рыбаки. А почему бы не предположить тогда, что в образе мальчика Тициан изобразил старшего из своих сыновей?

Сама эта картина, видимо, сподвигла Тициана на завершение работы над давно обещанным алтарным образом для главного собора в Вероне, о чем ему в Болонье напомнил маркиз Маффеи. В эскизе, который так понравился заказчику, уже было отмечено некоторое сходство с композицией знаменитого «Вознесения Богоматери» в церкви Фрари. В веронском образе Тициан применил двухчастную схему, представляя сцену прощания апостолов с возносящейся на небо Богоматерью, внешне похожей на ту, что была изображена ранее на алтарном образе в Анконе с тем же смиренным ликом. Но повторить порыв и драматический накал «Ассунты» не удалось. Возможно, Тициан и не ставил перед собой такой задачи. Обычно, разрабатывая один и тот же сюжет, он непременно стремился внести что-то новое как в композицию, так и в колорит, чтобы не повторяться. За очень редким исключением, повторы Тициана способны передать тот порыв вдохновения, когда не рука движет кистью художника, а что-то свыше. Но такие мгновения случаются не часто и повторить их невозможно, как бы того ни хотелось. Однако Тициан был терпелив, нетороплив и не терял надежды.

По поводу веронского алтаря имеются разночтения, касающиеся времени его написания. Следует согласиться с авторитетным мнением искусствоведа Паллукини, который датирует эту работу началом 30-х годов по причине ее явной композиционной близости к «Ассунте». Так совпало, что Сансовино получил заказ из Вероны на проведение небольших работ в том же соборе. Когда картина была закончена, друзья отправились вместе в Верону. В дороге зашел разговор об архитектуре — Тициану хотелось обсудить с другом некоторые детали, связанные с полученным им заказом от филантропического братства Скуола делла Карита. Ему предстояло написать большую картину на тему введения Девы Марии во храм. Как представить на картине храм Соломона, эту разрушенную святыню древности? Сансовино принялся излагать идеи Витрувия, чьим приверженцем он являлся. Но разговора не получилось, так как для доказательства нужны были рисунки. В дороге, даже если у дилижанса

хорошие рессоры, трудно что-либо толково объяснить и нарисовать из-за тряски.

Спустя неделю после возвращения из Вероны тишину мастерской неожиданно нарушил вбежавший Денте, который сообщил, что к причалу Бири приближается флотилия гондол с имперскими штандартами. Тициан пошел встретить гостей. Прибыл посол императора дон Лопе де Сория со свитой. Его с почтением встретили и проводили в дом, где высокомерный гость всем своим видом показывал, по какому важному случаю он пожаловал со свитой. Жаль, что Санудо в то время тяжело болел и был прикован к постели, иначе в его «Дневнике» можно было бы прочитать описание всей этой сцены, не лишенной театральности и патетики. Особенно когда посол торжественно объявил, развернув пергаментный свиток с печатями, что прибыл для вручения грамоты Карла V, подписанной им 10 мая 1533 года в Барселоне, в которой говорилось следующее: «Воздавая должное великому твоему умению живописать людей с искусством, достойным Апеллеса, и следуя также примеру наших предшественников Александра Великого и Октавиана Августа, мы повелели тебе увековечить наш лик. В означенном творении выявилось так много таланта и красоты, что мы своей монаршей волей жалуем тебе титулы и звания, кои призваны удостоверить наше к тебе благоволение и свидетельствовать потомкам о твоих достоинствах.

Движимые разумом и душою, утверждаем нашей собственной рукой и провозглашаем тебя, Тициан, графом Палатинским, священного Латеранского дворца, нашего императорского двора и Консистории. Отныне и впредь ты будешь пользоваться всеми правами, привилегиями и льготами, личной неприкосновенностью и почестями... В знак нашего особого благоволения к тебе и твоим потомкам производим их также в дворянское звание нашего королевства и Священной Римской империи... В доказательство нашей милости даруем тебе, Тициан Вечеллио, титулы рыцаря Золотой шпоры, кавалера империи и утверждаем в правах на все полагающиеся почести, гарантии, льготы и привилегии. Никто не вправе преступить сию грамоту, отменив в ней указанные звания, почести и привилегии...»

Затем посол приказал Тициану стать на колени и надел ему на шею тяжелую цепь рыцаря Золотой шпоры. Оригинал грамоты с подписью Карла, скрепленный имперскими печатями, хранится как реликвия в мемориальном музее Тициана в Пьеве ди Кадоре.

Теперь внук Конте Вечеллио действительно сиятельный граф, а вот его деду так и не удалось стать дворянином и оправдать полученное им при

крещении столь необычное имя, несмотря на свои военные заслуги. А как бы обрадовалась за него Чечилия!

Слух о возведении Тициана в дворянство взбудоражил всю Венецию, хотя многие горожане, видя его величавую фигуру, давно считали художника истинным аристократом, а о доме на Бири и его богатом убранстве ходили легенды. Посол Лопе де Сория был принят дожем, которому было сообщено о желании императора Карла видеть сиятельного графа Тициана своим гостем в Испании. Прием посла происходил в зале Коллегии на фоне большого тициановского полотна, на котором святой Марк представляет дожа Гритти Богоматери. Выслушав посла, дож поблагодарил за внимание, проявленное к официальному художнику Венецианской республики, и заявил, что, к сожалению, Тициан в настоящее время лишен возможности покинуть пределы Венеции, поскольку перед ним стоит ответственное государственное задание — завершить работу над большим батальным полотном для Дворца дожей, которое должно прославить славную победу Венецианской республики над врагом.

Когда Тициану передали слова дожа, звучащие как приказ, он воспринял их с удовлетворением. Ему самому никак не хотелось оставлять дом, детей и работу, чтобы ехать в незнакомую страну, где вряд ли он сможет ужиться среди чопорных испанских грандов. Но напоминание о невыполненном долге в присутствии иностранца его покорило. Не подействовали никакие уговоры Аретино пойти к дожу и добиться разрешения на выезд. Однако его предприимчивый друг все же настоял на том, чтобы Тициан обзавелся фамильным гербом, как того требует его высокое положение. После некоторых раздумий Тициан выбрал для себя в качестве девиза слова: *Natura potentior ars* — «Природа подвластна искусству», а под девизом решил дать изображение медведицы, вылизывающей новорожденного. Тогда считалось, что медвежата рождаются бесформенными, и мать языком придает им естественный вид, подобно живописцу, исправляющему недочеты матери-природы и придающему ее творениям нужную форму.

Почетного звания «новый Апеллес» домогались многие мастера эпохи Возрождения. Апеллес прославился блистательными изображениями красавиц-богинь и портретами, особенно своего друга и покровителя Александра Великого. И Тициану, как никому другому, подходило это звание. Когда-то бросив вызов античным живописцам в желании превзойти их своим искусством, он в мифологических «поэзиях» воссоздал древние памятники и вдохнул жизнь в героев Филострата, Катуллы, Овидия. Прославившись как непревзойденный портретист, Тициан вызвал

восхищение императора Карла V, с которым у него установились вполне дружеские доверительные отношения, как в свое время У Апеллеса с Александром Македонским.

Примерно в это время поэт Франческо Берни, нашедший приют в Венеции, пишет посвящение другому великому современнику Тициана, получившее широкую известность:

Я говорю вам: вот он, чародей, —
Наш Микеланджело Буонарроти.
Моим речам не свойственен елей,

Их правоту вы вскоре все поймете.
О, похвала такому не вредна —
Он равнодушен к ней в своем полете.

В его идеях смелость, новизна,
Берется ль он за фреску иль скульптуру —
Астрея приняла бы их сполна.

Задумав в камне изваять фигуру,
Ей придает неповторимый вид —
Нам не постигнуть гения натуру.

И никогда себя он не щадит,
Чтоб передать всю красоту движенья.
Какая сила страсти в нем кипит!

Не мне судить великие творенья,
Но мир не видывал таких чудес:
В них самого Платона озаренье.

Вот новый Аполлон и Апеллес![\[73\]](#)

Новыми Апеллесами эпохи Высокого Возрождения можно по праву считать Микеланджело и Тициана. Никто в мире не пользовался такой громкой известностью и не получал столь высокие гонорары, как они. Один безраздельно властвовал в скульптуре, а другой — в живописи. Заказчиками Микеланджело были папы римские, а Тициан работал на

испанских королей. И каждый старался доказать превосходство своего искусства.

В середине XVI века в художественной среде велась оживленная дискуссия по поводу верховенства одного из этих искусств. В пользу живописи или скульптуры приводились высказывания Леонардо да Винчи, Альберти, Вазари и других знаменитых деятелей искусства. Например, стержневая мысль «Диалога» Дольче направлена на развенчание Микеланджело и возвеличивание Тициана с его удивительным колоритом и соразмерностью как главнейшим средством выражения идеи прекрасного. Только в живописи, как полагал Дольче, при умелом использовании красочных соотношений и светотеневых переходов возможно добиться пластичности изображения, передачи движения и наполнить пейзаж воздухом и светом. Другие же исследователи, в том числе венецианец Пино, полагали, что в соединении рисунка и пластики Микеланджело с колоритом Тициана искусство способно достичь совершенства.

Тициана мало занимали теоретические рассуждения, которые ему порой приходилось выслушивать на встречах с друзьями у Аретино. Хотя в ваянии Сансовино был не последним человеком, о чем говорят хотя бы две его скульптуры Марса и Нептуна на лестнице Гигантов во дворе Дворца дожей, он неизменно переводил разговор на архитектуру. Тициан вновь затронул с ним тему разговора об организации архитектурного пространства, начатого во время совместной поездки в Верону. Он вплотную подошел к работе над огромным полотном «Введение Девы Марии во храм», предназначенным для большого зала гостиницы братства Санта-Мария делла Карита, и нуждался в советах Сансовино и архитектора Серлио, который работал на урбинского герцога и нередко бывал в их венецианской компании. Поговаривают, что Аретино, воспользовавшись частыми отлучками Серлио, увел у него жену. Правда, ненадолго — соблазненная синьора Серлио одумалась и с повинной вернулась к мужу. Аретино не очень горевал и вскоре обзавелся новой пассией.

Как раз в те годы Сансовино работал над осуществлением амбициозного проекта дожа Гритти *renovatio urbis* по превращению Венеции в новый Рим после того, как Константинополь оказался в руках турок, а папский Рим был разграблен и обесчещен новыми варварами — ландскнехтами Карла V. По его планам начались грандиозные работы по переоборудованию площади Сан-Марко и приданию ей «римского» облика в пропорциях античной архитектуры и в духе идей Витрувия. Многие мысли, подсказанные Сансовино, были воплощены Тицианом на картине.

«Введение Девы Марии во храм» — чуть ли не единственное полотно

Тициана повествовательного жанра, столь любимого Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо. Действие разворачивается на фоне тонко написанного пейзажа с сизыми вершинами Доломитовых Альп в Кадоре, ярким небом и голубыми далями. На площади типично итальянского города с громадой великолепного ренессансного дворца, украшенного коринфскими мраморными колоннами и даже пирамидой, которая должна напоминать о римской пирамиде Цестия, собрались люди. Классическая строгость вертикальных линий архитектурного ансамбля нарушается введением диагонали двухмаршевой лестницы, по крутым ступеням которой и совершается восхождение к храму — событие, привлекающее внимание горожан от мала до велика. В этой праздничной толпе рядом с патрициями в черных и красных тогах — светловолосые венецианки, куртизанки с их неизменными желтыми шалями, простолюдины, просящая милостыню молодая женщина с ребенком, восточный купец в тюрбане и вездесущие мальчишки. В центре, спиной к зрителю, — святой Иоаким, который призывает собравшихся не толпиться. Рядом с ним святая Анна в сопровождении патрицианки. Жест пожилого патриция у лестницы столь выразителен, что не только толпа, но и зрители в зале перед картиной невольно замолкают.

Как считают биографы, на картине изображены некоторые друзья художника, а девочка, восходящая по крутой лестнице к храму, по возрасту почти ровесница его дочери Лавинии. Дабы не оставлять на переднем плане голую облицовку лестницы с зияющим дверным проемом, ведущим в часовню (дверь слева была прорублена позднее), Тициан решил поместить там колоритную фигуру торговки яйцами. Это явная цитата из знаменитого цикла Карпаччо, посвященного святой Урсуле, куда входит картина «Приезд английских послов» (Венеция, Академия) — там также дана фигура старухи, сидящей у лестницы. Как и прежние монументальные творения Тициана, эта картина произвела фурор, став событием в жизни города, поскольку вся она пронизана неповторимым, подлинно венецианским народным духом.

Как часто бывает в жизни, радость сменилась печалью — пришло известие, что отец, мессир Грегорио, при смерти. Пришлось бросить все неотложные дела к явному неудовольствию послов и патрициев, досаждавших просьбами. Были оставлены без внимания присланные из Урбино доспехи для будущего портрета герцога. Тициан с Франческо отправились в Пьеве ди Кадоре, где нашли отца осунувшимся и ослабевшим. Он уже не вставал с постели. Хотя говорить ему было нелегко, Грегорио успел отдать последние распоряжения сыновьям. Видя,

что Тициан что-то рисует в блокноте, Грегорио указал слабеющей рукой на свои воинские доспехи, висевшие тут же в спальне на стене. Он хотел попросить сына о чем-то, но силы оставили его и он впал в беспамятство. Под утро его не стало. Весь городок и жители ближайших селений провожали Грегорио Вечеллио в последний путь. На гражданской панихиде после заупокойной службы было сказано немало добрых слов о нем и боевых его заслугах в суровые годы вражеского нашествия. «Мессир Грегорио, — отметил один из выступавших, — был поистине всесторонне одаренным человеком, а удивительная щедрость и широта благородной души ни в чем не уступала остроте его ума».[74]

После похорон Франческо решил не возвращаться в Венецию. К нему перешла от покойного отца должность главного управляющего железорудными копиями Кадора. Да и за большим семейным хозяйством с лесопилками, мельницей и амбарами нужен был постоянный присмотр. Для Тициана такое решение было совсем некстати, но он не посмел перечить брату и вынужден был согласиться и уважить его волю. Прежде чем покинуть Пьеве ди Кадоре, он отправился верхом в Кортину д'Ампеццо, где на местном кладбище находилась могила матери. Такова была ее последняя воля, как рассказали сестры. Лючия была родом из этих мест и появилась на свет в простой крестьянской семье.[75] Девушкой она вынуждена была уйти на заработки в соседний городок Пьеве, где вышла замуж за такого же простого парня. Хотя Грегорио был выходцем из знатного рода, ему удалось получить звание нотариуса намного позже. Поначалу он занимался привычным для Кадора крестьянским делом, но, когда родной земле угрожала опасность, надевал латы и брал в руки щит и меч.

На пустынном погосте Тициан особенно остро ощутил свое одиночество, а грустные мысли усугублялись царившим вокруг вечным покоем, где только вороны нарушали тишину. Он вспомнил о своих детях-сиротах, которых так любили Чечилия и бабушка с дедом. Теперь лишь он один за них в ответе. День угасал, лучи заходящего солнца высветили вершину Антелао. Пора возвращаться домой в Пьеве.

На следующий день он посетил муниципалитет, где мэром был тоже Тициан из рода Вечеллио. Там в память о покойном отце он сделал крупное денежное пожертвование родному городу. В дальнейшем ему придется не единожды принимать у себя на Бири посланцев из Пьеве ди Кадоре и оказывать им различного рода услуги. А однажды в пору небывалой засухи, когда полчища саранчи потравили в 1542 году все посева, он закупил большую партию зерна и спас своих земляков от голода.

Тициан исполнил последнюю просьбу отца и написал его портрет в военных доспехах (Милан, галерея Амброзиана), поражающий простотой и мастерством исполнения. Блеск стальных доспехов оттеняет малиновая поддевка. Выступающее на темном фоне мужественное лицо отца отмечено тонким психологизмом и проникнуто сыновней любовью. Портрет отца находился в доме художника и после кончины мастера был продан его старшим сыном вместе с домом и другими картинами.

Не успел он вернуться, как объявился урбинский посол и сообщил о приезде герцогини Элеоноры Гонзага, пожелавшей встретиться с мастером. Встреча состоялась, и Тициан написал портрет герцогини, дочери легендарной Изабеллы д'Эсте. При позировании присутствовал, кроме посла, Аретино, который никак не мог упустить такой случай, поддерживая с гостьей светский разговор, чем порядком мешал, но и помогал Тициану уловить на невыразительном лице герцогини редкие моменты движения души. Картина не сразу была вручена заказчице и оставалась некоторое время в мастерской — со скрупулезностью миниатюриста Тициан дописывал отделку платья, головного убора и драгоценности, украшающие грудь и руки Элеоноры Гонзага. Впервые у него на портрете появляются часы, отмеряющие наше земное время. Видимо, сама заказчица попросила изобразить ее любимую собачку. Через проем широкого окна дан великолепный вечерний пейзаж с сизыми далями.

В одном из своих сонетов Аретино так описал портрет герцогини:

Творенье Тициана перед нами.
На нем прекрасная Элеонора
В парчовом платье дивного узора,
Стыдливо спрятав грудь под кружевами.

Во взгляде нет девичьего задора,
Но не поблекла красота с годами.
На мир взирает ясными очами,
Уста сомкнувши, гордая синьора.

Хоть красота и скромность несовместны,
Но все сердца под властью у богини —
Венере по душе повиновенье.

Ее проказы всем давно известны,
А потому на лице герцогини

В согласье с ее возрастом смиренье.

К этому можно лишь добавить, что, в отличие от Тициана, его восторженный друг-поэт весьма умело и образно пользовался лестью.

Не отставал от четы делла Ровере и мантуанский герцог Гонзага, заказавший двенадцать портретов римских цезарей для украшения своего дворца. Дожд Гритти тоже вспоминал о своем официальном художнике. Как-то Тициан получил приглашение на один из приемов во дворце, во время которого дожд в упор задал вопрос о батальной картине. Незадолго до этого де Франчески сообщил другу, что Гритти весьма ревностно отнесся к истории с дворянским титулом и недовольно сжал губы, когда ему доложили о тициановском портрете Карла V, этого «мальчишки и выскочки, возомнившего себя правителем мира». Тициан понял, что над его головой сгущаются тучи — норы Гритти был ему известен. Надо срочно завершать работу. Но в который раз он снова был вынужден отвлечься. Посол мантуанского герцога сообщил, что Федерико Гонзага просит художника срочно прибыть в Мантую, чтобы вместе отправиться на важную встречу с Карлом V в пьемонтском городке Асти, куда вскоре должен прибыть император после своего триумфального шествия по землям всей Италии — от Сицилии до Пьемонта через Неаполь, Рим, Флоренцию, Пизу и Геную. Под Асти в долине собраны отборные войска, готовые вступить в сражение против ненавистного короля Франции.

В мае 1536 года Тициан опять оказался вовлеченным в суету габсбургского двора, где его донимали заказчики из свиты императора. Там же Федерико Гонзага познакомил мастера со своим кузеном, молодым герцогом Эрколе II д'Эсте, который занял место недавно скончавшегося отца. Погоня за славой и суета сломили неугомонного Альфонсо д'Эсте, нашедшего вечное успокоение в своей Ферраре, которую, надо отдать ему должное, он возвысил благодаря умелой политике по защите своего небольшого герцогства и преданности искусству.

Императорский двор утомил Тициана, и он не чаял поскорее вернуться домой и заняться делом. В письме к Аретино он посетовал на то, что суматоха и неразбериха не дали ему возможности толком поговорить с Карлом V, чтобы поблагодарить за дворянский титул и «поцеловать руку». После утомительной езды по жаре он наконец оказался дома, где хотел немного прийти в себя. Но не тут-то было — неожиданно пожаловал старый приятель сенатор Микель. Он только что вернулся с заседания сената и поспешил по-дружески оповестить обо всем случившемся во

Дворце дожей. Оказывается, среди сенаторов разгорелись споры по поводу официального художника республики, который работает больше на стороне, чем в Венеции, а ныне стал придворным художником Карла Габсбургского, явного недруга Венеции, не выполняя своих прямых обязательств перед правительством на протяжении четверти века. Посему следует взыскать с него незаконно выплаченные 1800 дукатов. Дожд не посмел пойти против воли большинства сената, с которым у него назревал серьезный конфликт. Совет старейшин предложил ему назначить на пост соляного посредника давно успешно работающего в Венеции исполнительного Порденоне. За принятие такого постановления проголосовали 102 сенатора; против — 36 и 37 воздержались.

Тициан пришел в ярость. Опять этот Порденоне встал на его пути и снова придется с ним состязаться в мастерстве и доказывать свое превосходство правителям республики, для прославления которой им уже столько сделано! Он никак не ожидал предательского удара в спину. Несмотря на кровную обиду, Тициан не думал сдаваться и уступать без боя место интригану Порденоне. Он вновь расставил перед собой картон с рисунками к битве. Все остальное в сторону, и только битва будет владеть его помыслами. Но тут к причалу подплыл со свитой командующий венецианским флотом франческо Мария делла Ровере, изъявивший желание позировать мастеру. Будучи человеком военным, герцог даже свои пожелания выражал в приказном порядке. Однако увидев, что Тициан явно не в себе, и узнав причину его подавленного состояния, он заверил художника, что завтра же направится во дворец и уладит дело с дожем Гритти. У Тициана отлегло от сердца, и он с радостью взялся за кисть, убедив высокого гостя, что писать нужно поясной портрет, чтобы составить единое целое с готовым уже портретом герцогини Элеоноры. Герцог вынужден был согласиться с доводами художника, хотя ему хотелось иметь свой портрет в полный рост.

Поскольку без Аретино не могло обходиться ни одно событие в доме на Бири, сошлемся на одно любопытное его письмо, направленное им 7 ноября 1537 года известной поэтессе Веронике Гамбара, жившей в своем имении под Пармой. С ней переписывались и ценили ее поэтический дар Ариосто, Бембо, Кастильоне, Эквикола и многие другие видные деятели литературы и искусства. Само это письмо дает представление не только о стиле автора, но и о тонком понимании им искусства своего великого друга Тициана.

«Посылаю Вам, обворожительная синьора, написанный по Вашей же настоятельной просьбе сонет. На его сочинение меня сподвигла кисть

Тициана, коим написан портрет известнейшего государя. Находясь под сильным впечатлением, я предался стихотворству, только потому, что перед моими глазами был этот знаменитый портрет. Едва я увидел его, как призвал в свидетели саму природу и заставил ее признать, что здесь искусство заняло ее место. И доказательством этому служат каждая морщинка, каждый волосок и каждая черточка лица. Краски передают ощущение физической силы, но и создают образ человека, щедро наделенного мужественной душой.

На блестящей поверхности доспехов отражается киноварь бархата, который служит фоном. А какой великолепный эффект порождают перья шлема! Они кажутся всамделишными, когда отражаются на кирасе великого полководца. Даже командирские жезлы выглядят правдоподобно, особенно жезл военачальника. Его блеск свидетельствует о возросшей славе со времен войны, когда главным противником был сам папа Лев Десятый.[\[76\]](#) Не создается ли впечатление, что дарованные Церковью, Венецией и Флоренцией жезлы сделаны из подлинного серебра? Как же должна смерть возненавидеть вдохновение, с каким сохраняется жизнь всем ее жертвам! Его Величество Император хорошо понял это, когда в Болонье увидел себя запечатленным на полотне живым. Он поразился этому чуду больше, чем победам и почестям, дарующим ему Царство Небесное. Прочтите мой сонет и похвалите меня не столько за слабые стихи, сколько за усилие воспеть деяния герцога Урбинского:

Порой и Апеллес мог ошибиться.
Когда он Александра рисовал,
То красоту души не разгадал —
Живей, чем всадник, вышла кобылица.

Такое с Тицианом не случится.
Невидимому зримость он придал,
В портрете выразив такой накал,
Что герцог в бой с холста стремится,

А войском управляет он умело.
Какая мощь заключена под латами.
Как взгляд его пронзителен, суров!

В груди такая злоба накопилась,
Что уж пора бы с храбрыми солдатами

Италию очистить от врагов!»

Аретино хорошо знал патриотические настроения Тициана, его мечту о герое, который выступил бы против продажной политики Ватикана и многих владетельных князей, позорно согласившихся с господством чужеземцев на землях Италии. Ему удалось подметить эти настроения в портрете урбинского герцога и выразить их в сонете. Остается лишь уточнить сказанное Аретино. В правой руке герцога — венецианский жезл, а папский и флорентийский жезлы помещены выше. Между ними — дубовая ветвь, обвитая светлой атласной лентой с надписью *se Sibi* — «самим собой», говорящей о мужественном характере герцога и его высоких моральных качествах.

Если сравнить эту тициановскую работу с портретом герцога в молодости, написанным в начале века Рафаэлем (Флоренция, Уффици), в глаза бросается резкое различие между женоподобным юношей, держащим в руке яблоко, и мужем, сжимающим жезл полководца, чья фигура в блеске вороненых лат столь рельефно выступает на фоне пурпурной драпировки. Правда, художник подметил в лице своего героя некоторую усталость, о чем говорят глубокая морщина на лбу и покрасневшие веки, подчеркивающие пронзительность взгляда. В те дни Франческо Мария делла Ровере лелеял смелую мысль собрать объединенное войско и двинуться в поход против Османской империи во имя освобождения главной христианской святыни — Иерусалима и Гроба Господня. Увы, дерзостным планам полководца не суждено было свершиться — после завершения картины 20 октября 1538 года его не стало. Говорят, что он был отравлен. Как справедливо заметил Аретино, искусство Тициана сумело победить саму смерть и одарило вечностью имя славного герцога.

Работа над портретом урбинского герцога подтолкнула Тициана к завершению батальной картины. Явно ощущалось отсутствие Франческо, хотя Денте вполне справлялся с должностью старшего по мастерской, что заставило его даже переехать с семьей поближе. Холст давно был готов, закреплен на подрамнике, и работа над картиной внушительных размеров, начавшаяся в середине лета 1537 года, не прекращалась ни на один день. Козни правительственных чиновников еще больше подстегивали Тициана, и свою ярость он выплескивал на холсте. В «Расчетной книге» появилась запись, сделанная рукой мастера: «Октябрь 1537 года. Сенат требует, чтобы я скорей заканчивал „Битву при Кадоре“, иначе мне придется возвернуть 1800 дукатов, полученных за должность государственного посредника.

Теперь эта должность перешла к Порденоне, этому интригану и маляру-недоучке». Оценка явно несправедливая и выражена сгоряча. Ведь Тициан не на шутку испугался соперничества Порденоне, когда впервые увидел написанные им фрески в Тревизо.

В городе поговаривали, что Порденоне купил себе титул почетного кавалера Венгерского королевства и теперь всюду появляется при шпаге, опасаясь за свою жизнь. Особенно злило Тициана, что некоторые венецианские умники стали сравнивать Порденоне чуть ли не с Микеланджело. Пригретый Аретино молодой литератор Дольче тоже стал повторять такую чушь, после чего Тициан перестал с ним здороваться. Тот, поняв допущенную оплошность, примчался на Бири с поэмой Катутла о Пелее, изданной в его переводе с посвящением великому мастеру, — начинающий биограф хорошо знал литературные вкусы Тициана и постарался загладить свою вину.

На следующий год готовая батальная картина была установлена в зале Большого совета Дворца дождей. Наконец-то завершилась эпопея, терзавшая Тициана четверть века, и он смог вздохнуть спокойно. О картине нам мало что известно, поскольку, как было сказано, она сгорела в 1577 году. В который раз остается только сожалеть, что к тому времени не было уже в живых дотошного Санудо. У других авторов о ней почти ничего не говорится, но сохранилось несколько копий, сделанных до злополучного пожара. Прежде всего это гравюра Джулио Фонтана и уменьшенная добротная копия анонимного автора (обе Флоренция, Уффици); имеется также рисунок Рубенса на основе этих двух работ (Вена, музей Альбертина). Но, самое главное, сохранились рисунки Тициана, дающие представление о динамизме изображения и накале выраженных в нем страстей. Особенно впечатляют ракурсы вздыбленных коней. Картина передает ярость битвы — лязг мечей, стоны раненых, ржание лошадей и цокот их копыт, из-под которых вылетают искры. Венецианская живопись еще не знала ничего подобного по динамизму и героическому звучанию.

Картина писалась взамен выцветшей работы художника XIV века Гварьенто «Битва при Сполето» — эта битва произошла в 1175 году между войсками папы Александра III и Фридриха Барбароссы. Тициан уже написал или, вернее, дописал картину, посвященную встрече папы-победителя с побежденным императором перед базиликой Сан-Марко. Поэтому было бы вернее полагать, что новая картина, являясь продолжением предыдущей, изображает центральный эпизод битвы под Сполето, а не битву при Кадоре, как утверждают многие биографы. По их мнению, художник хотел отразить славную страницу истории родного края

и показать именно ту самую битву, к которой были причастны его дед, отец и брат, не говоря о других близких из рода Вечеллио. Вазари, успевший увидеть картину, пишет: «В этой вещи Тициан изобразил битву и ярость солдат, которые сражаются, а с небес тем временем льет страшный дождь. Вся композиция, написанная с натуры, считается лучшей и прекраснейшей из всех исторических сцен, находящихся в этой зале». Нетрудно предположить вслед за Вазари, что при написании битвы перед глазами Тициана стояли картины его родного Кадора.

На освящении полотна в зале Большого совета дож Гритти заявил во всеуслышание, что узнает место сражения, дав тем самым понять всем присутствующим, что художник изобразил именно эпизод сражения в Кадоре, в котором дож сам когда-то принимал участие. Это заявление прозвучало как вердикт, после чего все разговоры о возврате долга разом прекратились и Тициан мог с легким сердцем браться за другие работы, хотя остался горький осадок в связи с незаслуженной потерей должности соляного посредника, а с ней и многих привилегий, не говоря уже о солидном денежном куше.

Неразгаданная тайна

Вскоре дож Гритти вызвал к себе художника и попросил его войти в совет, наблюдающий за возведением по проекту Сансовино церкви Сан-Франческо делла Винья, которую, как говорили, он предназначил для своей усыпальницы. Кроме того, дожу хотелось, чтобы Тициан украсил какой-нибудь своей работой главный алтарь в недавно восстановленной после пожара церкви Сан-Джованни Элемозинарио, известной еще и тем, что интеллектуалы облюбовали ее для разного рода диспутов. Видя, что Гритти вновь проникся к нему расположением и доверием, Тициан с готовностью принял оба этих предложения. Уже на следующее утро, перейдя по мосту Риальто на другой берег, он напрямик направился к указанной церкви. Когда же он оказался внутри, ему стала понятна хитрость старого Гритти. Там, в правом приделе, уже успел поработать его соперник Порденоне, написавший образ «Святые Екатерина, Себастьян и Рох». Этот хваленый поборник «римской манеры» явно переусердствовал, стараясь доказать свою приверженность новым веяниям. Работа оказалась настолько вычурной и холодной, что оставила равнодушными даже его ревностных поклонников.

Итак, Тициану брошен вызов. Он принял его и довольно быстро

написал большую картину «Святой Иоанн Милостивый» (в 1986 году она экспонировалась в ГМИИ имени Пушкина и в Эрмитаже). Венецианцам была памятна первая схватка двух художников на конкурсе рисунков для «Святого Петра Мученика», блестяще выигранная Тицианом. Но теперь он решил применить оружие соперника — напыщенную пластику и изощренный колоризм, эти характерные признаки римского маньеризма.

Тициановское полотно оказалось настолько необычным, что заставило кое-кого полагать, будто оно было написано после посещения мастером Рима. В центре картины сидит с большим Евангелием в руке святой Иоанн, патриарх Александрии. За ним тяжелый занавес приоткрывает тревожное небо с бегущими облаками. Движением рук патриарх указывает на присутствие в полутени еще двух персонажей: справа юный церковный служака держит большой золоченый крест, а слева на ступеньках видна мускулистая фигура бородатого горбоносого человека, получающего подавание от патриарха. Здесь как бы подчеркивается, насколько власть уверена в своем неоспоримом всемогуществе, одновременно занимаясь делом, — в данном случае чтением, — и вынужденным благодеянием, отвлекающим ее порой от важных занятий.

Все три фигуры как бы возникают из туманной дымки благодаря сложной игре теней и света, виртуозно разрешаемой Тицианом в этой монументальной картине, преисполненной драматизма. Она не оставляла Порденоне никакого шанса на победу. Не помогла и шумиха, вызванная неожиданной его смертью в Ферраре, где он работал над рисунками для одной ткацкой фабрики и имел дело с вредными красителями. Многие тогда считали, что художник был отравлен недругами, которых у него было множество из-за неуживчивого характера.

Правда, лет через сто после смерти Порденоне писатель Боскини, личность экстравагантная и известная своими странностями, в книге «Навигационная карта по живописи» (*Carta del navegar pitoresco*) пустил слух о причастности Тициана к смерти Порденоне. Но его гнусная инсинуация никем не была поддержана, так и оставшись в истории единственной попыткой бросить тень на имя великого творца. Как бы там ни было, после успеха «Битвы при Кадоре» сенат принял решение вернуть Тициану должность соляного посредника.

Слава Тициана была велика, и с его именем связано немало самых различных легенд и домыслов. Даже в наши дни, когда борьба за читателя на книжном рынке обострилась, то и дело появляются рассчитанные на сенсацию издания, спекулирующие на именах великих творцов прошлого. Последний тому пример — шумиха вокруг книги «Код да Винчи». А

недавно досталось и Тициану, которого француженка Ева Прюдом обвиняет ни много ни мало, как в соучастии в убийстве куртизанки (слава Богу, что не собрата по искусству Порденоне, не то появился бы новый Сальери!). Британец Йен Пирс пошел еще дальше и обвинил Тициана уже не в причастности, а в прямом убийстве. Приходится только пожалеть нашего читателя, которому подсовывается столь низкопробная переводная продукция. Но ничего не поделаешь — рынок есть рынок.

В духе «Иоанна Милостивого» написан «Иоанн Креститель» (Венеция, Академия). Здесь те же монументальность образа и хроматическое богатство изображения. В величественной позе Крестителя поражают ее скульптурность в духе древнеримских изваяний и анатомическая точность фигуры. В связи с этим кто-то даже вспомнил о дружбе Тициана с фламандским анатомом Андреасом Везалием, преподававшим в Падуанском университете. Позднее ученый стал жертвой инквизиции за свои убеждения и смелые открытия в медицине. Вероятнее всего, Тициан был знаком с работами великого анатома благодаря появившемуся в его мастерской молодому фламандцу Яну ван Калькаре, который выгравировал несколько таблиц из анатомического атласа, созданного его земляком.

Для современников Тициана образы святых Иоанна Милостивого и Иоанна Крестителя были настоящим откровением. Как писал биограф Дольче, «никогда уже больше нельзя увидеть ничего лучшего или более красивого в рисунке и в живописи». Не все были с этим согласны, и в ходе споров немало было сломано полемических копий.

Любой творческий процесс — это всегда тайна, которую трудно иногда распознать или объяснить привычными понятиями. В те годы в жизни Тициана появилась одна незнакомка, личность которой так и не была установлена. Приводятся ссылки на письмо от 2 мая 1536 года Франческо Мария делла Ровере своему послу в Венеции Леонарди с просьбой выяснить, как обстоит дело с портретом «женщины в синем платье», который он видел мельком в мастерской на Бири. На сей счет строятся различного рода догадки, но о ком шла речь, так и осталось невыясненным.

По рассказам друзей художника можно предположить, что одно время ближе к закату к причалу Бири подплывала на гондоле некая молодая особа, которая незаметно исчезала, поднявшись по наружной каменной лестнице наверх и минуя мастерскую, где всегда было много людей. Однако пройти незамеченной мимо всевидящих глаз Орсы было невозможно, и о тайных визитах первым проведал Аретино. Вскоре на мольберте у Тициана стали появляться одна за другой удивительные

картины с изображением прекрасной незнакомки. Прежде всего это один из подлинных шедевров портретного искусства Тициана «La Bella» (Флоренция, галерея Питти). На картине красивая девушка в нарядном одеянии. Все в ней преисполнено благородства и изящества. Голова повернута на три четверти налево, а глаза смотрят вправо. Густые золотистые волосы собраны в косу, обвивающую дивную головку, но один локон выбился, игриво касаясь плеча. Золотая цепочка украшает прекрасно моделированную полуоткрытую грудь. Положение рук создает впечатление легкого движения, а левая, согнутая у талии рука как бы указывает на что-то. Тот же дивный образ появится на картинах «Девушка в меховой накидке», «Портрет девушки в шляпе с пером» и в написанной тогда же «Венере Урбинской».

На вопросы друзей о модели Тициан отвечал что-то невразумительное или отнекивался. Видимо, Аретино с Сансовино хитро посмеивались про себя, радуясь, что их старший друг решил наконец нарушить обет воздержания. Но разговор о незнакомке больше не затевали, памятуя о пословице — седина в голову, бес в ребро. Тициану было тогда под шестьдесят. Вскоре из большой гостиной дома на Бири как-то незаметно исчезла «Аллегория брака», которую художник долго не хотел уступить охотившимся за его работами богатым коллекционерам, а авторскую копию с нее упрятал подальше от глаз.

Шло время. Незнакомка продолжала тайно навещать художника, а на ее портретах можно было увидеть, как менялось выражение лица — то кокетливо шаловливое, то манящее и что-то обещающее, словно между художником и моделью велась понятная только им обоим скрытая любовная игра. Только положение рук оставалось неизменным. Например, на «Портрете девушки в шляпе с пером» (Санкт-Петербург, Эрмитаж) правое ее плечо, грудь и рука обнажены. Из-под плаща, накинутого поверх, стыдливо выглядывает белая сорочка. Милую головку прикрывает надетая слегка набекрень красная шляпка с желтыми лентами, обшитыми жемчугом. Пряжкой, усыпанной драгоценными камнями, к шляпке прикреплено длинное страусовое перо, изгибающееся до плеч. В этих работах со всей откровенностью выражено личное отношение художника к модели, и он не скрывает своего любования вожделенным молодым женским телом, которое будоражит воображение и молодит плоть и душу.

«Венера Урбинская» (Флоренция, Уффици) была создана по заказу нового правителя герцогства молодого Гвидобальдо делла Ровере, который станет постоянным заказчиком мастера до конца его жизни. Поначалу юному герцогу приходилось выклянчивать деньги на картину у

прижимистой матери. Известно, что по политическим соображениям еще при жизни отец Франческо Мария делла Ровере выбрал ему в жены десятилетнюю Джулию Варано из соседнего княжества Камерино. Картина явилась как бы свадебным подарком в ожидании, когда жена-девочка подрастет и в ней проснутся любовные чувства к мужу. Ту же цель преследовала и одновременно заказанная «Девушка в меховой накидке» (Вена, Музей истории искусств) как аллегория брака, на которой юная красавица шаловливо закрывает меховой накидкой одну грудь, оставляя обнаженной другую. Смысл картины как раз в этом эротическом сопоставлении женской плоти и пушистого меха.

Тициану уже приходилось работать над свадебным подарком с обнаженной Венерой, когда он писал «Любовь небесную и Любовь земную». А еще раньше он дописывал незаконченную картину Джорджоне, на которой богиня любви забылась легким сном на лоне природы, полной поэтической недосказанности. Это была первая Венера, появившаяся в венецианской живописи. Теперь у него та же богиня превращается в обворожительную златокудрую венецианку, которая нежится на неприбранной постели. Немного приподняв голову, она устремляет чувственный взгляд на зрителя, сознавая свою наготу, возбуждающую любого, кто видит ее красоту под личиной целомудрия. В ногах у нее вместо амура спит длинноухий симпатичный песик, свернувшись калачиком. В правой руке она держит ветку шиповника. В глубине за окном раннее ласковое утро, на подоконнике стоит горшок с миртом — все, как и положено на свадебной картине с ее обязательными атрибутами, символизирующими супружество и верность.

Заметим, что с годами Тициан стал любить раннее утро, когда голова полна свежих мыслей, а тело — бодрости. На картине за тяжелым зеленым пологом видна обычная обстановка венецианского дворца, где две служанки достают из свадебного сундука-кассоне наряды для утреннего туалета пробудившейся хозяйки. Показанная в закрытом интерьере женская нагота теряет всякий налет поэтичности и предстает взору в откровенно плотской вожделенной красоте.

Итак, вместо небожительницы Венеры на картине Тициана — реальная земная женщина, олицетворяющая собой радость жизни, молодость и чувственную красоту. По живописи картина выполнена в строго-сдержанной гамме. Нежным тонам обнаженного тела красавицы гармонично соответствует приглушенное звучание остальных красок на картине. Правда жизни и гуманистический идеал красоты составляют здесь нерасторжимое целое, что было новым словом в итальянской живописи

XVI века.

Это была особая страница жизни Тициана, когда он чувствовал себя свободным от тяготевших над ним обязательств перед республикой Святого Марка и не очень-то беспокоился о заказчиках, отмахиваясь от них, как от назойливых осенних мух. Он радовался обретенной им ненадолго свободе, выражая на полотне приподнятое состояние души. Стояла теплая осень, и на его долю выпала короткая пора, называемая у нас бабьим летом, когда вдруг ощущается приток новых сил, будоражащих кровь и возбуждающих воображение. Эту эйфорию наедине с таинственной незнакомкой, читающуюся в каждом мазке на появившихся тогда полотнах, испытал и Тициан, вновь вкусивший сладостные мгновения счастья. Но с наступлением зимы незнакомка исчезла как сказочное видение, расстаяв в туманной дымке, которая по утрам плотно окутывала лагуну. Четыре холста с ее изображением стали достоянием заказчиков.

Орса и подмастерья не раз наблюдали, как в ясные дни перед закатом Тициан шел через сад к причалу, словно собираясь встретить кого-то; затем он садился на скамью и, кутаясь в плащ, любовался в одиночестве закатом. Дневное светило в те часы находилось за его спиной, а перед ним лишь воды лагуны, острова Мурано, Сан-Микеле и вдали отроги Альп, окрашенные в багрянец лучами заходящего солнца. О чем или о ком он думал в те часы, осталось тайной.

Чтобы выйти из состояния меланхолии, Тициан с радостью принял в апреле 1544 года приглашение руководства Скуолы Сан-Джованни Эванджелиста расписать плафон в заново отстроенном главном зале братства. По всей видимости, работа была им завершена по возвращении из поездки в Рим, поскольку его палитра обрела большую яркость и сочность, а техника стала более свободной, когда каждый мазок обрел свое назначение. Кроме того, он вынужден был учитывать, что изображение будет рассматриваться на значительном расстоянии снизу вверх и фигурам следует придать такие ракурсы, чтобы они выглядели правдоподобно с этой точки зрения.

Им написаны прекрасное панно «Видение святого Иоанна Богослова» (Вашингтон, Национальная галерея) и девятнадцать окаймляющих центральное полотно досок. Все они являются иллюстрацией к Апокалипсису со сценами Добра (херувимы) и Зла (демонические сатиры). Здесь же изображения четырех евангелистов и двух ветхозаветных пророков. Особенно выделяются доски, которые прямо связаны с некоторыми строками Откровения Иоанна Богослова. Так, даны изображения орла, льва и быка, о которых говорится в четвертой главе. То

же самое можно сказать о четырех досках с обнаженными женскими фигурами. На первых двух речь идет о главе 12, в которой сказано: «... жена, облеченная в солнце... и на главе ее венец из двенадцати звезд». Две другие доски служат иллюстрацией к таким словам из главы 19: «Он осудил ту великую Блудницу, которая растлила землю любодейством своим».^[77] Все девятнадцать досок неравной величины были размещены на потолке по разработанной Тицианом планиметрической схеме с учетом источника света из окон зала. Безусловно, он учел опыт работы Корреджо в Парме и Джулио Романо в Мантуе. Но, в отличие от них, его герои расположены не на кривой, а на плоской поверхности плафона, что в значительной мере усложнило стоящую перед ним задачу.

Этот великолепный живописный цикл был чуть не загублен в годы наполеоновской оккупации. Плафон размонтировали для отправки центрального полотна в Париж, а боковые доски были убраны в один из складов. Чисто случайно само полотно осталось в Италии. В Пьемонте одна из телег французского обоза с награбленным перевернулась на горной дороге, и ее содержимое очутилось в придорожной грязи. Старший офицер, который сопровождал груз, чтобы не нажить на свою голову неприятностей, решил не везти далее вывалянное в грязи намокшее полотно, тем более что подвернулся выгодный покупатель. После долгого пребывания в различных частных коллекциях картина наконец, в 1950-е годы, оказалась в вашингтонской Национальной галерее. Доски до сих пор находятся в запасниках венецианской Академии, кроме одной, которая была утеряна в годы войны.

Глава VII Придворный художник

Слава и деньги

В самый канун Рождества 1538 года умер дож Андреа Гритти. Человеком он был неумным, ни в чем не знавшим меры — в работе, любви, ненависти и, как говорят, даже в еде. Несмотря на рождественский пост, причиной его смерти стало жаркое из жирных угрей и омаров. Это была большая потеря для Венеции, которая при нем еще более возвысилась политически и экономически, укрепив свою роль главной морской державы на Адриатике, и значительно преобразилась благодаря всемерной поддержке дожем искусств и ремесел. За годы его правления Венеция стала подлинной Меккой для художников, архитекторов и скульпторов, ни в чем не уступая Риму и Флоренции. Захлестнувшая Европу волна Контрреформации мало отразилась на светском характере венецианской культуры, и лагунный город продолжал оставаться центром гуманистических воззрений и инакомыслия.

Зима в тот год выдалась не очень суровой, и жизнь на Бири шла своим чередом. Подростающая Лавиния обещала стать красивой девушкой, Орацио пропадал часами в мастерской, возясь с кистями и красками, что не могло не радовать отца, а Помпонио продолжал слоняться и бить баклуши. Не желая никому уступать своего верховенства в доме, успокоилась и Орска после неожиданного исчезновения таинственной вечерней посетительницы с ее вызывающе дорогими одеяниями, драгоценностями и оставляемым ею ароматом редких духов. Затевать о ней разговор с братом она не осмеливалась, и вскоре все само собой разрешилось к явному ее удовлетворению.

Почти каждый вечер Тициан пропадал в доме у Аретино, где собиралась веселая мужская компания, но часто бывали и девицы, которых хозяин дома звал «аретинками». Он любил, чтобы в компании за столом собиралось семь или девять женщин, по числу муз. К нему на огонек захаживали привлекательные куртизанки, чьи имена не сходили с первых страниц «Каталога жриц любви», который ежегодно обновлялся. Любвеобильный Аретино хорошо знал мир секс-услуг и привечал некоторых его представительниц. Это были Анджела Дзаффетта (от *ит. zaffo* — соглядатай), Туллия д'Арагона и Гаспара Стампа. Их стихи

издавались не без содействия Аретино. Заходили к нему и другие венецианские гетеры.

Особую известность обретет позже Вероника Франко, чья мать Паола бывала на сборищах у Аретино. Некоторые ее сочинения, такие как «Терцины», посвященные ее возлюбленному мантуанскому герцогу Гульельмо Гонзага, или «Открытые письма» к анонимному французскому путешественнику пользовались большим спросом на книжном рынке. Не исключено, что мать с дочерью явились прообразами главных героинь скандально известной книги Аретино «Рассуждения». Прославилась Вероника Франко также тем, что во время официального визита в Венецию французского короля Генриха III провела с ним ночь, о чем на следующий день судачил весь город. Ей удалось пленить заезжего монарха и стать чуть ли не национальной героиней. О ее страстном характере говорят такие строки, обращенные ею к одному из любовников:

В любви не потерплю измены —
Прощенья от меня не жди.
Скорей я перережу вены
Иль вырву сердце из груди,
Но жить обманутой не стану![\[78\]](#)

Позже она на свои сбережения создала в Венеции пансион для раскаявшихся проституток.

Тициан тянулся по вечерам к Аретино ради общения и желания как-то скрасить свое одиночество. Он довольно равнодушно смотрел на меняющихся каждый вечер девиц. Их наигранные улыбки и раскованные манеры его давно не возбуждали. Как-то после очередной оргии Аретино даже признался Сансовино, что поведение Тициана должно бы послужить им примером к исправлению.

Аретино требовал от своего повара разнообразия и фантазии, и за ужином подавались изысканные блюда и отборные вина, которыми снабжали «бича князей» его жертвы. Как истинный тосканец и гурман, он отдавал предпочтение мясным блюдам, особенно знаменитому *bistecca fiorentina* (непомерной величины бифштекс с кровью). Разговор за столом обычно витал вокруг тем, интересующих Сансовино и Тициана, ибо от них вкупе с Аретино зависела художественная жизнь Венеции. Эта дружная и неразлучная троица диктовала свои условия рынку, и к ее авторитетному мнению прислушивались местные и заезжие художники и коллекционеры.

Без ее участия не проходило ни одно заметное событие в культурной жизни Венеции. Уход из жизни дожа Андреа Гритти был особенно ощутим для Сансовино. Но ему удалось вскоре заручиться поддержкой нового руководства, и за период с 1539 по 1550 год по его проектам было возведено только в одной Венеции 179 новых зданий. Не отставал от Сансовино и Аретино, успевший трижды издать свои «Рассуждения».

19 января 1539 года лагунный город был разбужен колокольным звоном и невиданным снегопадом, накрывшим Венецию белым саваном. После долгих дебатов во дворце было объявлено имя нового дожа. Им стал славный адмирал Пьетро Ландо, выигравший не одно морское сражение. Тициану пришлось приступить к своим прямым обязанностям официального художника и отправиться во дворец. Сиятельного графа приняли без проволочек, и он предстал перед новым дожем. Обветренное лицо старого морского волка не представляло собой ничего особенного, кроме глубоких возрастных морщин, и Тициан быстро сделал карандашный набросок, решив, что написание портрета поручит кому-то из учеников. Правда, с ними не все ладно. Недавно в его мастерской появился новичок по имени Якопо Робусти, живший неподалеку, близ церкви Санта-Мария дель Орто с дивными картинами Беллини и Чимы да Конельяно (к сожалению, в 1993 году «Мадонна» Беллини была украдена, и теперь на ее месте лишь фото). Своим названием церковь обязана разбитым вокруг нее огородам — *orto*. Коротышка Робусти сразу показался Тициану смышленным пареньком, и он взял его к себе в подмастерья. Но не прошло и пары недель, как этот самый Робусти, сиречь Тинторетто, устроил скандал, заявив, что его ничему не обучают, и ушел, громко хлопнув дверью. А позднее, когда Аретино в одном из своих писаний неодобрительно о нем отозвался, Тинторетто пригрозил его пристрелить. Вот это характер! А с виду замухрышка на кривых ножках.

Из Рима пришло известие, что новый папа Павел III произвел в кардиналы Пьетро Бембо. Венецианские друзья поздравили его, а Тициан пообещал написать его новый портрет, чему кардинал несказанно обрадовался, ибо великий мастер заявил, что сделает это безвозмездно в знак высокого уважения к поэту. По правде говоря, Тициану необходимо было иметь доверенное лицо в Ватикане, куда его снова пригласили. Там его поддерживал дружески к нему настроенный молодой кардинал Ипполито Медичи, которого недавно нашли мертвым в его дворце. Поговаривают, что он был отравлен по приказу своего кузена Алессандро Медичи. Года четыре назад этот молодой изверг точно таким же способом избавился от поэта Франческо Берни, выступившего против него с едкими

разоблачительными стихами.

В благородном семействе Медичи давно вошло в привычку решать острые вопросы с помощью яда или кинжала. Ставший правителем Флоренции при помощи ландскнехтов Карла V Алессандро Медичи правил недолго и вскоре был заколот кинжалом двоюродным братцем Лоренцино Медичи, прозванным Лорензаччо. Трудно понять, чем вызвано это уменьшительное прозвище — восхищением или презрением. Боясь отмщения за братоубийство, Лорензаччо скрывается теперь в Венеции, где успел издать написанную им «Апологию», полную рассуждений о «комплексе Каина». Слава Богу, что Венеция пока далека от таких методов политической расправы, являясь надежным убежищем для многих изгнанников. Но и она не спасет Лорензаччо. Однажды в одном из дворцов на Большом канале его настигнет карающая десница Козимо Медичи, нового тирана Флоренции, которого теперь воспевают на все лады Аретино, отослав в дар ему собственный портрет кисти Тициана.

По случаю празднеств, связанных с избранием дожа, в Венецию с официальным визитом прибыл губернатор Милана и командующий имперским войском Альфонсо д'Авалос, маркиз дель Васто, чей портрет Тициан успел написать, будучи в Болонье. Маркиз пожаловал с женой, сыном и многочисленной свитой и после пышного приема во Дворце дождей напрямик направился на Бири. Но его опередил запыхавшийся Аретино, которому его платные агенты вовремя сообщили о приходе маркиза. У писателя с Орсой с первого дня знакомства установились дружеские отношения, и он тут же подсказал ей, как нужно принять знатного гостя.

Маркиз д'Авалос передал Тициану приветы от Карла V и заверения монарха, что впредь «*nuestro primer pintor*» (наш первый художник) будет получать пожизненно из казны Миланского государства сто золотых дукатов. Монаршее заверение было закреплено соответствующей грамотой с печатями. Однако оно, как и прежний приказ казне Неаполитанского королевства о материальном вспомоществовании мастеру, выльется в многолетнюю переписку с имперской бюрократией, в которой проворовавшиеся чиновники то и дело менялись и в ответ на очередное напоминание о невыполненном ими указании монарха давали клятвенные заверения все исправить.

Воспользовавшись своим пребыванием в гостеприимной Венеции, маркиз изъявил желание быть вновь запечатленным на полотне, но уже в полный рост. Пока Тициан делал набросок будущей картины, генерал д'Авалос с подачи Аретино завел разговор о том, как в бою под Павией героически погиб его кузен Ферранте, оставив безутешной вдовой

знаменитую поэтессу Витторию Колонна. Женщина она умная, волевая и глубоко верующая, проводит жизнь в постах и молитвах. К сожалению, водит дружбу с Окино, Карнесекки и прочими опасными еретиками. Ныне около нее вертится англичанин кардинал Пол, чьи взгляды идут вразрез с политикой Ватикана. Одно время он волочился за Марией Тюдор и хотел даже расстаться с саном, чтобы жениться на ней. Говорят, что на последнем конклаве ему не хватило всего лишь нескольких голосов, чтобы быть избранным папой. Но если бы не уважение к памяти покойного супруга маркизы и не любовь к ней великого Микеланджело, ее давно бы приструнил иезуит Лойола.

Наконец набросок был готов. О деталях и прочем взявший на себя роль посредника Аретино просил не беспокоиться. Довольный и обласканный д'Авалос покинул Венецию с заверением, что его заказ будет исполнен. После его ухода в мастерской остался аромат терпких благовоний. Аретино еще долго злословил по поводу гостя-аристократа, вынужденного держать при себе духи, чтобы отбить запах солдатского пота.

Новый дож Ландо остался доволен своим портретом и обетной картиной, выполненной учениками мастера, и не докучал просьбами, что было на руку Тициану. Причитающиеся официальному художнику республики святого Марка сто золотых дукатов, не облагаемых налогом, пополняли его растущие доходы и позволяли целиком отдаваться своим делам, а их было немало. Джироламо Денте завел даже список лиц, которые мечтали быть запечатленными великим мастером.

Как отметил падуанский литератор Сперони в книге «Диалог о любви», «жизнь нашего Тициана — это не живопись и не искусство, а подлинное чудо». Люди тянулись к этому «чуду», стремясь поближе его узнать. К нему шли знать и простолюдины, а однажды в мастерскую зашел миланец Луини, сын того самого Бернардино Луини, который считался одним из лучших учеников Леонардо да Винчи. Как свидетельствует один из современников,^[79] Луини, представившись, был тепло принят Тицианом, который слышал о работах его отца. Когда разговор зашел о пейзаже, хозяин дома показал гостю висевшую на стене небольшую картину, на которой были изображены деревья и вдали горы. С первого взгляда Луини показалось, что это никакая не живопись, а мазня. Он отошел от стены, не зная, что сказать автору. Когда же он снова обернулся, то увидел, что перед ним прекрасный пейзаж, как будто по холсту прошелся жезл волшебника. Подобного чуда ему не приходилось видеть больше нигде.

Дом Тициана на Бири значительно преобразился после получения художником дворянского звания. В нем появились дорогая мебель, посуда, столовое серебро и даже слуги в расшитых ливреях и белых перчатках. Сохранилось свидетельство литератора Пришанезе, который был приглашен Тицианом на праздник *ferragosto* 15 августа 1540 года: «Среди гостей были известнейшие люди города... После осмотра картин, которыми изобилдовал дом мастера, все направились в прекрасный сад, где были накрыты столы, ломившиеся от всевозможных яств и редчайших вин. Ближе к закату лагуна заполнилась тысячью гондол, украшенных разноцветными фонариками, с красивыми женщинами и музыкантами, которые ублажали слух гостей в течение всего веселого ужина до полуночи...»[\[80\]](#)

Затраты, связанные с содержанием дома на широкую ногу, устройством приемов и застолий, как того требовало его высокое положение в обществе, заставляли Тициана все чаще задумываться о приумножении своих доходов и мысленно обращаться к Риму, где новый папа явно благоволил Микеланджело, поручив ему роспись алтарной стены в Сикстинской капелле и возведение величественного дворца в центре Рима. Как подобраться к папскому двору? Правда, теперь там есть свой человек, кардинал Бембо. По-видимому, именно он, известный дамский угодник, вызвал интерес к Тициану у невестки папы графини Джироламы Орсини, чей младший сын, десятилетний Рануччо, обучался неподалеку в Падуе.

С представительницей старинного римского рода Орсини поддерживал переписку и Аретино. В одном из писем к ней он рассказал со свойственной ему восторженностью о последней работе Тициана — портрете юной Клариче Строцци, — заявив, что ничего подобного ранее ему не приходилось видеть. Ребенок на холсте вышел как живой, разве что не говорит. Действительно, портрет милого ребенка, кормящего кренделем собачку, был хорош и написан с явной симпатией к пухленькой девчужке, на которую художник, по-видимому, перенес любовь к своей дочери. Эту работу Тициан выполнил по заказу семьи Строцци, изгнанной Медичи из родного города. С ней художника познакомил воспитатель детей Строцци видный литератор Бенедетто Варки, с которым Тициан поддерживал дружеские отношения, узнав от него многое о его земляке Микеланджело. Забота Тициана о своих детях и постоянные мысли об их будущем все больше толкали его к поиску новых заказчиков.

После кончины Альфонсо д'Эсте, а вслед за ним и его легендарной сестры Изабеллы д'Эсте вскоре умер в расцвете лет ее сын Федерико

Гонзага. Не стало и Франческо Мария делла Ровере. Все это было для Тициана весьма прискорбным, поскольку на меценатов он возлагал большие надежды и связывал с ними дальнейшую судьбу своего искусства. Но как однажды мудро заметил Гёте: «Никто, кроме художника, не может споспешествовать искусству. Меценаты поощряют художника, это справедливо и хорошо; но этим не всегда поощряется искусство».^[81] Тициану придется не раз убедиться в справедливости этих слов, когда в силу обстоятельств он вынужден будет превратиться в придворного художника и вести нудную переписку с коронованными особами с напоминанием о невыплаченных гонорарах.

Он все чаще думает о Риме, который был ему все же ближе по духу, чем Мадрид. И тут подвернулась счастливая возможность написать портрет папского внука, ровесника Лавинии. Вскоре в Венеции объявились графиня Орсини с младшим сыном Рануччо в сопровождении патриарха Аквилеи, архиепископа Падуи и наставника подростка гуманиста Леони. На Бири им был устроен радушный прием.

Чтобы мальчик не чувствовал себя стесненно в непривычной обстановке, дети Тициана, в чьем возрасте строгие сословные различия пока не играли роли, повели гостя в сад, показав ему место своих игр и парусную лодку на причале, которую подарил им отец. Орса угостила детей вкусным шербетом. Когда Рануччо освоился на новом месте, Тициан приступил к делу. Важно было уловить выражение глаз мальчика и найти нужный поворот головы. Чтобы не утомить ребенка на первом же сеансе, позирование было перенесено на следующий день. Дописывать фигуру было поручено Денте, и он изрядно поработал вечерами. Но рука Тициана отчетливо видна в том, с какой тонкостью мастерски написаны вышитый красный камзол с золотыми прошивками и черный плащ с мальтийским крестом. В руке мальчика зажаты перчатки, как бы подчеркивающие его будущее предназначение. Тициану было известно, что Рануччо должен был пойти по стопам старшего брата Алессандро Фарнезе и стать кардиналом, и это уже читалось во взгляде подростка. Через три дня портрет был готов, вызвав восхищение матери и сопровождающих лиц. Сам Рануччо только вздохнул с облегчением, что не нужно больше позировать, и побежал на причал, где его уже дожидались Помпонио, Орацио и Лавиния. Взрослыми им было обещано катание на лодке по лагуне в сопровождении Денте.

Итак, сделана небольшая лазейка, чтобы попасть к папскому двору, хотя за труды он ничего не получил от матери-графини, которая, видимо, полагала, что написание портрета внука папы римского — это уже великая честь для любого художника. Но Тициан не сетовал, надеясь получить

через ту же скупую графиню или ее грозного мужа, командующего папскими войсками Пьерлуиджи Фарнезе, с которым он познакомился в Парме, возделенное место каноника аббатства Сан-Пьетро ин Колле для сына Помпонио. К старому аббатству он давно присматривался и ради него готов был многим поступиться.

Постоянно давало о себе знать окружение Карла V. В Венецию прибыл новый посол испанского двора дон Диего Уртадо де Мендоса, человек высокой культуры и редкого обаяния. В нем не было напыщенности и самодовольства прежнего посла Лопе де Сория, которое так раздражало Тициана. Одно время этому испанцу даже приписывалось авторство появившегося в переводе романа «Жизнь Ласарильо из Тормеса». Тициан выразил свое отношение к дону Мендосе в упомянутом ранее портрете в полный рост, и к этому добавить нечего. Однако Венеция с ее чарами все же задела сердце сдержанного испанца, и он, поборов смущение, попросил художника написать портрет одной венецианки. Поскольку дама сердца была замужем за престарелым ювелиром с Риальто, а посол опасался скандала, все совершалось втайне. Приходя в мастерскую для позирования, дама прятала лицо под густой вуалью, дабы не быть узнанной по дороге. Тициана забавляла эта игра в прятки, но он с радостью выполнил просьбу влюбленного посла, на что у него были веские причины.

В мастерской давно уже стояло готовое «Благовещение», написанное по заказу монахинь монастыря Санта-Мария Дельи Анджели с острова Мурано. Не пожелав уступить картину менее чем за 500 дукатов, он решил оставить ее у себя. И тогда смекалистый Аретино подсказал блестящую идею подарить картину хворой и постоянно беременной императрице Изабелле, что и было осуществлено через дона Мендосу. Но прежде чем отправить картину, Тициан схитрил и дописал небо с двумя летящими ангелами, которые держат ленту с начертанным девизом императора Карла V *Plus ultra* — «Еще дальше». Дар был принят с великой благодарностью, и через того же посла Тициану передали тысячу золотых дукатов. Не остался внакладе и Аретино, получивший за посредничество массивную цепь из чистого золота.

Пришло приглашение из Милана, где художника ждали в связи с предстоящим приездом императора. Портрет миланского губернатора был готов, и Тициан отправился в путь в сопровождении верного помощника Денте. Картина «Обращение Альфонсо д'Авалоса к войску» (Мадрид, Прадо) была выставлена в зале Кариатид старинного дворца на главной Соборной площади, давно облюбованного испанскими наместниками. Издатель Марколини в письме к Аретино писал, что «сбежался весь Милан

поглазеть на божественную картину, это истинное подобие античного изображения». Уже позднее искусствоведы будут отыскивать такое подобие то в барельефе с воззванием Траяна на одной из римских арок, то в воззвании Константина на фреске Джулио Романо в ватиканском зале, посвященной победе над Максенцием. Но работа появилась до поездки Тициана в Рим, хотя «римский» дух был ему известен еще со времен работы над фресковым циклом в Падуе.

Поскольку в свой последний визит на Бири маркиз был с сыном-подростком, Тициан нарисовал мальчика, одетого римлянином, гордо держащим шлем своего отца и смотрящим на зрителя, как это уже было с другим мальчиком в «Мадонне Пезаро» во Фрари. Генерал д'Авалос изображен на фоне грозового неба и целого леса поднятых пик и алебард. В блестящих латах и пунцовом плаще он обращается к войску, характерным римским жестом приветствуя воинов накануне похода против турок в 1530 году.

Тогда же маркиз д'Авалос заказал большую картину «Коронавание терновым венцом» для миланской церкви Санта-Мария делле Грацие. Тициан посетил саму эту церковь, а Денте сделал замеры придела святого Венца. Здесь мастера заинтересовал еще пахнущий краской фресковый цикл ломбардского художника Гауденцио Феррари на тему страстей Христовых. Но главное, о чем он давно мечтал, это посещение соседней монастырской трапезной с «Тайной вечерей» Леонардо. При виде ее Тициан испытал потрясение и долго не мог оторваться от нее, сидя перед божественной фреской с ее удивительной голубоватой далью. Когда же он наконец встал и направился к выходу, его вывела из задумчивого состояния огромная фреска «Распятие» на противоположной стене, написанная неким Донато из Монторфано. Ее эклектика выглядела здесь столь же кощунственно, как спустя три столетия подлинным кощунством было превращение этой трапезной в конюшню для наполеоновской конницы.

В Милане Тициан имел краткую встречу с Карлом V, рассказав ему о своих трудностях с получением обещанного вспомоществования от неаполитанской казны. В который раз последовали заверения монарха, что все образуется, но ничего не менялось; эта канитель с чиновниками габсбургского двора будет длиться, принося огорчение мастеру, до конца его дней.

На обратном пути он навестил брата в Пьеве ди Кадоре. Они решили прикупить еще несколько участков леса, поскольку торговля древесиной всегда являлась дополнительным источником дохода для братьев Вечеллио. Тициана давно привлекали земли в долине реки Пьяве между городками

Серравалле, Ченедра и Конельяно. У него там уже была небольшая усадьба, но хотелось расширяться и отстроить дом побольше, где можно было бы проводить с детьми лето. Куда бы он ни заезжал, везде оставлял какую-то память о себе. Для собора в Серравалле, например, подрядился написать алтарный образ с Мадонной и святыми. Однако исполнение заказа растянется на несколько лет, отчасти по вине настоятеля, который никак не мог определиться со святыми на картине и спорил с художником по поводу каждого дуката, о чем имеются записи в «Расчетной книге». Тициан прикупил также большой кусок земли близ Кастель-Роганцуоло. Живописная природа с богатой растительностью и мягким климатом превратила эти места в райский уголок. Там для местной церкви Тициан пообещал написать небольшой полиптих, согласившись, чтобы в качестве гонорара ему построили дом на холме. Но его мысли давно занимало находящееся поблизости старое аббатство Сан-Пьетро ин Колле, куда ему хотелось бы пристроить Помпонио. А это, как ему стало известно, напрямую зависело от кардинала Алессандро Фарнезе. Поэтому столь важно завязать более тесные отношения с его могущественным кланом, на который когда-то успешно работал покойный живописец Корреджо.

Вернувшись домой, Тициан на следующий день направился к Аретино, где впервые встретился с гостящим у него известным живописцем Джорджо Вазари. Тосканец прибыл в Венецию для написания декораций к постановке комедии Аретино «Таланта», которую репетировала известная труппа Семпитерни. О других заказах он не стал распространяться, зная, сколь ревниво относятся в Венеции к пришлым художникам. Поначалу гость не вызвал симпатии у Тициана, особенно из-за нелестных отзывов о художниках, которые не следуют, как он выразился, римско-тосканской «манере». Сансовино принялся с ним спорить, но Тициан деликатно перевел разговор на Рим и на живущих там венецианских друзей Бембо и дель Пьомбо. Оказалось, что Вазари с ними давно дружен, а кардинал Бембо даже помог ему в подборе сюжетов для фресковых росписей в римском дворце Канчеллерия, заказанных семейством Фарнезе.

Аретино словно ждал упоминания этого имени и, сев на своего любимого конька, пустился в рассуждения о пармских олигархах, прибравших ныне к рукам весь Рим. Чего только не знал литератор о клане Фарнезе! Еще в бытность кардиналом будущий папа Павел открыто жил во дворце на улице Аренула с наложницей и имел от нее детей по примеру своего благодетеля, папы Александра VI Борджиа. Возвышением по церковной иерархической лестнице кардинал Фарнезе был полностью

обязан родной сестре — красавице Джулии, вышедшей замуж за князя Орсини. Как-то на одном из приемов в Ватикане на нее обратил внимание славящийся своим распутством папа Борджиа, который вскоре затащил ее к себе в постель. С той поры в простонародье брата папской любовницы стали называть не иначе как кардинал Френъезе, что на римском жаргоне означает женский детородный орган. У самого папы остряки убрали из фамилии первую букву, так что получилось «оргия» (*Borgia — Orgia*). По дороге к дому Сансовино поведал Тициану, что неприязнь Аретино к семейству Фарнезе объясняется очень просто. Он намеревался одну из своих трагедий «Орацию» посвятить папскому сыну Пьерлуиджи Фарнезе при условии, что тот ему заплатит сто золотых дукатов. Но командующий ватиканским войском генерал Фарнезе послал писателя куда подальше и вдобавок пригрозил отрезать ему мужское достоинство и язык, если он хоть раз посмеет к нему сунуться. Что же касается самого папы Павла, человека высокообразованного, то, едва взойдя на престол, он первым своим распоряжением возобновил занятия в римском университете Сапьенца, чья деятельность была прервана, а профессора и студенты разбежались во время бесчинств, учиненных в Вечном городе испанскими и немецкими наемниками.

Накануне премьеры комедии Аретино из Падуи пришла весть о внезапной кончине великого комедиографа и актера Рудзанте, с которым Тициан был давно знаком и которому писал для некоторых его постановок декорации. Это была славная страница в истории народного театра на венецианском диалекте. Премьера «Таланты» была тепло встречена публикой, но в ней не было блеска, свойственного памятным представлениям Рудзанте. Вазари вскоре уехал, так и не выполнив обещания расписать плафон, данного монахам церкви Санто-Спирито, хотя, как говорят, оставил кое-какие рисунки, с которыми потом носился Якопо Сансовино.

После отъезда тосканца Сансовино как-то предложил Тициану развеяться и съездить с ним на дальний остров Санто-Спирито, где по его проекту перестраивался фасад монастырской церкви. Хотя выдался солнечный денек, было ветрено и холодно. На пустынном острове стояли монастырь августинцев да несколько рыбацких лачуг. Монахи радостно приветствовали гостей, особенно Сансовино. Возможно, в живых уже не осталось никого, кто мог помнить Тициана, который в молодости написал для здешней церкви свой первый алтарный образ «Святой Марк на троне» в удивительно яркой радостной цветовой гамме, хотя в Венеции тогда свирепствовала смертоносная чума.

Вняв уговорам Сансовино, Тициан решил взяться за сложнейшую работу по росписи плафона, но никак не фресковой живописью, поскольку влажность на острове, открытом всем ветрам, слишком высока. Вот почему ему пришлось использовать масло и холст, как и в работе над плафоном в Скуоле Сан-Джованни Эванджелиста, и писать в так называемой технике *sottinsu* — снизу вверх, которая когда-то поразила Тициана в мантуанских работах Мантеньи. Им были написаны три больших полотна для плафона на ветхозаветные темы и восемь небольших *tondo* (работы круглой формы) с изображениями четырех евангелистов и четырех отцов Церкви, которые, по всей видимости, были выполнены по его эскизам учениками.

Времена изменились, и Тициан, чувствуя это, мучительно искал новые формы, находя художественные решения, которые поражают воображение своей неожиданностью. А вот современная критика узрела в этих работах программный академизм наряду с признаками «маньеристского кризиса». Исследователь творчества художника Паллуккини отмечает, что «классицизм Тициана явно пошатнулся... и Тициан ищет для себя новые направления». Возможно, он прав, так как художник давно уже убедился, что античная форма — это миф и призрачное воспоминание о былом. Вместо прежнего пафоса жизнеутверждения и взлета ренессансного героизма у него появляются моменты рефлексии и начинают звучать нотки разочарования.

Появившись тридцать с лишним лет спустя в этих местах, Тициан обнаружил, что стены церкви, створки органа и трапезная украшены картинами на библейские темы поработавшего здесь тосканского живописца делла Порта — ученика известного приверженца «новой манеры» Сальвиати, который также оставил заметный след в Венеции. Некоторые исследователи склонны считать, что заказчик настоял на том, чтобы новые работы мастера составляли бы единое целое с имеющейся в церкви живописью и стилистически соответствовали «новой манере». С этим трудно согласиться, зная характер Тициана. Навряд ли заказчик смог бы оказать хоть какое-то давление на него, а тем более вынудить мастера пойти на принятие решения, которое шло бы вразрез с его собственными убеждениями или противоречило его вкусам. Принудить Тициана к чему-либо не осмеливался даже император Карл, а уж тем паче настоятель скромного монастыря.

Действительно, три выполненных им панно — «Жертвоприношение Авраама», «Каин и Авель», «Давид и Голиаф» (Венеция, ризница церкви Санта-Мария делла Салюте) — с их гигантскими фигурами в неожиданных ракурсах на фоне грозового неба преисполнены пафоса напряженной

борьбы, динамики и страсти. Это всегда было свойственно Тициану, когда он брался за написание крупных монументальных творений. Когда эти три панно были вставлены в резные позолоченные рамы по эскизу автора и закреплены на потолке церкви Санто-Спирито, они произвели сногшибательный эффект кажущейся трехмерностью огромных фигур и затмили всю живопись, что была в церкви. Нечто подобное произошло однажды в Сикстинской капелле, когда был открыт плафон, расписанный Микеланджело. Своей мощью его фрески заглушили прекрасные работы Перуджино, Боттичелли, Гирландайо и Синьорелли, украшавшие стены той же капеллы. Тициан снова одержал победу в состязании с адептами «новой манеры».

Благодаря его новым творениям затерявшийся в лагуне островок обрел такую громкую известность, что там побывало чуть ли не полгорода. Восторг венецианцев образно выразил уже упоминавшийся Боскени в своем двустиишии:

О как прекрасны эти формы,
И сколько живости в движенье!

Во время своего второго визита в Венецию в 1567 году теоретик и приверженец «новой манеры» Вазари побывал на острове Санто-Спирито и посетил монастырь, заказ которого в свое время не был им выполнен. Он высоко отозвался о работе Тициана, отметив, что его плафонные панно написаны «с огромной тщательностью и искусством, словно бы увиденными снизу». Сохранилось большое количество их графических воспроизведений и копий, в том числе работы Лефевра, Пиранезе, Рубенса и Ван Дейка.

Для главного алтаря Тицианом была написана большая картина «Сошествие Святого Духа». Ее первый вариант не был принят заказчиком, отказавшимся от оплаты под тем предлогом, что работа покрылась плесенью и выцвела из-за допущенных технических ошибок. Тициан вынужден был искать защиту у высшей церковной власти, о чем свидетельствует его письмо кардиналу Алессандро Фарнезе в декабре 1544 года. Истинная же причина конфликта в другом. В те годы в церковных кругах разгорелась оживленная дискуссия вокруг толкования догмата о троичности божественной ипостаси. Сам того не желая, Тициан неожиданно оказался вовлеченным в мало интересующие его богословские споры. Ему пришлось переписывать полотно, оставив неизменным свое

толкование Святого Духа в образе голубя. Бог-Отец явлен в виде языков пламени поверх фигур на картине, на которые снизошла Господня благодать. Компактная группа апостолов и святых вокруг Богоматери образует некую пирамиду, вершиной которой является влетающий голубь. Обрамлением пространства служит мощное арочное перекрытие, подсказанное другом Сансовино. Однако богословская полемика все же сказалась на картине, и в отличие от других работ в той же церкви она выглядит суховато.

Теперь мысли Тициана были о другом. В канцелярии дожа он узнал, что вскоре в Парму отправится официальная делегация, чтобы представлять Венецию на встрече папы Павла III с императором Карлом V. В состав делегации по приказу дожа включен и он. И это знаменательно — республике святого Марка важно не ударить в грязь лицом и быть достойно представленной, а Тициан — это ее слава и живая история. Видимо, в канцелярии дожа была памятна успешная дипломатическая миссия живописца Джентиле Беллини при дворе турецкого султана в Константинополе.

Встреча состоялась в июне 1543 года в городке Буссето под Пармой, родовом владении семейства Фарнезе. Целью ее была совместная выработка действенных мер, чтобы остановить распространение ереси, подрывающей устои католицизма. Но Тициан был вынужден выехать в начале апреля, чтобы встретить папу в Болонье. Путь пролегал через Феррару, с которой было связано много дорогих воспоминаний. Новый правитель Этторе II д'Эсте был женат на принцессе Ренате, свояченице Франциска I, который возвел его в ранг герцога Шартрского. Молодой герцог продолжил дело отца и деда, занимаясь благоустройством города, но в нем не было той истинной любви к искусству, что отличала его отца Альфонсо д'Эсте. Тициан посетил дом покойного Ариосто, дети которого потихоньку разбазаривали отцовское состояние и не торопились заняться чем-то серьезным. Он понял, что больше делать здесь ему нечего, и в Феррару уже не возвращался.

В Болонье Тициан был представлен папе его внуком кардиналом Алессандро Фарнезе. Понтифик выглядел осунувшимся и согбенным старцем, и мастер с трудом узнал в нем того статного сухопарого кардинала Фарнезе с гладко выбритым лицом, которого он впервые увидел тринадцать лет назад на торжествах по случаю коронации Карла V. Сохранились лишь живость и пронзительность взгляда — глаза папы напоминали сверлящие буравчики. Павел III ласково принял художника и тепло отозвался о портрете любимого внука Рануччо Фарнезе. В беседе он говорил о себе во

множественном лице и перемежал речь латынью. Выразив желание позировать, папа благословил Тициана костлявой рукой, добавив, что теперь после цветущей молодости перед ним предстанет старость. Тициан хотел было возразить, но папа остановил его жестом и громко произнес, дабы слышали все остальные, присутствующие на аудиенции кардиналы и придворные:

— *Senectus ipsa morbus*. Старость сама по себе — болезнь, но мы пока здоровы и по милости Господней полны сил.

Не без волнения Тициан приступил к работе. Ему еще не приходилось писать портрет папы с натуры. Когда-то в молодости на одной из первых заказных работ он нарисовал профильный портрет папы Алессандро VI Борджиа по литографии. Теперь же перед ним во плоти живой понтифик, на которого работает сам Микеланджело. Кардинал Алессандро Фарнезе сообщил ему вскользь, что его дед остался недоволен своим портретом, написанным Дель Пьомбо. Что ж, не впервой Тициану приходится помериться силами с соперником, кем бы тот ни был.

Памятуя о портретах понтификов кисти Рафаэля и Дель Пьомбо, Тициан по-своему организует пространство и помещает фигуру папы диагонально, так что она словно вырастает из глубины полотна. Наклон фигуры вперед подчеркивается отблесками света на пунцовой шелковой накидке поверх светлой сутаны папы. Тонко выписаны руки с длинными цепкими пальцами, а взгляд настолько выразителен, что факт написания портрета с натуры не вызывает никакого сомнения.

Портрет так понравился папе, что последовало приглашение в Рим с предложением вступить в должность хранителя папской печати. Тициан вежливо поблагодарил, напомнив, что эта должность занята его собратом по искусству Дель Пьомбо, а вот освободившаяся вакансия в аббатстве Сан-Пьетро ин Колле хорошо подошла бы его старшему сыну, посвятившему себя служению Святой церкви. Павел обернулся к внуку, кардиналу Алессандро Фарнезе, как бы спрашивая, о чем идет речь. Внук, наклонившись к деду, тут же заверил его, что все будет улажено. Павел встал, приказав расплатиться с художником за портрет. Плата оказалась не слишком щедрой — сохранился счет, выписанный папским казначеем 27 мая 1543 года, из коего следует, что Тициану было выдано лишь 50 дукатов в качестве оплаты проезда.

Вместе с папским кортежем Тициан направился в городок Буссето, где вновь свиделся с императором Карлом. Там же в беседе с канцлером Лос-Кобосом Тициан почувствовал, что двор косо поглядывает на его сближение с папским окружением. К тому же император до сих пор крайне

сожалеет, что правительство Венеции не позволило художнику отправиться в Испанию для написания портрета императрицы Изабеллы, ныне, увы, покойной. Не ожидая такого оборота дел, Тициан вынужден был дать клятвенные заверения в верности императору и своей готовности тотчас взяться за написание портрета его покойной супруги, если ему будет предоставлено в распоряжение какое-либо ее прижизненное изображение. Домой он вернулся, обуреваемый недобрыми мыслями. Положение изменилось — теперь ему приходится иметь дело с двумя заказчиками, которые, несмотря на разницу в возрасте, явно наделены одинаково властным характером.

В июле Тициан получил письмо Аретино из Вероны, куда друг отправился, чтобы повстречаться с оказавшимся там императором Карлом. Друг написал: «Повсюду трубят, разнося славную весть о сотворенном вами чуде. На портрете Его Святейшество выглядит так живо и правдоподобно. Все поражены тем, с каким великодушием вы отказались от выгодной должности хранителя папской печати». Аретино, как всегда, верен себе, прибегая к гиперболе. Но изображение Павла III — это действительно один из лучших придворных портретов мастера.

Папский двор вывел Тициана из душевного равновесия и, главное, не прояснил надежду на получение для сына места каноника в аббатстве Сан-Пьетро ин Колле, обещанную папским внуком кардиналом Алессандро Фарнезе, которому он подарил его поясной портрет. Вспомнив о выгодном заказе маркиза д'Авалоса и стремясь как-то успокоить окружение императора Карла, он приступил к написанию картины «Коронование терновым венцом» (Париж, Лувр). Почти одновременно с «Коронованием» писалась картина «Ессе Ното» (Вена, Музей истории искусств), которую Тициан задумал в качестве подарка Павлу III. Мысль о должности каноника для сына Помпонио постоянно тревожила его, и он готов был пойти на все ради ее осуществления. Первоначальный замысел картины «Ессе Ното» был значительно изменен и вырос в большое полотно, которое было дописано сразу по возвращении из Рима. При его написании Тициан исходил из своего же «Введения во храм», несколько изменив общую атмосферу, и вместо праздничной в венецианском духе площади изобразил ту же крутую лестницу, но слева, на фоне сумрачного неба с бегущими грозowymi облаками, отчего вся сцена обрела драматическое звучание.

Впечатления от античного Рима весьма ощутимы на полотне — это мощные колонны из грубого камня и изваяния римских героев. Но главное, картину можно рассматривать как живописный документ эпохи, точно передающий атмосферу острой политической напряженности. Тициан, как

никто из современных художников, ощущал это временное затишье перед бурей. Не исключено, что в разработке замысла картины принимал участие Аретино, который, возможно, так досаждал своими советами, что художник в отместку изобразил его в образе Пилата. Но вполне вероятно и другое. В то время Аретино писал работу, названную «Гуманизм Христа». Будучи склонным к эпатажу, он решил немного смягчить негативный взгляд на роль Пилата в истории, с чем художник вряд ли мог согласиться.

У подножия лестницы Тициан поместил изображение подростковой Лавинии и старшей дочери Аретино Адрии. Справа от них — грузный первосвященник Каиафа в яркой красной мантии и беседующий с ним бородатый капуцин. Считается, что это получивший громкую известность проповедник Бернардино Окино, который входил в круг Виттории Колонна. Ему чудом удалось избежать суда инквизиции и укрыться в Швейцарии. Такую вольность мог себе позволить в самый разгар борьбы Ватикана с ересью только венецианец. Далее изображена не менее спорная пара верхом на лошадях. Это два непримиримых врага — султан Сулейман Великолепный и Альфонсо д'Авалос, предводитель «войска Христова». Пока они рядом в силу заключенного перемирия, которое будет нарушено в 1571 году во время морского сражения при Лепанто, в котором турки потерпят сокрушительное поражение.

Тициан был крайне разочарован, так и не сумев добиться для старшего сына обещанной должности каноника, и оставил мысль дарить картину Павлу III. Вот почему на ней отсутствуют папские символы и знамена, дан лишь штандарт Рима с девизом S.P.Q.R. Зато на всякий случай на щите воина красуется герб Карла V с двуглавым орлом. Недавняя встреча мельком с императором и неприятный осадок от разговора с канцлером Лос-Кобосом вынудили его искать покупателя картины на стороне. Таковой вскоре нашелся, и Тициан уступил «Ессе Ното» фламандскому купцу ван Хаанену, у которого был свой дворец в Венеции на Большом канале. Тогда же был написан и его портрет.

Знакомство с Римом

В Венеции объявился новый папский нунций, заменивший ушедшего на покой Аверольди. Молодой монсеньор Джованни Делла Каза успел обрести известность как поэт-петраркист. Ему удалось внести свежую струю в жизнь замкнутого и чопорного дипломатического мирка. При нем начались пышные приемы в доме нунция, на которые приглашался цвет

венецианского общества. Рим заигрывал с независимой богатой Венецией, и папская казна не скупилась, выделяя средства на представительские цели.

Делла Каза зачастил в дом Аретино, где познакомился с Тицианом и сам напросился на приглашение посетить мастерскую на Бири. Собственный портрет его пока не интересовал — великосветская дама Елизавета Массоло Кверини успела не только покорить сердце нунция, но и написать пастельный портрет любовника в сутане. Пастель тогда начала входить в моду, особенно среди дам, увлекавшихся живописью. Любовница нунция, как и ее муж, впоследствии станет заказчицей Тициана.

Когда Делла Каза оказался в мастерской на Бири, там как раз находился герцог Гвидобальдо делла Ровере, прибывший за своей законченной «Венерой». Внимание нунция привлекла на мольберте начатая «Даная». В своем отчете кардиналу Алессандро Фарнезе, ведающему иностранными делами, он подробно описал тициановскую Даная, которая способна возбудить у любого такие «дьявольские страсти», что в сравнении с ней даже урбинская Венера выглядит «невинной монашкой».

Зашел разговор о Риме. Оба гостя убедили Тициана принять, наконец, решение и воспользоваться приглашением папы. Чтобы не подвергать себя риску на дороге, кишущей бандитами из бывших ландскнехтов, которые не боятся никого и грабят всех подряд, герцог посоветовал плыть до Пезаро, а оттуда в сопровождении небольшого конвоя всадников напрямую через перевал добраться до Рима. Начались сборы, отдавались последние распоряжения по дому.

Когда спала жара, в начале сентября Тициан вместе с Орацио отплыл из Венеции. Он решил взять с собой сына, парня старательного и послушного, подающего надежды. Знакомство с Римом должно пойти ему на пользу. Помпонио был наконец пристроен в приходе близ Мантуи к великой радости Орсы. Она уже не справлялась со старшим племянником, который водил дружбу с темными личностями. Боялся он одного отца, а от увещаний тетки лишь отмахивался. Зато любимица отца Лавиния росла милой, скромной девушкой, посещавшей уроки катехизиса в приходской церкви и охотно помогавшей тетушке Орсе по хозяйству.

Хотя море было спокойным, через день к вечеру корабль стал на якорь в порту Анконы, чтобы избежать нежеланной встречи с рыскающими по ночам корсарами. Ранним утром Тициану хотелось показать Орацио свой алтарный образ в церкви Сан-Франческо ин Альто. Но до нее от причала было далеко, можно добраться только верхом. Корабль был готов к отплытию, капитан поторапливал, и им пришлось отказаться от этой

мысли. Ближе к закату подплыли к Пезаро.

На пирсе их встретил лично герцог Гвидобальдо и отвез гостей во дворец, где в так называемой «гардеробной» было немало прекрасных картин. Главная коллекция, которую начал собирать еще прадед герцога, знаменитый Федерико II Монтефельтро, находилась во дворце города Урбино. Не без волнения ехал Тициан по вьющейся серпантином горной дороге к овечьему славою Урбино, с которым были связаны имена Пьеро делла Франческа, Браманте, Рафаэля. И вот за поворотом на выезде из лесистого ущелья показались высокие крепостные стены и возвышающийся над ними герцогский дворец с двумя башенками, творение далматинца Лучано Лаураны. Лет через тридцать по тому же пути проследовал Монтень, в чьих путевых заметках дается подробное описание дворца-крепости, который «содержит столько комнат, сколько дней в году». Жить в таком дворце, напоминающем лабиринт царя Миноса, можно было только летом. Зимой каменная глыба промерзала, благодаря чему и сохранились бесценные художественные творения, не познавшие разрушительной силы огня из-за отсутствия печного отопления. Обычно с наступлением первых холодов двор переезжал в утепленный дворец в Пезаро с его мягким климатом и почти бесснежной зимой.

Уроженец здешних мест художник Джованни Санти, отец Рафаэля, имевший, как многие в ту пору, склонность к рифмоплетству, оставил шутовское двустишие о герцогском дворце:

Построенный дворец хорош,
Да вот цена вгоняет в дрожь.

В парадном зале Гвидобальдо делла Ровере показал высокому гостю выполненные им же портреты своих родителей. Здесь висела и получившая отныне свое имя «Урбинская Венера». Видя впечатление, произведенное на гостя, который с явным удовлетворением рассматривал свои работы в великолепном зале, герцог выразил желание иметь портрет жены и себя самого. Тициан был представлен юной герцогине, почти девочке, и вскоре принялся за написание портрета Джулии Варано. Орацио оказался хорошим помощником, но с наступлением сезона дождей пришлось спасаться от сырости, перебравшись в Пезаро, где работа была продолжена. В самом конце сентября неожиданно прибыл герцог. На нем не было лица — скоропостижно скончалась юная герцогиня. Несмотря на траур, герцог выделил Тициану удобный экипаж и обещанный конвой сопровождения.

Отъезд был скомкан печальным событием, и на заре Тициан с сыном покинули погрустневший гостеприимный городок Пезаро. По Салярии, древнему пути доставки соли, проехали через туннель Фурло, прорубленный римскими рабами сквозь горный хребет, и вышли в долину Тибра. Накатанная дорога среди холмов вела к Вечному городу.

9 октября 1545 года Тициан в сопровождении кавалькады всадников въехал через ворота Порта дель Пополо в Рим. На площади у фонтана урбинский конвой сменили три всадника с папским штандартом, которые, расчищая путь экипажу, направились по прямой, как стрела, улице Корсо до площади Венеции с ее огромным дворцом из коричневатого известняка, который был возведен по распоряжению папы Павла II, венецианца по происхождению, для размещения посольства республики святого Марка, и оттуда направо по прямой дороге через Тибр к Ватикану.

Тициана с сыном разместили в удобных покоях Бельведера, в которых когда-то гостил Леонардо да Винчи. С высокой террасы внутреннего дворика дворца открывалась панорама города с возвышающимся вдали замком Сант'Анджело. А в нишах дворика Бельведера установлены выдающиеся творения античного ваяния — Аполлон Бельведерский, Венера Книдская, мраморная группа «Лаокоон», которые повергли Тициана в такой восторг, что он долго не мог прийти в себя. Каждое утро он заходил туда как в священное капище, чтобы набраться сил и вдохновения для наступившего дня.

Появился кардинал Алессандро Фарнезе, сообщивший, что Его Святейшество рад приезду художника и на днях даст ему аудиенцию в своих покоях. С кардиналом пришел Дель Пьомбо, которого непривычно было видеть в монашеской сутане. Ему было дано кардиналом указание показать гостям красоты Рима. Началось ошеломившее Тициана с первого же дня знакомство с великими памятниками античной культуры. Дель Пьомбо оказался хорошим чичероне, показывая другу римские достопримечательности, от которых дух захватывало и голова шла кругом. Тициан воочию видел то, чем еще в юности любовался в мастерской Джамбеллино, бережно листая римский альбом рисунков его отца Якопо. Было и много нового, а самым впечатляющим оказалась огромная строительная площадка на месте возведения собора Святого Петра, начатого Браманте в годы правления папы Юлия. На Капитолии велись колоссальные работы — по проекту Микеланджело оформлялась площадь на холме с великолепной конной статуей Марка Аврелия, чудом сохранившейся в мрачную эпоху борьбы религиозных фанатиков с памятниками языческого искусства. Тогда считалось, что статуя изображает

императора Константина, принявшего христианство. Это спасло бронзовую скульптуру, и она не пошла на переплавку.

Под вечер, вконец обезножив, Тициан возвращался в отведенные ему апартаменты на Бельведере, где приветливо горел камин, а слуги бесшумно приносили напитки и вина из ватиканских погребов. Он подолгу засиживался перед мольбертом с «Данаей», которую взял с собой по совету папского нунция Делла Каза. Своими впечатлениями от увиденного Тициан поделился в письме императору Карлу V: «Ступая по прекрасным античным камням, я познаю все то, что поможет мне возвысить мое искусство, сделав его достойным Ваших побед во имя Господа нашего». [82] В том же письме он уведомил монарха о предстоящей отправке ему из Венеции портрета покойной императрицы и сообщил о своем намерении вскоре посетить его и вручить подарок — новую картину с изображением Венеры, по которой можно судить, как его искусство продолжает совершенствоваться день ото дня. В заключение он позволил себе напомнить, что до сих пор ничего не получил из казны как Неаполя, так и Милана.

Будучи гостем папы, Тициан смог беспрепятственно бродить по дворцовым залам с сыном, который не расставался с блокнотом, делая наброски. Однажды они забрели в Сикстинскую капеллу, где не было ни души. Тициану вспомнился рассказ покойного Альфонсо д'Эсте о том, как он случайно оказался здесь после ссоры с папой Юлием II и познакомился с Микеланджело. Но Тициан с папой еще не свиделся и Микеланджело пока не встретил.

Он подошел к алтарной стене со «Страшным судом» и обомлел. Грандиозная фреска производила оглушительное впечатление. В ушах стояли вопль проклятых грешников, трубный зов ангелов, грохот падающих колонн и крик, исходящий изо рта искривленного болью лица с содранной кожей. Ему стало не по себе. Возникло жгучее желание тут же взять и переписать заново многие свои работы. Видимо, в этот момент сыну почудилось, что из груди отца вырвался стон, и он осторожно усадил его на подставленный стул.

Отдышавшись, Тициан поднял голову кверху и принялся разглядывать плафон, от которого исходило такое спокойствие, словно он перенесся в другой мир, преисполненный библейского величия и космического молчания, которое заглушало вопль алтарной стены. Он долго сидел, устремив взгляд к потолку, пока не почувствовал легкое головокружение. Поднявшись, он решительно направился к выходу. Вероятно, желание переделать свои работы у него прошло, но в Сикстину он еще не раз

вернется. После фресок Микеланджело он долго еще откладывал знакомство с росписями Рафаэля: впечатления от «Страшного суда» были настолько всепоглощающими, что не позволяли думать ни о чем другом.

Однажды он попросил Дель Пьомбо показать ему Темпьетто — знаменитую ротонду, созданную Браманте, о которой ему часто рассказывал Сансовино. Преодолев на извозчике крутой подъем, они взобрались на холм Джаниколо и подъехали к монастырю Сан-Пьетро ин Монторио, во дворе которого стояло это чудо зодчества. Дель Пьомбо показал и свою работу «Бичевание», из-за которой, как он с грустью признался, между ним и Микеланджело пробежала черная кошка. Оказывается, написав маслом картину на стене церкви, Дель Пьомбо стал доказывать папе, что алтарную стену в Сикстине следует расписывать маслом, а не фресками и что так давно работают знаменитые фламандцы. Втайне он надеялся, что Микеланджело пригласит его в помощники, так как во фресковой живописи не был силен. Но великий мастер, узнав об этом предложении Дель Пьомбо папе, рассердился не на шутку, считая, что писать маслом по штукатурке — глупость, с чем молча согласился и Тициан, выслушивая сетования Дель Пьомбо.

На обратном пути, чтобы сменить тему разговора, Тициан поинтересовался, уж не болен ли папа, от которого так долго нет вестей. Хитро улыбнувшись, Дель Пьомбо поведал, что папа Павел «заболевает» раз в месяц дней на пять после чрезмерной дозы любимого красного Colli di Roma, а излечивается игристым белым совиньоном. Коли так, можно подождать и побродить подольше среди римских развалин.

В Бельведер к Тициану зачастил Вазари. Человек он был приятный и крайне любознательный. Мастеру льстило, что молодого коллегу, не расстающегося с блокнотом, живо интересовали его персона, жизнь и взгляды на искусство. Вазари тоже изъявил желание поводить мастера по Риму, за что Тициан был ему признателен. Он свозил Тициана на Аппиеву дорогу, показал впечатляющие римские акведуки, развалины терм Каракаллы и однажды сводил в церковь Сан-Пьетро ин Винколи, где Микеланджело установил гору мрамора для гробницы папы Юлия с величественной фигурой сидящего пророка Моисея. Тициана поразило его взгляд, передающий колоссальное напряжение внутренней воли.

Наконец, папа Павел отошел, справившись с недугом, и призвал к себе мастера сразу после утренней молитвы. Он был приветлив и в добром настроении, но посетовал на уйму неотложных дел, связанных с подготовкой Тридентского собора, необходимость которого давно назрела — пора дать бой еретикам и всем врагам Христовой церкви. Папа

поинтересовался мнением Тициана о «Страшном суде» в Сикстинской капелле, где, как он со смехом заметил, от Микеланджело досталось всем. Вон церемониймейстер Бьяджо да Чезене, увидев себя в аду в образе Миноса, даже слег от огорчения. Грозный мастер не пощадил даже самого себя, заметил папа, и вывернул свое нутро наизнанку.^[83] Но главу апостольской церкви не осмелился задеть, проявив истинно христианское почтение к Христову наместнику на земле, а заодно и к своему заказчику.

После такого вступления Павел III изложил свои пожелания о том, какими он хотел бы видеть будущие картины, и настоятельно посоветовал взглянуть на портрет папы Льва X с племянниками кисти Рафаэля. Назначив день первого позирования, папа Павел благословил художника, дав понять об окончании аудиенции.

Как же увидеть рафаэлевский портрет, который, по его сведениям, давно находится во дворце Медичи во Флоренции? На помощь пришел Вазари, показавший анонимную копию с портрета и гравюру. Чтобы не повторяться, Тициан решил строить композицию по-своему. Да и папа Павел, в отличие от Льва X, обзавелся настоящими внуками, а не племянниками. Началась нелегкая работа, и с позированием были свои трудности. Если портрет внука Алессандро уже был почти написан, то с другим внуком — герцогом Оттавио, женатым на вдове убитого Алессандро Медичи и внебрачной дочери Карла V, — дело обстояло сложнее, так как он редко появлялся в Риме. Но однажды под вечер он неожиданно объявился в Бельведере. Стоящая на мольберте почти законченная «Даная» поразила его настолько, что он тут же объявил о своем желании заполучить ее, не желая никому уступать картину.

Накануне Рождества пришло письмо от Аретино, в котором он сообщил о попавшем в беду друге Сансовино. В ночь на 19 декабря обрушилась кровля возводимой по его проекту фундаментальной библиотеки Марчана. Слава Богу, обошлось без жертв. Началось следствие, и Сансовино поначалу был посажен за решетку, но вскоре под нажимом друзей выпущен на свободу. Комиссия разбирается в причинах обвала. По мнению одних, виною стало сильное обледенение несущих конструкций, не выдержавших такой нагрузки льда и снега. Другие же находят причину в ошибке, допущенной при расчете. Как писал Аретино, «библиотека оказалась могилой, похоронившей славу архитектора». Бросив все, Тициан поспешил в папскую канцелярию, чтобы чем-то помочь другу. Его ласково принял старый приятель кардинал Бембо, который пояснил, что Аретино, как всегда, излишне драматизирует. Поначалу Сансовино было предписано за свой счет восстановить обвалившуюся кровлю, а затем, благодаря

вмешательству влиятельных друзей и учитывая прежние заслуги архитектора, правительство само выделило необходимые средства. Сейчас Венеции не до скандала из-за рухнувшей крыши библиотеки — умер дож Ландо, и после рождественских праздников будет созван Большой совет для избрания нового правителя. Тициан с удовлетворением воспринял эту новость, дававшую ему возможность не думать пока об обязанностях официального художника.

В Риме началась предпраздничная суматоха, и, как рассказал Дель Пьомбо, папа опять «занемог». Но тут пришел Вазари с дорогим долгожданным гостем. Они встретились, словно давно были знакомы. На первый взгляд они выглядели почти ровесниками — Микеланджело года на два-три постарше, не более. Был он среднего роста, крепкого телосложения. Выделялись цепкие сильные руки молотобойца. Простое лицо с переломанным в юности носом обрамляла небольшая темная бородка с проседью. Очень выразительные глаза, голос звучный с тосканским акцентом. На нем были широкая серая холщовая рубаха, подпоясанная кожаным кушаком, и полотняные брюки, заправленные в сапожки с низкими голенищами. Вероятно, Тициан представлял себе великого мастера совсем другим и был приятно поражен отсутствием какой-либо внешней значимости и высокомерия. Все в нем было естественно, а в общении он проявлял простоту и сердечность.

Микеланджело был по-настоящему тронут, услышав от Тициана рассказ о посещении Сикстинской капеллы и чувствах, которые ему пришлось там испытать. Он постоял немного перед мольбертом с закрепленным холстом «Данай», но никак не проявил своего отношения. Их беседа затянулась за полночь. Уходя, Микеланджело взял с Тициана слово, что он непременно посетит его жилище близ колонны Траяна на Форуме.

Позднее Вазари подробно рассказал об этой встрече на Бельведере и приписал Микеланджело слова о слабости рисунка, несмотря на превосходную живопись увиденной им «Данай». Это мнение, якобы выраженное Микеланджело после первой встречи, было широко растиражировано, но с ним трудно согласиться. Ведь ранее упоминалось, какую высокую оценку Микеланджело дал портрету Альфонсо д'Эсте с пушкой кисти Тициана. Кроме того, некоторые дошедшие до нас рисунки Тициана, например, к «Святому Себастьяну» или эскизы к «Петру Мученику», не говоря уже о великолепном графическом цикле о переходе через Черное море, заставляют серьезно усомниться в правоте Вазари, а к словам, приписываемым им Микеланджело, можно относиться как к

очередному вымыслу автора «Жизнеописаний». Позиция Микеланджело, которую он не раз излагал, заключается в том, что художник для достижения подлинных высот в искусстве должен не столько верно отражать природу, сколько устранять ее недостатки, убирать все лишнее, чтобы порожденные ею творения выглядели лучше, чем они есть на самом деле. Он не порицал Тициана за рисунок, как это преподносит Вазари, а только высказал свою точку зрения. В искусстве портрета пальму первенства Микеланджело безоговорочно отдавал Тициану. Об этом папа Павел был наслышан от своего главного художника, скульптора и архитектора, а потому так хотел иметь портрет именно кисти Тициана.

Во время и после праздников работа над портретом папы с внуками не прекращалась. Начатое полотно Тициан держал рядом со спальней в просторной комнате, оборудованной им под мастерскую. Здесь же работал Орацио на своем мольберте. Ему удалось тогда написать портрет молодого музыканта Баттисты Чечильяно. Отец только двумя-тремя мазками кое-что подправил. Ему было хорошо рядом с сыном — Орацио был молчалив, послушен и нетребователен. Когда он находился рядом, Тициан чувствовал себя намного спокойнее. Он не любил оставаться во дворце один. Ему постоянно казалось, что за ним кто-то незримо наблюдает, куда бы он ни пошел. Если он встречал кого-то в коридорах дворца и что-либо спрашивал, то ему отвечали боязливым шепотом. Каждый раз, появляясь в приемной папы для очередного наброска, он ощущал атмосферу напряженности, особенно если присутствовали папский сын, грубый солдафон Пьерлуиджи, или кто-то из внуков, извивающихся перед дедом, как угри.

Тициану было важно понять, в чем тут дело. Ведь ему предстояло писать семейный портрет понтифика. Он раза два заводил разговор об этом с кардиналом Бембо, но тот сразу начинал вести себя как-то неестественно, словно из стула под ним торчал гвоздь. Тревожно озираясь, он принимался в который раз рассказывать о начитанности папы, его глубоком знании древних языков и любви к искусству. Некоторую ясность внес во время прогулок по городу неунывающий Дель Пьомбо, который в письме к Аретино назвал себя «самым веселым монахом в Риме», но за свою должность хранителя папской печати держался цепко и откровенничал только с глазу на глаз и подальше от посторонних ушей.

Оказывается, на всех в Ватикане нагнал страху неаполитанец кардинал Караффа, которому в вопросах чистоты веры не смеет перечить даже генерал ордена иезуитов воинственный Лойола. С ним вынужден считаться и сам папа Павел, у которого возникли серьезные трудности в семье, и он обеспокоен тем, чтобы домашние неурядицы не вызвали кривотолки в

римской курии и не подорвали бы ее весьма шаткое единство. Дело в том, что, учитывая свой преклонный возраст и всячески заботясь о благополучии своего клана, папа Павел ведет переговоры с Карлом V о передаче под юрисдикцию церкви земель Пармы и Пьяченцы, чтобы образовать новое независимое государство для сына Пьерлуиджи. Но император, испытывающий финансовые затруднения, запросил непомерно высокую цену отступного — 600 тысяч золотых дукатов, — и поставил непременным условием, что во главе нового государства ему хочется видеть не воинственного Пьерлуиджи Фарнезе, а его сына и своего зятя Оттавио Фарнезе. Амбициозный внук был не согласен с планами деда и гнул свою линию, плетя интриги против собственного отца и явно подыгрывая Карлу. Напряженное положение в папском семействе еще более осложнилось после того, как папа Павел на днях, 16 декабря, произвел в кардиналы пятнадцатилетнего внука Рануччо, вызвав тем самым зависть его старшего брата Алессандро, которому хотелось бы видеть себя единственным кардиналом Фарнезе.

Все эти перипетии не замедлили сказаться на семейном портрете Фарнезе. Папа Павел принял окончательное решение, о котором был поставлен в известность Тициан. На картине с понтификом вместо сына Пьерлуиджи должны быть изображены герцог Оттавио, представитель светской ветви, и кардинал Алессандро, а для юного Рануччо, ранее изображенного великим мастером, места на картине не нашлось, что вызвало бурю негодования отца и матери отрока. Но хитрому папе Павлу удалось несколько успокоить растревоженное осиное гнездо, устроив помолвку внучки Виттории Фарнезе с овдовевшим недавно урбинским герцогом Гвидобальдо II делла Ровере.

Теперь все фигуры на шахматной доске расставлены и можно приступать к картине. Правда, о гонораре за уже написанные три портрета Павла III, сидящего в кресле в красной шелковой накидке и папском головном уборе *catauro*, — а на одной картине изображен и кусок вечернего неба, — никто не заикался. У Вазари можно прочесть занятную байку об этих трех работах, выполненных в Бельведере. На портрете Павел III выглядел столь живо и натурально, что когда картина была выставлена в одном из залов для просушки, проходящие мимо служители дворца преклоняли перед ней колени, думая, что перед ними сидит настоящий папа. Вазари нередко «заносило», и он искренне верил собственному вымыслу.

Рождество Тициан с сыном встретили на службе в Сикстинской капелле, где собралось множество друзей. Был там и Микеланджело,

который пригласил к себе венецианского гостя на встречу Нового года. После службы Тициан решил подышать свежим ночным воздухом. Оказавшись на площади Святого Петра, сплошь заваленной мраморными блоками для возводимого храма, Тициан остановился перед группой ряженных — видимо, это были каменщики со стройки. Под звуки волынки и пастушьих рожков они пели и весело плясали, вовлекая в хоровод запоздавших прохожих:

Возрадуйся, честной народ,
И разогни на время спину.
Забудь нужду, невзгоды, гнет
И не гневи свою судьбину.

Пока во фьясках есть вино,
Нам, грешным, море по колено.
О большем думать не дано —
Мы мечены печатью тлена.

Невеселая песня — на Рождество, да за упокой. Такого в Венеции, пожалуй, не услышишь. Там на праздник тоже любят выпить, но настроения совсем иные. Зная, что великий мастер живет бобылем, Тициан решил пойти в гости один, оставив Орацио на попечение подоспевшего весьма кстати Дель Пьомбо, которому отныне заказан доступ в дом мастера. За ним заехал Вазари, и они вдвоем отправились к развалинам римских форумов. Надежным ориентиром служила видная издалека белесая, с пустыми глазницами, громада Колизея, где в те годы располагались рынок скота и бойни. Среди мраморных колонн и полуразрушенных арок императоров Тита и Константина и других памятников античности мирно паслись быки, коровы и овцы в ожидании своей участи, а над кучами мусора и отбросов стаями кружило воронье.

Близ колонны Траяна из-за деревьев сада выглянул небольшой дом. Во дворе их встретил разбитной малый Урбино, помощник и слуга мастера. Отогнав от двери стаю кошек, с мяуканьем просящихся в дом, он провел гостей в гостиную. Микеланджело представил им своих друзей, флорентийских изгнанников — писателя Донато Джаннотти и своего секретаря Луиджи дель Риччо, который, как тихо пояснил Вазари, готовит издание стихов мастера. Вскоре к собравшейся компании присоединился молодой статный мужчина по имени Томмазо деи Кавальери, которого

мастер представил как архитектора, помогающего ему в оформлении площади на Капитолии.

В просторной комнате посередине стояли широкий дубовый стол и простые деревянные стулья и скамьи. В дальнем углу возвышалась скульптурная группа «Оплакивание Христа». Тот же Вазари успел поведать Тициану, что мастер предназначил ее для собственного надгробия. Затем он обратил его внимание на яркие эскизы костюма швейцарских гвардейцев, выполненные Микеланджело по просьбе папы Юлия II. В верхние помещения дома вела каменная лестница, над которой висел большой рисунок, изображающий призрак смерти с гробом на плечах. А под самым рисунком рукою мастера было начертано трехстишие:

Вы, ослепленные мирской тщетой,
Отдавшие ей разум, плоть и душу.
Всем встреча уготована со мной!

К высокому потолку был прикреплен на цепочке тяжелый бронзовый светильник, другой на треножнике стоял в углу рядом со скульптурой. На белых оштукатуренных стенах было развешано несколько рисунков. В камине потрескивали поленья, подбрасываемые расторопным Урбино. Иной мебели, зеркал или ковров в комнате не было. Оглядевшись, Тициан не мог не почувствовать некоторой неловкости и смущения при виде той спартанской простоты, в которой жил и творил великий мастер. Как же так, а все эти разговоры о его баснословных гонорарах?

Хозяин дома пригласил всех к столу, а издали послышался звон колоколов, возвестивший о наступлении нового, 1546 года. Началось веселое праздничное застолье с обязательным на столе в ночь на Сан-Сильвестро блюдом — запеченной свиной ногой *zampone* с чечевицей, запиваемой тосканским кьянти. В комнате разлилось тепло, по стенам заплясали тени и воцарилось общее веселье. Один тост следовал за другим. Кто-то поднял бокал за окончание великого творения в Сикстине. Микеланджело, дабы развеселить собравшихся, рассказал, как его земляк Аретино усиленно набивался в соавторы, предлагая собственное видение «Страшного суда», и опубликовал несколько хвалебных статей, превозносивших мастера до небес. Не дождавшись ответа и тем более никакого подарка за свои писания, он через Челлини передал, что вынужден предпринять более действенные меры, и затеял травлю, объявив сикстинскую фреску «осквернением главного алтаря Христовой церкви» —

а ведь с фреской писатель-памфлетист был знаком только по гравюре Энеа Вико. Зато с подачи наглого щелкопера голову подняли местные мракобесы во главе с кардиналом Караффой. Опустив голову, Тициан молча слушал; ему, видимо, было стыдно и досадно за своего зарвавшегося друга.

Среди прочих новогодних поздравлений взявший слово Вазари пожелал мастеру вернуться, наконец, в новом году в родные пенаты, где его возврата с нетерпением ждет герцог Козимо Медичи. Мастер переменялся в лице и в ответ на пожелание сухо ответил, что пока у власти бастарды Медичи, Флоренция увидит его лишь в гробу, и процедил сквозь зубы:

Оставив в жизни хоть какой-то след,
Приму я смерть как высшую награду,
Коль обойду заветную преграду,
Куда живому мне возврата нет.

Наступила неловкая тишина. Всем было понятно, что Вазари, действующий по наущению своих покровителей Медичи, напомнил о них некстати. Молчание нарушил Джаннотти, заговорив о великом изгнаннике Данте, который, как и Микеланджело, не склонил головы перед силами зла. Перебивая друг друга, гости заговорили о нынешнем положении Флоренции. Кто-то вспомнил Лорензаччо, а дель Риччо назвал его новым Брутом, прикончившим тирана. Ему возразил Тициан. Сославшись на «Апологию» Лорензаччо, изданную в Венеции, он отметил, что убийцей двигателя только черная зависть, а отнюдь не забота об отечестве. Его горячо поддержал Микеланджело и подвел к установленному в дальнем углу мраморному бюсту Брута, у которого был взгляд героя, но никак не злодея. Разглядывая бюст с его гордой осанкой, Тициан обнаружил поразительное сходство со стоящим рядом хитро улыбающимся литератором Джаннотти. А тот, обратившись к Урбино, попросил его спеть куплеты, до сих пор распеваемые во флорентийских тавернах. Урбино не заставил себя долго упрашивать и, настроив гитару, запел:

Как над Арно-рекой
Молнии сверкали,
А враги в час ночной
Шумно пировали.
К ним пришел во дворец,
Сей вертеп разврата,

Лорензаччо-подлец,
Чтоб прикончить брата.
Знать, не зря на суку
Каркала ворона.
Кровь течет по клинку —
Пал злодей без стога.
Эх, земная юдоль,
Сколько бед от злата!
За страданья и боль
Медичи расплата.

Расходились под утро, громко распевая последние строки веселых куплетов. Тициана взялся проводить Кавальери, за которым подъехала карета. По дороге он рассказал, как недавно в доме у мастера побывал папа Павел со свитой, перепугав всю округу. Понтифик никак не мог понять, почему великий мастер живет как нищий в жалкой лачуге. Уж не дал ли он обет жить аскетом? Микеланджело ответил ему, что им дан обет служения искусству, а оно не терпит суеты и пресыщения, которое гасит все порывы вдохновения. Молодой рассудительный римский патриций оставил о себе приятное впечатление.

Наступил знаменательный для Тициана день. 19 марта на Капитолийском холме произошло торжественное событие, на котором присутствовали римская знать, художники, поэты и музыканты. Под звуки фанфар Тициан Вечеллио, граф и кавалер ордена Золотой шпоры, был провозглашен почетным гражданином Рима. Девять лет назад такой чести удостоился и Микеланджело. Провожая Тициана после приема, Дель Пьомбо пояснил, почему римские художники подходили его поздравить с постными лицами, а Перин дель Вага и вовсе не пришел, сославшись на недомогание. Давно смирившись с бесспорным господством Микеланджело, все они теперь опасаются, что впредь папа Павел будет отдавать предпочтение прославленному Тициану.

Сроки поджимали, и нужно было заканчивать семейный портрет понтифика. Но Тициан все не решался нанести окончательные мазки. А тут еще до него дошел слух о новой неприятности, обрушившейся на голову папы Павла, который был уверен, что после уплаты Карлу умопомрачительной суммы за Парму и Пьяченцу тот, как было оговорено, назначит внука папы Оттавио губернатором Милана — эта должность освободилась после неожиданной смерти маркиза Альфонсо д'Авалоса. Но

император в последний момент передумал и предпочел видеть на этом посту преданного ему воинственного герцога Ферранте Гонзага, брата покойного правителя Мантуи и злейшего врага клана Фарнезе. Для папы Павла, этого непревзойденного мастера политических интриг, решение Карла означало крушение всех его планов. Но пойти на попятный он никак не мог. Обхитривший его император, так удачно пополнивший свою казну, обещал военную помощь в борьбе против врагов Римской католической церкви. Он же вынудил папу созвать церковный собор не в Болонье, а в Тренто — поближе к границе с германскими землями.

В такой ситуации напоминать об обещанном месте каноника в аббатстве Сан-Пьетро ин Колле для сына было бесполезно. Никто из папского окружения не хотел об этом даже слышать, считая, что художнику и без того оказана великая честь писать портрет Его Святейшества. Дальнейшее пребывание при папском дворе для Тициана потеряло всякое значение, и он решил выставить на суд папы незавершенную пока работу.

В назначенный день в зале показался папа Павел со свитой и двумя внуками. Едва он взглянул на картину, как тут же почувствовал, что ноги у него деревенеют, а на лбу выступает испарина. Он схватился за стоящего рядом кардинала Алессандро, а услужливый Оттавио поспешил подставить ему стул. Вероятно, папу обуял страх, когда вместо парадного портрета, как у Рафаэля на изображении папы Льва X с племянниками, он вдруг увидел ненавидящих друг друга людей, даже не скрывающих свои истинные чувства. Павел понял, что художник показал изнанку его души, словно подслушав на исповеди признание в тяжких грехах и раскрыв их тайну. Высунувшаяся из-под горностаевой мантии левая рука, похожая на когтистую лапу зверя, колючий злобный взгляд и безжалостно отмеряющие земное время песочные часы, стоящие на красном столе, — все это окончательно вывело из себя понтифика. Он поднялся, пробурчав что-то в знак благодарности, и поспешно удалился. Точно по команде, за ним молча последовали и все остальные. Больше его Тициан не видел. Ему передали, что Павел наотрез отказался позировать дальше, заявив, что пусть художник возвращается восвояси и пишет там венецианских дождей. Тициан не оправдал звания папского художника и, не в пример божественному Рафаэлю, оказался в Риме не ко двору.

Он быстро собрался, оставив в Бельведере недописанное полотно, и в сердцах покинул Вечный город — сюда он больше ни ногой, пока верховодит клан Фарнезе. Но навестивший его перед самым отъездом кардинал Алессандро намекнул, что вопрос о месте каноника в аббатстве Сан-Пьетро ин Колле все еще остается открытым и может быть решен

несмотря ни на что. Он смог уговорить Тициана заехать в Пьяченцу, где его отец Пьерлуиджи Фарнезе желает быть запечатленным на холсте. Кардинал выделяет художнику для этой поездки удобный экипаж из ватиканского каретного двора.

Прежде чем выполнить просьбу кардинала, Тициан, как ни отговаривал его Вазари, остановился во Флоренции в надежде на заказы богатого двора Медичи. Его принял сам правитель Козимо — щуплый молодой человек с невзрачным лицом землистого цвета. Во время краткой аудиенции, а в приемной, как пояснил церемониймейстер, ждали своей очереди придворные мастера — скульптор Бандинелли и живописец Бронзино, Тициан узнал, что хозяин дворца получил портрет Аретино, бывшего секретаря своего покойного родителя. Портрет хорош, как отозвался о нем Козимо Медичи. Но он пока не знает, где можно его разместить, так как во дворцовой картинной галерее сплошь знатные персоны и царственные особы. При расставании Козимо поднялся с кресла, оказавшись большеголовым с торчащими ушами коротышкой в княжеском облачении. Его фигура выглядела особенно гротескно на фоне величественной фрески Беноццо Гоццолли «Процессия волхвов». При всем желании статности и красоты такому на портрете не прибавишь. Пусть уж его убажуют местные умельцы, которые наострились живописать лики, достойные дворцовой галереи, а его увольте от подобных эскизов!

По выходе из дворца Тициан, погруженный в невеселые мысли, чуть не натолкнулся на установленный на углу аляповатый монумент Джованни делле Банде Нере, отца нынешнего хозяина Флоренции. Потом он зашел в церковь Сан-Лоренцо, чтобы повидать Новую ризницу, лет десять назад возведенную Микеланджело и украшенную его изваяниями. В ризнице не было ни души, и он углубился в созерцание открывшегося ему чуда. Какая возвышенная композиция и сколько глубины заключено в скульптурах сидящих друг против друга двух усопших отпрысков клана Медичи и четырех аллегорических фигур, окаймляющих надгробия! Казалось, даже тишина обрела пластическую осязаемость, как и застывший в молчании воздух под сводом часовни и в ее боковых нишах.

Тициану показалось, что тишину вдруг нарушила обнаженная фигура Ночи, которая обратилась к нему, заговорив голосом Микеланджело:

Мне дорог сон. Но лучше б камнем стать
В годину тяжких бедствий и позора,
Чтоб отрешиться и не знать укора.
О, говори потише — дай мне спать.

Такого потрясения он не испытывал ни перед одной античной скульптурой в Риме. На выходе, как было оговорено, его ждали старый знакомый литератор Варки и Орацио. Они вместе направились ко дворцу Строцци, куда были приглашены на обед его хозяином Роберто Строцци — портрет его двухлетней дочери Клариче когда-то был написан Тицианом. Их путь пролегал мимо восьмигранного баптистерия Сан-Джованни, где был крещен Данте, а на его восточной стороне находились Райские врата — великое творение литейного искусства работы Гиберти. Поскольку время поджимало, было решено посетить позже главный собор, увенчанный, как короной, гигантским куполом Брунеллески, который бросает дерзкий вызов взметнувшейся рядом к небу готической колокольне Джотто. Флоренция — это настоящее поле битвы между соперничающими гениями.

А вот и площадь Синьории, где такое соперничество еще более наглядно, хотя стоящая перед входом в Палаццо Веккьо статуя микеланджеловского Давида затмевает все, что воздвигнуто на площади, не говоря уже о водруженном рядом по приказу герцога Козимо мраморном колоссе Геракла с палицей в руке — его сотворил придворный ваятель Бандинелли, явно желающий посоперничать с самим Давидом. Однако язвительные флорентийцы быстро оценили новую статую по достоинству. Колосс стал притчей во языцех, над которым открыто потешались все, кому не лень. Кое-кто из остроловов за дерзость даже угодил в карцер. Вот один из образчиков народного творчества, который процитировал Варки:

На площади с дубиной великан —
Нелестное соседство для Давида.
А флорентийцам кровная обида:
Гераклом наречен сей истукан.

Флорентиец Варки завел венецианских гостей и во дворец, где также витал этот дух соперничества, особенно в его парадном зале Пятисот, в котором до сих пор стояли знаменитые картоны Леонардо и Микеланджело. Копии с них Тициану уже доводилось видеть. Рассматривая теперь оригиналы, он, вероятно, вспомнил свою «Битву при Кадоре» с превосходно отраженным в ней накалом сражения и вряд ли нашел повод, чтобы упрекнуть себя в чем-либо.

Роберто Строцци радушно принял великого гостя, показав самое ценное, что в то время было в его величественном дворце — две оставленные Микеланджело после бегства в Рим скульптуры, «Плененный раб» и «Восставший раб» (Париж, Лувр). Теперь они предназначены, как заявил хозяин дома, в дар французскому королю Франциску I, если тот поможет изгнать Медичи из Флоренции — таково условие, поставленное автором. В разговоре Роберто Строцци рассказал о невыносимой обстановке во Флоренции и своем намерении покинуть вскоре родной город.

Ничто уже более не задерживало Тициана во Флоренции, и он покинул ее, не найдя здесь ничего, что могло бы его заставить продлить свое пребывание. Оказавшись вскоре в Пьяченце, он написал портрет герцога Пьерлуиджи Фарнезе с болезненным лицом сифилитика в пышных доспехах рядом с папским знаменем (Неаполь, галерея Каподимонте). Это изображение командующего войсками Ватикана оказалось последним — через пару месяцев сын папы был заколот в собственном дворце во время банкета убийцей, подосланным, как считают, миланским губернатором Ферранте Гонзага.

Германская эпопея

Возвращение домой было радостным. В Венеции художник смог вздохнуть полной грудью, хоть и чувствовал накопившуюся за последнее время усталость. Годы давали о себе знать — что ни говори, ему почти семьдесят. Возвращению особенно доволен был Орацио, показывая друзьям в мастерской свои рисунки, написанный портрет музыканта и делаясь впечатлениями от Рима и Флоренции. От Помпонио из Мантуи не было вестей и просьб, что уже было хорошим признаком. Орса передала последние новости из Пьеве, где все живы и здоровы. Чтобы отвлечься от мыслей о Риме, Тициан взялся писать Лавинию. За время его отсутствия она заметно повзрослела и похорошела, став еще больше похожей на Чечилию. Но что-то в ней было ускользающее, непонятное ему. Девочка росла замкнутой, лишенной материнской ласки. Хотя Орса дарила ей, как могла, всю свою нерастраченную любовь, племянница не звала ее мамой. Тициан заметил, как на глазах менялся и Орацио. Он стал рассеянным, часто отвечал невпопад и поздно возвращался по вечерам. Но Орса успокоила брата, сказав, что у парня пора любви и не стоит за него беспокоиться.

По вечерам Тициан отправлялся к Аретино, который стал неузнаваем. Он присмирел и выглядел задумчивым. Причину метаморфозы понять было нетрудно — литератор оказался влюбленным по уши, тщетно домогаясь взаимности. Нынешней пассией была смазливая девица с чахоточным цветом лица по имени Пьерина Риччи, которая вертела им как хотела. Несмотря на разницу в возрасте, пятидесятилетний влюбленный, расположения которого домогались многие гетеры, вконец потерял голову и вел себя как мальчишка. Возвращение Тициана друзья отметили веселой пирушкой. Они снова вместе, а новостей хоть отбавляй. Сансовино был наслышан о хлопотах Тициана по поводу его неудачи с кровлей и не знал, чем выразить свою признательность другу. Сам художник был бесконечно счастлив, оказавшись наконец после долгого отсутствия в родной среде, где все ему было дорого, близко и понятно. Друзей особенно позабавил его рассказ о том, как папа Павел, увидев свой портрет с внуками, не на шутку перепугался, когда понял, что мастер, сбросив с него пышные одеяния, обнажил перед миром его подлинную суть, после чего, как выразился Дель Пьомбо, понтифик снова «занемог».

Рим отнял много сил. И если бы не переполнявшие его впечатления от всего увиденного там, поездку можно было бы считать неудачной. Тициан не добился того, чего хотел, и Рим его отверг. Отныне главным его заказчиком оставался Карл V, и он взялся за окончание обещанного портрета его покойной супруги. Но его ждали и во дворце, где после рождественских праздников обосновался новый дож Франческо Донато. Как положено, требовалось представиться и взяться за его портрет для зала Большого совета, что вскоре и было сделано.

Как-то в мастерской появился знатный сенатор Габриэле Вендрамин, обладатель баснословного состояния и поклонник искусства. Тициан был удивлен, что патриций сам пожаловал к нему, несмотря на свой преклонный возраст. Отдышавшись, старый сенатор пояснил цель своего визита. Он давно приглядывался во Фрари к «Мадонне Пезаро» и хотел бы, как и покойный Якопо Пезаро, увековечить себя и заказать обетную картину, на которой было бы представлено все его семейство. Правда, особой знатностью этот род не отличался. В прошлом веке один из его отпрысков Андреа Вендрамин, занимавшийся коммерцией и наладивший работу мыловаренных заводов в городе и на материке, сколотил огромное состояние и был избран дожем. В церкви Санта-Мария деи Серви находится его великолепное надгробие работы Риццо, а во дворце Вендрамин собрана богатейшая коллекция живописи и скульптуры.

Чтобы поправить свои дела и возместить утраченное за время

пребывания при папском дворе, Тициан охотно принял заказ, оговорив солидный гонорар. А картина немалая, почти три метра на два. На полотне «Семья Вендрамин» (Лондон, Национальная галерея) художник не стал повторять композицию «Мадонны Пезаро» и избрал ее центром алтаря, смещенный вправо, со священной частицей креста, на котором был распят Христос. Реликвия с XIV века находится в Скуоле Сан-Джованни Эвангелиста, общину которой долгие годы до избрания дожем возглавлял Андреа Вендрамин. Его потомки представлены на картине близ алтаря на фоне яркого неба. Слегка заниженная точка обзора придает всему изображению величие и торжественную приподнятость.

Картина построена на контрастах. Внимание взрослых обращено к алтарю. Стоя на коленях, сам заказчик Габриэле Вендрамин положил руку на край алтаря и смотрит на зрителя. За ним слева стоит его брат Андреа с сыном Лунардо. А вот присутствующие на картине дети, как и их сверстники в «Мадонне Пезаро», лишены молитвенного благоговения взрослых и полны свойственной их возрасту беззаботности. Самый младший из них, в красных чулках, прихватил с собой любимого песика. Асимметричность композиции, контрастность цветовых пятен, игра оттенков красного — все это придает картине живость и удивительную живописность. Оказавшись в родной среде после долгой разлуки, Тициан с радостью взялся за написание столь близких ему венецианских лиц и родного лазурного неба.

Заказав картину, Вендрамин составил в 1547 году завещание, в котором перечислены сын, племянник и шестеро внуков с указанием возраста каждого, что и было учтено художником. Говорят, увидев картину, Сансовино высказал пожелание Тициану заняться и архитектурой — настолько умело организовано им пространство. А сенатор Вендрамин остался так доволен картиной, что пожелал также приобрести находящийся в мастерской автопортрет Тициана для своей картинной галереи. Художнику пришлось уступить эту работу, которая была упомянута в инвентарной описи коллекции дворца Вендрамин в 1569 году, но затем следы ее исчезли.

Наступила жара, и Тициан отправился переждать зной в своем имении Кастель-Роганцуоло, где его уже ждали Орса с Лавинией. Мастерская осталась на попечение Денте. Там появился новый подмастерье — двоюродный племянник Чезаре Вечеллио, спокойный и исполнительный парень. А у Орацио начался период жениховства. Ему давно приглянулась одна венецианка из очень приличной семьи. Отец понимающе смотрел на влюбленность сына и не стал настаивать на его поездке вместе с ним в

Роганцуоло. На приволье среди зеленых холмов хорошо дышалось и работалось.

Тициан сожалел об оставленной в Риме «Данае» и вскоре написал другую картину, заменив Купидона в ногах обнаженной Данаи безобразной старухой, которая, подняв обеими руками свой передник, собирает в него сыплющийся с неба дождь золотых монет (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Картина пользовалась небывалым спросом, и со временем появились еще три ее реплики. Там же был написан и портрет Лавинии (Неаполь, музей Каподимонте).

В середине сентября пришлось возвращаться в город, где его заждались заказчики и имперский посол дон Мендоса. Через него в Германию был отправлен портрет покойной супруги Карла V. В письме от 5 октября 1546 года говорится: «Ваше Императорское Величество! Я передал послу дону Диего де Мендосе портрет Ее Светлости императрицы, в который вложил все свое старание. Мне бы хотелось доставить его самому, если бы не дальняя дорога и не мой возраст. Прошу Ваше Величество дать мне знать о недостатках или слабости картины и вернуть оную, дабы я внес исправление. Умоляю Ваше Величество не позволять никому прикладывать к ней руку, кроме меня...»

В ответ на просьбу художника Карл V заявил: «Ко всему, к чему руку приложил Тициан, не должен быть допущен никто другой». Хотя портрет писался с работы одного испанского художника, Тициан, вероятно, сумел придать сходство и жизненное правдоподобие образу Изабеллы Португальской (Мадрид, Прадо), умершей, как и его незабвенная Чечилия, при родах очередного ребенка в замке Алькасар в Толедо. В одном из писем Карлу Аретино писал, что «дыханием красок художник воскресил красавицу императрицу».

Будучи непревзойденным мастером придворного портрета, Тициан изобразил императрицу Изабеллу в богато расшитом одеянии, сидящей с книгой в руке перед раскрытым окном с синеющими вдали горами. На картине, выполненной с удивительной тонкостью, все, казалось бы, безупречно — лицо, поза, платье и украшения. Однако мастерство живописца и его внимание к деталям заглушили тепло дышащей плоти.

Вскоре последовало приглашение Карла V прибыть в Аугсбург, вызвавшее переполох среди друзей художника. Аретино принялся рисовать радужные картины. Ведь Аугсбург — это один из богатейших имперских городов с его самыми влиятельными в мире банками Фуггера, Вельзера, Баумгартнера, которые финансируют военные походы императора. После победы над объединенными силами немецких князей-лютеран в битве под

Мюльбергом 24 апреля 1547 года и пленения их предводителя Иоганна Фридриха, герцога Саксонского, он утвердил свое господство над всеми землями, входящими в состав Священной Римской империи. Прибыв в Аугсбург на ассамблею имперского сословного представительства — рейхстага или сейма, — на которую съехались избранные представители немецких земель, Карл пожелал, чтобы лучший художник Европы запечатлел на холсте его военный и политический триумф.

Из Рима пришло известие о смерти Себастьяно Дель Пьомбо, с которым Тициан, спешно покидая Вечный город, не успел как следует попрощаться. Стало быть, освободилась должность хранителя папской печати. Чтобы не упустить случай, дружески настроенный к мастеру нунций Делла Каза поспешил обратиться с письмом к всесильному кардиналу Алессандро Фарнезе с предложением назначить на освободившееся место Тициана. Ответа не последовало. А вскоре стало известно, что в Ватикане предпочли видеть в этой должности скульптора Гульельмо Делла Порта, работавшего на семейство Фарнезе. Удивляться не приходится — видать, Тициан крепко насолил клану своей картиной «Павел III с внуками», и дверь для него в папский дворец окончательно захлопнулась. Возможность получения места для Помпонио в аббатстве Сан-Пьетро ин Колле стала еще более проблематичной. Он долго еще будет носиться с этой идеей, обращаясь за содействием то к Карлу V и его сановникам, то к трем папским внукам, но все будет тщетно. Со смертью Павла III в 1549 году умрет и последняя надежда на получение выгодной должности каноника в аббатстве.

Осень в тот год выдалась на славу, и Тициан испытывал прилив творческих сил. Несмотря на настойчивые напоминания дона Мендосы, он медлил с отъездом, всякий раз отговариваясь тем, что должен закончить Венеру, давно уже обещанную императору. А тут еще хлопоты, связанные с женитьбой сына Орацио. В семейной хронике нет никаких сведений о новобрачной, отмечено лишь, что сама свадьба была отпразднована на Бири с размахом и на нее прибыла многочисленная родня из Пьеве ди Кадоре.

Но об истинной причине переноса отъезда догадывались лишь Аретино с Сансовино, видя, как их старший друг, забыв о возрасте, увлеченно работал над новой картиной, в композицию которой был включен и недавно приобретенный им большой орган. Образ возлежащей Венеры был полон откровенной эротики, и поэтому немудрено, что со временем на свет появилось дитя, нареченное при крещении Эмилией. Все держалось под строжайшим секретом, равно как и личность матери

ребенка, послужившей моделью при написании Венеры. Об этом не ведал никто, даже всевидящая и всезнающая Орса. Тайна раскрылась только лет через двадцать, когда незаконнорожденную Эмилию выдали замуж, и впервые было названо имя ее великого отца.[\[84\]](#)

С собой в Германию Тициан взял знающего языки бывшего ученика, фламандца Сустриса, Орацио, Чезаре Вечеллио и двух родственников-нотариусов из Пьеве ди Кадоре. В поездку были упакованы картины «Венера» и «Ессе Ното», выполненная на грифельной доске. Посол Мендоса предоставил в их распоряжение двух офицеров сопровождения. Выехали после рождественских праздников. Сильную пургу в горах были вынуждены переждать в Тренто, где стали гостями молодого кардинала Кристофоро Мадруццо, игравшего видную роль в работе Тридентского собора. Ему было вручено рекомендательное письмо посла, где его податель назван «великим человеком христианского мира». Но высокообразованный Мадруццо и так прекрасно знал имя и творчество Тициана. Позднее при очередном проезде через Тренто художником будет написан великолепный портрет кардинала в полный рост (Сан-Паулу, Музей искусств).

Переход через заснеженные перевалы в Альпах прошел благополучно, несмотря на обильный снегопад и шквалистый ветер. В начале февраля 1548 года Тициан прибыл в Аугсбург, где шумные празднества по случаю победы были в самом разгаре. Он разместился со спутниками в просторном дворце банкира Фуггера перед ратушей, в котором пребывал сам император со свитой.

Первый визит Тициан нанес венецианскому послу Альвизе Мочениго. Опытный дипломат не стал докучать гостю политическими тонкостями, понимая, что вряд ли они могут интересовать художника. Зато подробно рассказал ему о людях, с которыми придется встречаться. В Аугсбурге собрались на торжества все коронованные Габсбурги. Здесь младший брат императора Фердинанд Австрийский с семьей и его вдовая сестра Мария Венгерская. Детство у братьев и сестры не было радостным и беззаботным — их отец Филипп Красивый умер молодым, а его безутешная вдова королева Хуана, прозванная в народе за свои странности Безумной, всюду возила за собой по королевским резиденциям гроб с телом мужа, устраивая всякий раз его отпевание. Дети росли в этой мрачной атмосфере, но мать постаралась дать им хорошее образование, пригласив лучших наставников. Посол посоветовал поближе познакомиться с имперским канцлером Николасом Перрено де Гранвелой и его сыном, епископом Арраса и статс-секретарем Антонио Гранвелой, которые пользуются влиянием при дворе.

Впрочем, император, выслушивая мнение советников, как правило, поступает по-своему.

На следующий день на пороге показался Адриан, преданнейший слуга Карла, следующий всюду за своим повелителем. По странному совпадению наставником Карла, родившегося в Генте, был тоже Адриан — известный кардинал Утрехтский, впоследствии ставший ненадолго папой Адрианом VI. Слуга молча провел Тициана по коридору через пост охраны в покои Карла. С первого же взгляда Тициан заметил, что император заметно сдал и осунулся с лица, хотя ему было всего лишь сорок восемь лет. Давала о себе знать изнуряющая его мочекаменная болезнь. Он недавно вернулся с заседания рейхстага, на котором обсуждался вызвавший дискуссию проект будущего Аугсбургского религиозного мира. В живых уже не было главного возмутителя спокойствия Лютера, а верный его ученик и последователь Меланхтон, называемый теперь «учителем Германии», был куда более терпим в вопросах вероучения. Пройдет еще немало времени, прежде чем будет принят документ о достижении религиозного мира, в основу которого заложен знаменитый принцип *cujus regio, ejus religio* — «чья страна, того и вера».

Карл был рад встрече с Тицианом, к которому испытывал искреннюю симпатию. Он поблагодарил за портрет покойной жены и с радостью принял в дар две картины, принесенные художником при помощи Адриана и учеников мастера. Император долго смотрел на «Ессе Ното», а вот «Венера» вызвала на его устах некое подобие улыбки, и он, обернувшись, с любопытством окинул взглядом Тициана, словно видя его впервые и стараясь понять, сколько же лет этому статному пожилому мастеру. Позднее стало известно, что Карл не взял картину с собой в Испанию, оставив ее в одной из своих резиденций в Нидерландах. А видевшие «Венеру» его приближенные заказали автору повторение сюжета с органистом, не отрывающим взора от возлежащей перед ним обнаженной красавицы.

Через пару дней поутру Тициан повстречал Карла, возвращающегося верхом с прогулки. Он уже начал писать его триумфальный портрет и тут же попросил императора на секунду задержаться в седле, стараясь зафиксировать позу всадника и скакуна. В его комнате во дворце находились некоторые атрибуты парадного снаряжения Карла, принесенные верным Адрианом. У стены стояло загрунтованное большое полотно (205x122 см). Работа продвигалась, но отвлекали участившиеся визиты высокопоставленных особ, собравшихся в Аугсбурге по знаменательному случаю.

Тициан никак не мог отказать брату императора, напористому Фердинанду Австрийскому, который жаждал иметь портреты себя и всего своего семейства. Особую настойчивость проявляла Мария Венгерская, теперь регентша Фландрии и Нидерландов. Ее нередко сопровождал мрачный герцог Альба. Королева пребывала в том возрасте, когда женщина начинает утрачивать вместе с молодостью былую красоту, но все еще излучала обаяние. Она была хороша собой, образованна и приходила иногда с изящно изданным в Венеции томиком Эразма, с которым встречалась в Роттердаме. Королева любила делать ссылки на его максимы, когда разговор касался противостояния католиков и протестантов.

Среди новых знакомых запомнился Тициану и молодой художник Кристоф Амбергер, побывавший в свое время в Венеции и сгоравший от желания показать великому мастеру красоты родного города, в архитектуре которого особенно заметно венецианское влияние. Вот только времени на это у Тициана не было, но любезностью немца с радостью воспользовались его молодые спутники.

Помимо написания портретов художнику надлежало присутствовать на разных приемах, на которых многие хотели познакомиться со знаменитым венецианцем. Было известно, что по заданию императора он работает над серией картин, изображающих победителей и побежденных в знаменательном сражении. Тициан поражал людей достоинством, с каким он держался, удивительной простотой и сердечностью в общении, без тени высокомерия и бахвальства. А вот Аретино в присланном письме сетует на затянувшееся молчание друга, который, видать, вознесся при дворе в Германии и вконец зазнался. Но литератор не был бы самим собой, если бы по-дружески не надавал кучу советов, как надо представить триумфатора Карла на картине в окружении Фортуны и Славы. Его советы изрядно позабавили Тициана, которому вспомнился рассказ Микеланджело о советах того же Аретино, как нужно было писать фреску «Страшный суд».

Заказы шли один за другим. Тициан трудился не покладая рук, в каком-то порыве написав немало превосходных портретов. Ему даже пришлось обратиться за помощью к Денте, чтобы тот срочно прислал недостающие краски, особенно лазоревую, которую здесь не найти. Наконец он пригласил к себе Карла V взглянуть на готовую картину. Император долго стоял перед своим изображением верхом на лошади в полном боевом снаряжении. Его слуга Адриан даже пал на колени перед холстом, настолько ошеломляющим было это зрелище на фоне неба, окрашенного лучами заката. Взгляд императора обращен вдаль, на бледном лице соединяются гордость одержанной победой, напряжение и

накопившаяся за последние годы усталость. Образ Карла предстает как воплощение полноты власти, но и ее трагического одиночества, что подчеркивается безлюдным пейзажем и растворяющимися в бесконечности далями. Этот официальный портрет главы государства с явно обозначенной в нем политической и социальной значимостью изображенного лица отмечен глубоким психологизмом. Позднее под влиянием Тициана изображение коронованных особ верхом на коне получит в Испании широкое распространение, в том числе в работах Веласкеса.

Уже на следующий день огромная картина была установлена в одном из дворцовых залов для всеобщего обозрения. Это был подлинный фурор. Перед картиной все время толпились люди. Однажды пришел посмотреть на своего победителя плененный саксонский курфюрст, грузный Иоганн Фридрих с заметным сабельным шрамом на щеке. Держался он с большим достоинством, и трудно было признать в нем побежденного. По нему было видно, что он доныне хранит верность своему девизу: *Tugend bringt Ehre* — «Доблесть приносит честь». Говорят, когда он был приведен после битвы к Карлу V, тот спросил его: «Так признаешь ли ты во мне своего государя?» — на что пленник ответил: «Надеюсь, что со мной будут обходиться как с курфюрстом, ибо таковым я был рожден».[\[85\]](#)

Мария Венгерская заказала для своей галереи портрет побежденного курфюрста, который и был написан в Аугсбурге (Вена, Музей истории искусств). С саксонским князем пришел и Лукас Кранах. Присутствовавший на встрече Сустрис успел шепнуть мастеру, что это друг покойного Лютера. Иоганн Фридрих оказался приятным собеседником. Он не раз бывал в Ферраре и живо интересовался тамошними делами. И пока с помощью Сустриса шел непринужденный разговор перед огромной картиной, молчаливый Кранах успел набросать эскиз для будущего портрета Тициана.

Хотя портрет Марии Венгерской был почти завершен, королева, вероятно, испытывала к художнику большую симпатию и всякий раз искала повод для встречи. Заведя как-то разговор о напряженной атмосфере на управляемых ею землях, она заказала Тициану четыре больших полотна на тему восстания титанов против богов, которыми хотела украсить свой дворец в Брюсселе как грозное напоминание подданным о неминуемом наказании за дерзость и неповиновение, о чем образно поведал Овидий в «Метаморфозах» (книга IV, 455–461). Речь шла о Титии, внутренности которого вечно клюет коршун, Сизифе, таскающем в гору тяжелый камень, но каждый раз не способном удержать его в руках и начинающем все сначала, Тантале, не могущем утолить жажду и голод, и Иксионе,

бесконечно вращающемся на своем колесе.

Целые дни Тициан не покидал свою временную мастерскую, работая над заказами. И не приходится особенно удивляться, что император Карл так изумился, видя, сколько еще у художника энергии и нерастраченных плотских чувств. Нет сомнения, что такое же изумление могли испытывать и биографы мастера Дольче и Вазари. Им, тогда еще молодым, трудно было поверить, что в семьдесят лет можно сохранить колоссальную работоспособность, вдохновение и душевную молодость. А поэтому оба они засомневались при определении истинного возраста Тициана. Вдобавок ко всему разнесся слух о незаконнорожденной дочери художника. Но не всем дано понять, сколь сложна натура гения. Как уже отмечено выше, эти сомнения биографов сподвигли некоторых исследователей пересмотреть вопрос о дате рождения Тициана, что и привело к его омоложению на десять или даже тринадцать лет.

Незадолго до отъезда произошел небольшой казус, когда конный портрет императора после покрытия лаком был выставлен во двор для просушки. Там от порыва ветра картина упала, и оказалось, что одна нога лошади поцарапана. Присутствующий во дворе художник Амбергер упросил Тициана позволить ему коснуться кистью великого творения и замазать царапину. Вечером по этому поводу местными художниками была устроена пирушка в одной таверне, на которую был приглашен Тициан и его помощники. Было произнесено немало задравных тостов. Особенно отличился молодой восторженный Амбергер, заявивший, что искусство никогда не знало границ, ибо оно стоит выше политических амбиций.

Вероятно, Тициану вспомнилось такое же шумное и веселое застолье с иностранными купцами и венецианскими друзьями после завершения росписей в Немецком подворье. Он с любовью смотрел на сына Орацио, который с гордостью внимал речам немецких коллег, преисполненных высокого уважения к отцу и его искусству. Среди собравшихся в тот вечер старшим был Кранах, пригласивший Тициана к себе в мастерскую, чтобы закончить работу над его портретом. Тициан охотно согласился и через пару дней вместе с Сустрисом и Орацио посетил Кранаха. Прежде чем сесть позировать, Тициан с интересом принялся осматривать некоторые работы мастера. На одной из стен внимание гостя привлекли портреты Лютера и его жены. Зашел разговор о нем и его реформе, вызванной, как заметил Кранах, непомерной алчностью римской курии, ее интригами и запугиванием верующих наказанием за грехи. Слова Лютера: *Pecca fortiter, crede firmiter* — «Грехи вволю, но веруй истово» — были истолкованы многими людьми как призыв к свободе от Рима, погрязшего в грехах и

разврате, и как возврат к полнокровной жизни предков. Вот почему вырос спрос на аллегорические картины и мифологические сюжеты.

Позируя художнику, Тициан разглядывал висевших перед ним «Нимфу у источника» и «Три грации». Лежащая нимфа живо напомнила ему «Спящую Венеру» Джорджоне своим необузданным эротизмом, а три грации, написанные с чисто немецкой дотошностью в деталях, предстали в подчеркнуто грубоватой нагоде, явно идущей в ущерб грациозности. Здесь наглядно проявилась тенденция к воспроизведению наготы как символа красоты или непристойности в зависимости от подготовленности общественного сознания к ее восприятию. Художники договорились о продолжении позирования в ближайшее время.

В октябре Тициан простился с Карлом, пообещав ему подумать о новых заказах, особенно о большой картине «Троица» и о написании двойного портрета императора с покойной супругой. Позднее такой портрет был написан, но до нас дошла лишь его копия, сделанная Рубенсом. С художником пришла проститься королева Мария Венгерская, вручившая ему дорогую шкатулку с гонораром за свой портрет и подтвердившая заказ на четыре «легенды», как она называла картины на мифологические сюжеты. Она поделилась с Тицианом своим беспокойством за старшего брата, который болезненно переживает одиночество, будучи не в силах заглушить боль от потери любимой жены.

На обратном пути остановились на пару недель в Инсбруке в замке Фридриха Австрийского, чтобы дописать портреты его жены и сыновей. В качестве компенсации за работу Тициану было предоставлено право на заготовку большого количества древесины в окрестных лесах в течение трех лет. Это было бы большим подспорьем для Франческо, который нуждался в увеличении заготовок леса для семейной коммерции братьев Вечеллио. Однако в феврале 1551 года местные власти под благовидным предлогом воспрепятствовали сделке. Разрешение на порубку леса было заменено выплатой соответствующей суммы наличными. Вопрос был решен лишь благодаря помощи двух племянников-нотариусов, которых Тициан так удачно взял с собой в поездку.

Едва он оказался в Венеции, как его возмутили дошедшие до него славословия Аретино по поводу новой картины Тинторетто «Чудо с рабом». Дело даже не в картине. Через несколько лет Тициан повторит в своей работе «Персей и Андромеда» столь сильно поразившую его необычным ракурсом фигуру парящего святого, написанного Тинторетто по заказу известной Скуолы Сан-Марко. Но в его отсутствие не товарищески было поднимать шумный ажиотаж вокруг фигуры бывшего

ученика, а теперь не в меру активного соперника, который еще недавно грозил пристрелить Аретино. Тому пришлось использовать все свое красноречие, чтобы успокоить разгневанного друга. Но этот случай лишней раз показал Тициану, насколько сильна конкуренция в Венеции и как важно постоянно напоминать о себе, чтобы тебя не забыли. Пока он отсутствовал, правительство временно лишило его должности соляного посредника, а стало быть, и денежного довольствия.

Устав от портретов, когда приходилось подолгу обговаривать со знатными заказчиками фасон и цвет одежды, тип драгоценностей и прочие детали, которые обычно считались прерогативой портретиста, он охотно берется за два больших заказа для венецианских церквей. Это «Мученичество святого Лаврентия» и «Благовещение». Одновременно им делаются наброски для мифологических картин, обещанных королеве-регентше Марии.

Из Брюсселя пришло письмо от статс-секретаря Антонио де Гранвелы, в котором он благодарит за портрет своего отца и делает ряд замечаний относительно заказанной им картины с фигурой Христа. Тициан не ответил, хотя дорожил расположением к себе влиятельного сановника имперского двора. Но его задело за живое, что автор письма принялся рассуждать о том, в каком цветовом решении ему хотелось бы видеть картину. Давать ему советы по цвету — это уже слишком! Такое можно стерпеть от Аретино, которого всегда можно с его советами послать куда подальше. И как ни просили друзья не принимать близко к сердцу эти слова, Тициан был непреклонен.

Не получив ответа, умный Гранвела наверняка осознал допущенную бестактность и уже в следующем письме постарался исправить положение. «Что касается цвета одеяния Христа и фона, — заявил он, — я позволил себе высказать давеча только самые общие соображения, целиком и полностью доверяя вашему решению и вкусу, ибо вы хозяин в искусстве, которое всем нам столь дорого».^[86]

Не прошло и месяца, как Тициан вновь собрался в дорогу. На сей раз его позвал наследный принц Филипп Габсбургский, который пожелал иметь свой портрет. В шумный Аугсбург, где вниманием художника всецело владел его отец, он не поехал, выбрав для позирования Милан. Это была первая встреча Тициана с наследником, которому тогда исполнился двадцать один год. Поначалу Филипп произвел на мастера отталкивающее впечатление своим полусонным обликом и чисто испанской спесью, всячески демонстрируя собственное превосходство. Это не могло не раздражать, тем более что вся эта напыщенность никак не увязывалась с

плюгавой внешностью наследника. В его фигуре было что-то уродливое, вызывающее антипатию — невыразительное вялое лицо с выделяющимися крупными белками глаз, укороченный торс на тонких ногах, чрезмерно длинные руки. При первой встрече Тициан, вероятно, опешил, не зная, как писать его портрет в присутствии многочисленной подобострастной свиты. Но вскоре все благополучно обошлось, когда Филипп жестом удалил из зала всех придворных, оставив на всякий случай одного, знающего итальянский, в качестве толмача. Вскоре и в нем отпала нужда, поскольку принц и художник смогли найти общий язык.

Любовь Карла V к искусству передалась сыну, который в разговоре показал знания и хороший художественный вкус. Со временем у Тициана с наследником установятся вполне доверительные отношения на всю оставшуюся жизнь художника. Именно в Филиппе II Тициан найдет того идеального заказчика, который будет тонко чувствовать и высоко ценить его искусство, когда со стороны многих знатоков и ценителей прекрасного будет проявлено непонимание.

В Милане пришлось встретить Рождество и приход нового, 1549 года. Написанный там поясной портрет понравился принцу, и он заказал еще две копии с него для своей тетки Марии Венгерской и статс-секретаря Гранвелы, а также ряд аллегорических картин. Филипп щедро расплатился за работу, приказав вручить мастеру тысячу золотых дукатов. Там же Тициану удалось решить наконец вопрос с пенсионом, назначенным ему императором Карлом. Присутствие в городе принца Филиппа вынудило губернатора Милана исполнить поручение монарха. В знак благодарности Тициан обещал написать его портрет. По всей видимости, таковым является «Портрет капитана с Амуром и собакой» (Кассель, Картинная галерея), хотя высказываются и другие суждения.

Предполагаемый герцог Ферранте Гонзага изображен в полный рост в образе Марса на фоне неба, написанного размашистыми яркими мазками. Иного портрета и не могло бы быть, учитывая непомерные амбиции миланского губернатора, назначенного Карлом V управлять цитаделью Ломбардии, овладеть которой безуспешно пытались Франция и Венеция. Герцог облачен в вычурный красный костюм, на голове у него причудливая шляпа с плюмажем. Тициан хорошо познал натуру генерала-солдафона, который, в отличие от своей знаменитой матери Изабеллы д'Эсте, тонкостью вкуса не отличался, был груб и заносчив, что отражено в самом его взгляде. Мастер постарался придать портрету высокомерного миланского правителя представительность и нарядность, используя нарочито яркую палитру. Имеется посвящение картине, написанное

Аретино, в котором говорится:

Пред нами новый Марс, бесстрашный воин.
Слова излишни — краски говорят.
Костюм пунцовый, поза, гордый взгляд,
И живописец похвалы достоин.

Вернувшись домой, Тициан продолжил работу над двумя богослужебными картинами и «легендами» для Марии Венгерской. В работе над «Мученичеством святого Лаврентия» он столкнулся с наибольшими трудностями, и написание картины растянулось на несколько лет. Зато им довольно быстро были созданы «Титий» и «Сизиф» (обе Мадрид, Прадо), несмотря на внушительные размеры каждого полотна (253x217 см). Из мадридского дворцового архива Симацкас известно, что обе работы уже находились в королевском замке во время посещения Фландрии Карлом V и наследником Филиппом в конце 1549 года и вызвали высокую оценку. Остальные две «легенды» об осужденных на вечные адские муки Тантале и Иксионе были написаны позднее и завершены незадолго до кончины заказчицы королевы Марии Венгерской в 1558 году. Однако обе эти работы сгорели во время пожара в Мадриде.

По динамичности диагональной композиции и драматизму особо выделяется «Титий», осужденный богами за дерзость и плотскую ненасытность на вечные муки. Прикованный цепями к скале Титий корчится от боли, пока коршун вечно клюет его печень. Все подчинено здесь выразительной пластике в ущерб колориту, который приглушен и утратил былую яркость. В нем преобладают более мрачные размытые тона. А неожиданный ракурс распластанной фигуры живо напоминает стиль росписей Микеланджело в Сикстинской капелле, хотя в «Титие» уже просматривается попытка Тициана пересмотреть свои прежние взгляды на форму и ее выражение в цвете. Сами эти работы резко отличаются от предыдущих творений Тициана. Когда их увидел Вазари, он тут же заметил произошедшую в них метаморфозу, но о картинах высказался весьма нелестно.

В 1549 году венецианский гравер Доменико делле Греке выпустил новое издание подпорченных временем тициановских гравюр «Потопление войска фараона в Черном море», вызвавших большой интерес знатоков и ставших поводом для разговора, начатого когда-то Вазари о роли рисунка в творчестве венецианского мастера. Друзья художника, впервые увидевшие

эту раннюю работу Тициана, в один голос принялись опровергать приведенное Вазари мнение, якобы высказанное Микеланджело, а затем подхваченное рафаэлевским учеником Перином дель Вага. По вечерам у Аретино эта тема вызывала жаркие споры. В то время Тициан усиленно работал над рисунками к большой картине «Мученичество святого Лаврентия», и некоторые из них, к счастью, сохранились. Но при этом он не забывал о картинах для своего главного заказчика Карла V.

В марте 1550 года в дом на Бири пришла беда — скоропостижно скончалась сестра Орса, главная опора и хранительница домашнего очага. Тициан любил и высоко ценил те качества Орсы, которые так облегчали в течение тридцати лет его участь вдовца и родителя трех подрастающих детей. Она была молчалива и с виду сурова. Между братом и сестрой давно установилась негласная договоренность о невмешательстве в дела друг друга. Он целиком полагался на нее, а она с пониманием смотрела на его загулы в компании закадычного дружка Аретино, полагая, видимо, что это нужно для дела. Если же споры возникали, то, как правило, их причиной был Помпонио. Орса считала, что парня следовало держать в ежовых рукавицах. Обычно жалобы на безобразные выходки бражника и сквернословия Помпонио, приводящего гулящих девок даже в монастырскую келью, высказывались лишь Орсе и редко доходили до слуха уважаемого отца. А Тициан любил своего первенца, вспоминая, сколько внимания и нежности ему уделяла Чечилия. Он сам часто потакал его капризам и в конце концов упустил парня. Теперь за собственные ошибки приходится нести этот тяжкий крест. После похорон Орсы он пригрозил Помпонио, что лишит его места в приходе Медоле, если тот не остепенится и не возьмется за ум. К радости отца, послушный Орацио с женой жил счастливо и в согласии — правда, детей у них пока не было. И у Лавинии объявился суженый. Им оказался достойный дворянин Корнелио Сарчинелли из Серравалле, где неподалеку семья Тициана проводила летние месяцы, когда на окрестных загородных виллах собиралось много молодежи.

В ноябре пришлось снова отправляться в Аугсбург. Приглашение на сей раз исходило от наследного принца Филиппа. С большим трудом Тициану удалось отговорить Аретино от мысли пуститься с ним вместе в путь. Взамен он пообещал лично вручить императору послание неугомонного литератора с просьбой походатайствовать перед новым папой Юлием III о возведении его в сан кардинала. Присутствующий при этом Сансовино шутя заявил, что их другу-стрикулисту скорее бы подошла не кардинальская мантия, а полосатая роба каторжника, которую «бич князей»

давно заслужил за свои непристойные сочинения. Но его не так-то легко было переспорить. Отчаянно защищаясь и доказывая собственную правоту, Аретино напомнил, что папа Лев X произвел в кардиналы этого пройдоху и подхалима Библиену, чья похабная комедия «Каландрия» будет похлеще его рассказов о старой шлюхе, которая всего лишь делится своим богатым опытом с любимой дочерью.

Дорога вновь пролегла через Тренто, где за несколько дней удалось закончить портрет в полный рост кардинала Мадруццо и вместе с ним продолжить путь до Аугсбурга. Там император созвал очередную ассамблею сейма князей-выборщиков, представителей всех немецких земель, охваченных новыми волнениями.

Тициана с помощниками разместили в том же дворце Фуггера, в котором ему придется задержаться почти на год. На следующий день к нему пожаловала королева Мария Венгерская, рассыпавшаяся в благодарности за две полученные «легенды». Она поделилась мнением о работе созванной ассамблеи, на которой позиции сторонников императора и немецких князей-лютеран расходятся с каждым разом все сильнее. Имперская политика нуждается в притоке новых свежих сил, чем и вызвано присутствие здесь наследного принца Филиппа. Королева поведала Тициану о планах мадридского двора, заявив, что написанию нового портрета ее племянника придаётся большое государственное значение, поскольку по поручению брата ей предстоит переслать портрет невесте Филиппа английской королеве Марии Тюдор, которая еще не знакома с женихом.

Филипп не был красив. Но Тициан сумел придать его болезненному и непривлекательному лицу, окаймленному жидкой бородкой, благородное выражение. На нем полукираса с золотой насечкой и богатый костюм. В левой руке он держит эфес шпаги, а правой касается украшенного перьями шлема, лежащего вместе с рыцарскими перчатками на столе, покрытом малиновым бархатом. Выдвинутая немного вперед фигура преисполнена легкости, а во взгляде принца, обращенном к зрителю, чувствуются воля и скрытая сила. Льющийся слева свет освещает слегка повернутое лицо и тонкие в светлых чулках ноги с непомерно большими ступнями. Блики света рассеяны на металлических доспехах и малиновой скатерти стола. Тициан понимал, что портрет должен вызвать симпатию перезрелой разборчивой невесты, которая отвергла многих претендентов, домогавшихся ее королевской руки. Поэтому по моде тех лет он постарался подчеркнуть в костюме молодого наследника и жениха весьма фривольную деталь, говорящую о его мужском достоинстве.

Блистательный портрет Филиппа в полный рост (Мадрид, Прадо) стал эталоном парадного портрета в Европе. Принц Филипп в отличие от отца не высказал отношения к своему изображению, зато щедро расплатился и заказал снять с портрета копию для подарка статс-секретарю Антонио Гранвеле. Он заказал еще ряд других картин, словно опасаясь, как бы мастера, которого он уже считал своим, не переманил бы кто-то из заказчиков. Он же предупредил художника, чтобы тот не беспокоился, что отец пока не может его принять. После длительных заседаний сейма император настолько устает, что вынужден дать себе отдых, на чем настаивают и его врачи.

Действительно, Тициан ни разу не видел из окна, чтобы Карл по утрам совершал верховую прогулку, как прежде. Однажды под вечер на пороге появился Адриан и пригласил мастера проследовать за ним в покои императора. Видимо, Карл специально сидел в кресле подальше от источника света, и все же Тициана не мог не поразить его вид. Перед ним оказался согбенный старик с потухшим взором, который не в силах был подняться ему навстречу, цепляясь скрюченными подагрой руками за поручни кресла. Как бы извиняясь за свою немощь, Карл выдавил из себя улыбку и пригласил художника присесть рядом.

В просторном и холодном полутемном зале воцарилось долгое молчание. За широкими окнами густела синева зимнего вечера, а по стенам, обитым золотистым штофом, прыгают разноцветные блики от потрескивающих в камине поленьев и зажженных слугами светильников с хрустальными подвесками. Чтобы разрядить тягостную атмосферу, Тициан решил позабавить императора, вспомнив о просьбе друга, и вручил ему послание Аретино. Карл оживился при одном лишь упоминании имени литератора и приказал Адриану приблизить к себе напольный светильник. Он надел на нос окуляры и принялся читать вслух. Давно привыкший к лести своих приближенных, Карл неожиданно развеселился, читая послание, в котором проситель с таким блеском и подобострастием описывал великие заслуги и деяния славного кесаря, о которых тот, возможно, даже не подозревал. В заключение этого нескончаемого каскада эпитетов шло малюсенькое напоминание автора о себе, скромно мечтающем лишь об одном — чтобы его неустанные старания по защите Святой апостольской церкви были бы вознаграждены кардинальской шапкой. Не ожидавший такого финала Карл громко рассмеялся, приговаривая: ну и лиса, ну и хитрец!

В зал вошла Мария Венгерская проведать брата, и тот принялся пересказывать ей это забавное послание. Вдоволь посмеявшись,

договорились, что в ближайшие дни Тициан приступит к написанию большой картины «Троица». Что же касается «скромной» просьбы Аретино, Карл исполнил данное обещание, и робкий папа Юлий III внял рекомендации монарха, но успел лишь присвоить литератору титул кавалера ордена Святого Петра. Чуть позднее воинственный кардинал Караффа, принявший имя Павла IV после своего вступления на папский престол в 1555 году, чуть было не лишился дара речи, когда при нем осмелились произнести имя богохульника Аретино.

Думая о новом заказе, Тициан не мог отделаться от тягостного впечатления, когда в полутемном зале он увидел изможденного болезнью постаревшего императора. Это была настоящая трагедия одиночества человека, чья безраздельная власть распространялась на полмира, но так и не принесла ему душевного успокоения. Карл нуждался в сочувствии и нередко просил Тициана задержаться. Он все чаще заводил с ним наедине разговор о своем желании отойти от дел, передав бразды правления сыну Филиппу. Ему понравился его портрет, особенно выражение лица, на котором запечатлены воля и внутренняя сила, что вселяло в отца уверенность за империю, которая окажется в надежных руках.

Говоря о будущей картине во славу Пресвятой Троицы, император хотел бы увидеть на ней себя самого, покойную жену, близких, а также самых дорогих ему людей, включая и своего любимого художника. Однажды в беседе с мастером император Карл признался, что устал от вида пролитой крови и живет только ожиданием предстоящей встречи с незабвенной своей супругой. Выслушивая такие признания, Тициан испытывал к Карлу чувство искреннего сострадания, которое выразил в другом портрете, написанном в Аугсбурге (Мюнхен, Старая пинакотекка). На нем Карл изображен на фоне унылого безлюдного пейзажа, от которого веет зимней стужей. Император сидит в кресле в партикулярном черном одеянии с тростью. Ему зябко, одна рука в перчатке. Сочный красный цвет напольного покрытия еще сильнее выделяет черноту одежды и головного убора. В отличие от героического образа во всеоружии на коне император показан во власти дум и тихой грусти. Перед отъездом Тициан вручил Карлу его портрет, и с тех пор им не довелось больше встретиться.

Глава VIII Последний посыл

Поиски новых форм

На венецианских книжных развалах появился труд Вазари «Жизнеописания», вызвавший повышенный интерес и ставший причиной острых дискуссий в художественных кругах. Первые его читатели были обескуражены тем, что автор, взявшийся за написание истории итальянской живописи, ваяния и зодчества, почти обошел молчанием венецианское искусство и ни словом не обмолвился о его гордости — Тициане. Особенно негодовали Аретино и Сансовино, земляки и старые друзья автора. Лет десять назад они пригласили Вазари посетить Венецию, показав ее красоты, и вдруг такая черная неблагодарность! Тициан молча слушал их сетования, поскольку мнение Вазари его мало интересовало. Хотя, будучи в Риме, он часто с ним беседовал и имел возможность оценить его недюжинные способности и проникнуться уважением к молодому любознательному коллеге. Однако уже тогда ему бросалась в глаза неприятно поразившая его чрезмерная угодливость Вазари перед ватиканским двором и новым тираном Флоренции, о котором столь нелестно отзывались сами флорентийцы.

Недавно в Венецию прибыл новый имперский посол Франсиско де Варгас, заменивший дона Мендосу, с которым сбежала в Испанию его возлюбленная, жена старого ювелира с Риальто, о чем было немало разговоров в городе. Обеспокоенный затянувшимся молчанием художника Карл V направил 11 июня 1553 года послу письмо, спрашивая — уж не умер ли «наш обожаемый мастер»? Новый посол поспешил успокоить монарха, сообщив, что умер дож Донато, а вот Тициан жив, здоров и вопреки годам усиленно трудится над заказами для императора и наследного принца.

До Венеции дошла весть, что Филипп стал королем двух дворов — испанского и неаполитанского. Его портрет в полный рост кисти Тициана, отправленный в Англию, пользуется там большим успехом. Он послан с условием, что будет тотчас возвращен после того, как Мария Тюдор станет обладательницей оригинала. Недавно Филипп II, увенчанный громкими королевскими титулами, отправился покорять перезрелую невесту и истую католичку Марию Тюдор, которая была старше жениха на одиннадцать лет.

Как позднее стало известно, договоренность оказалась соблюдена, и портрет вернулся в Мадрид в 1554 году, когда Филипп стал мужем английской королевы. Впрочем, брак оказался недолгим — четыре года спустя Мария умерла, освободив трон для своей сестры Елизаветы, протестантки и яркой врагини Испании.

В 1553 году новым дожем был избран престарелый Маркантонио Тревизан. Вернув себе должность соляного посредника, Тициан поспешил написать портрет дожа для зала Большого совета, пока тот не впал в кому. В мастерской не прекращалась и работа над другими заказами. 10 сентября 1554 года в письме Карлу V Тициан писал: «Желая наилучшим образом удовлетворить Ваше Королевское Высочество... я посвятил картине больше времени, чем обычно». Монументальное полотно (346x240 см) было завершено лишь в конце того года и отправлено во Фландрию. В Испании оно оказалось в 1556 году. Обычно автор называл картину «Славой» или «Раем», а Карл V в своем завещании назвал ее «Страшным судом». И это не случайно — под конец жизни императора терзали сомнения и он переживал глубокую душевную драму, считая свою болезнь и немощь ниспосланной свыше карой за содеянные им грехи.

Этой работе по заказу Карла художник придавал сугубо метафизическое звучание. На картине в клубящихся облаках перед Святой Троицей предстают в потустороннем мире пока еще живые люди, вознесшиеся в стремительном порыве над землей и освещенные ослепительным светом, который исходит от голубя. Все они истово каются в собственных грехах. Среди страждущих узнаваемы сам Карл и покойная Изабелла Португальская в белых саванах, их дети Филипп и Иоанна, сестра Мария Венгерская. Здесь и Тициан с сыном Орацио, и многие другие. Картина передает движение вверх, полет души к вечному. Видно, как по мере удаления от земли материально осязаемые краски постепенно утрачивают свою пастозность и растворяются в небесной дымке, сливаясь с божественным сиянием. Следует сразу оговориться, что подлинного трагизма, каким наполнена фреска «Страшный суд» в Сикстинской капелле, ошеломившая когда-то Тициана, здесь добиться не удалось. Художник оказался скованным волей заказчика и продиктованными им пожеланиями.

Вдогонку «Троице» Тициан отправил во Фландрию в качестве диптиха с «Ессе Ното» картину «Скорбящая Богоматерь», но она не подошла по размеру. Тогда он отправляет другую картину, на которой Богоматерь показана с разведенными в стороны руками. По просьбе заказчика Мария написана на грифельной доске, как и «Ессе Ното», а самому образу придан

более «нордический» вид. В отосланном сопроводительном письме автор приписал в конце шутивное пожелание, чтобы слезы Богоматери напоминали императору о невыполненных до сих пор обещаниях выплаты ежегодного пенсионера и компенсации художнику за его труды.

Тициан сполна осознавал свое высокое положение и достигнутые им в искусстве вершины. Так почему же он вынужден каждый раз напоминать о выплате гонорара, об обещанном вспомоществовании из Неаполя и пожизненном пенсионере из имперской казны в Милане? Даже Аретино, не ударив палец о палец, умудряется получать свои пенсии в звонкой монете с доставкой на дом.

Пока единственный заказчик, кто тут же сполна расплачивается за выполненную работу, — это Филипп II. Во время его недавнего официального визита в Венецию, где наследному принцу был оказан сдержанный прием, Тициан показал заказанную им новую версию предыдущего портрета в полный рост. Теперь на портрете Филиппа убран стол со шлемом, а стальные доспехи с золотой насечкой заменены парадным королевским костюмом. Рельефно выступающая на темном фоне щуплая фигура принца полна некоей загадочной таинственности, а в непроницаемости ледяного взгляда угадывается жестокость натуры, которая полностью проявится за годы его кровавого правления (Неаполь, музей Каподимонте). Вновь Тициан проявил свою гениальную способность проникать в тайники души портретируемого персонажа, показывая его подлинную сущность.

Филипп остался доволен увиденным и сделал еще ряд заказов, в основном на мифологические сюжеты. Особенно он просил написать ему лежащую Венеру, увиденную им у своей тетки в Брюсселе, где ее оставил отец. Тициан работал над его заказами не покладая рук, хотя давали о себе знать и трудоемкие картины «Мученичество святого Лаврентия» и «Благовещение» для венецианских церквей.

Грустные мысли о невыполненных заказах и неоплаченных гонорарах заглушались намечающимся радостным событием — замужеством его любимой Лавинии. Но радость омрачалась недостойным поведением старшего сына. Постоянные жалобы на Помпонио вывели Тициана из себя, и он решил лишить сына должности каноника в приходе Медоле, отдав это место одному из племянников. Оповещая о своем решении мантуанского герцога, Тициан признал в письме от 24 апреля 1554 года, что его сын «никогда не был создан для служения Богу». Чтобы как-то загладить положение и успокоить монастырское руководство, он подарил приходу написанное ранее, по всей видимости, для испанского двора, «Явление

Христа Богоматери» (Мантуя, Медоле, церковь Санта-Мария). На картине изображен эпизод из апокрифа «Хождение Богородицы по мукам» о явлении Деве Марии Христа после того, как он вызволил из ада Адама, патриархов и доброго разбойника.

Ему опять пришлось заняться малоприятным делом — написанием для зала Большого совета официального портрета нового дожа, которым летом 1554 года стал Франческо Веньер. Когда-то Тициан встречался с ним в компании Джорджоне, который водил дружбу с золотой молодежью из патрицианских семей. Теперь по его милости придется сидеть в городе, изнывая от жары. Пришлось попросить молодых немного повременить со свадьбой, пока не удастся управиться со срочными заказами от дожа, сулившими немалый доход.

Дождь Веньер был смертельно болен, но мужественно переносил свой недуг. Предчувствуя близкий конец, он явно торопился. Помимо официального изображения, Тициан написал по просьбе жены-догарессы его портрет почти в полный рост (Лугано, собрание Тиссена). Официальный портрет сгорел при пожаре в 1577 году, а этот сохранился. Он знаменателен тем, что после смерти Веньера Тициан больше не писал портретов дождей. Следующие за Веньером четыре венецианских правителя освободили старого мастера от обязанности написания их изображений для Дворца дождей.

Портрет Веньера удачен по живописи и психологической глубине образа. Поразителен проникновенный взгляд, в котором читаются работа ума и внутренняя сдержанность государственного мужа. Его бледное лицо в обрамлении редкой бороды отмечено печатью неизлечимой болезни. Хрупкая фигура с покатыми плечами с трудом удерживает тяжелую парчовую мантию. Картина дополнена видом лагуны, открывающимся через широкий проем окна. Это один из прекраснейших пейзажей Тициана — *veduta*, написанный легкими, едва заметными мазками. В предвечерний час на причале со складами вспыхнул пожар, который вскоре, как и болезнь, спалит дожа. Дым клубами тянется к небу, а ветер надувает парус и пуще распалает пламя. Полная движения картина природы контрастирует с внешне спокойным, погруженным в свои думы больным дожем. Такие veduty еще не раз будут вставляться Тицианом в картины.

Дождь Веньер успел заказать также одну обетную картину в память о своем предшественнике Тревизане, а другую в честь несправедливо осужденного, как он считал, за проигранное сражение патриция Антонио Гримани, впоследствии избранного дожем, с сыном которого он был дружен. Первая картина погибла во время пожара во Дворце дождей, а

вторая сохранилась чудом только потому, что Тициан, будучи ею не вполне удовлетворен, держал почти законченный огромный холст (373x496 см) у себя в мастерской. Картину «Коленопреклоненный дож Антонио Гримани перед Верой в присутствии святого Марка» (Венеция, Дворец дождей) позднее закончил племянник Марко Вечеллио. В частности, им дописаны пурпурный занавес справа и фигуры пророка и знаменосца за пределами картины. По распоряжению дожа Марино Гримани, праправнука дожа Антонио, в 1595 году полотно было установлено во дворце в так называемом зале Четырех дверей.

Эту работу, являющуюся последним официальным заказом венецианского правительства, можно рассматривать как апофеоз могущества республики Святого Марка, занимающей в мире особое положение. Можно считать ее и как своеобразный ответ Тициана на развязанную Римом и Тридентским собором кампанию истерии и охоты на ведьм. Контрреформация набирала обороты по всей Европе, организуя судилища над инакомыслящими. Венеция предпочла оставаться в стороне, сохраняя верность вере, но и светский характер республиканского правления. И все же отголоски волны религиозного психоза дают о себе знать в этой пронизанной героическим пафосом картине Тициана.

Центром композиции служит могучий крест в ореоле ослепительного сияния. Его силятся удержать пухлые ангелы и величественная Вера, высоко держащая над головой чашу пролитой Спасителем крови искупления. Летящие ангелы, стройная фигура Веры и слегка наклоненный крест создают ощущение кругового движения. Великолепна по пластике и колориту фигура святого Марка с Евангелием в руках. У его ног лежит оскалившийся лев, а выразительный взгляд святого обращен к Вере.

Необычно представлена фигура старого Гримани, стоящего на коленях. Он предстает скорее воином в рыцарских латах, защитником веры, чем дожем. Его поза с воздетыми руками напоминает святого Франциска, получающего стигматы. Шапочку дожа протягивает ему стоящий рядом мальчик, над которым возвышаются колоритные фигуры двух оруженосцев. Картину завершает внизу превосходный пейзаж лагуны с едва различимыми в дымке Дворцом дождей, колокольней Сан-Марко, парусниками и военными галерами. И здесь у художника видна гармония небесного и земного.

Всю зиму вплоть до весны мастер проработал над заказами дожа Веньера. Настал черед подумать о молодых. Они выдержали все полагающиеся условности после помолвки, а главное, еще больше укрепились в питаемых друг к другу чувствах. Тициану был по душе

избранник дочери, обходительный Корнелио Сарчинелли из семьи потомственных юрисконсультов. Отец дал за дочьню солидное приданое в 1400 золотых дукатов. Свадьбу решено было устроить на родине жениха в Серравалле, чему, вероятно, Тициан был особенно рад, поскольку без Орсы ему трудно было достойно организовать такое празднество. Кроме того, он не хотел, чтобы на свадьбе присутствовали его друзья, два прожженных циника. А такая даль послужит хорошей отговоркой, чтобы их не приглашать. И вот при большом стечении родни с обеих сторон венчание совершилось 19 июня 1555 года в местном соборе.

Чуть позже Тициан написал еще один портрет дочери — «Дама с фруктами» (Берлин, Государственный музей). На нем молодая белокурая венецианка в золотисто-коричневом платье из парчи с белыми кружевными манжетами изображена на фоне далеких гор любимого художником Кадора. Девушка легко и горделиво держит, подняв над головой, тяжелое серебряное блюдо с фруктами и цветами, словно щедрая Флора, богиня природы. В ее портрете подчеркнута явное сходство с матерью. На ней надето то же жемчужное ожерелье, подаренное Тицианом Чечилии. Розоватое небо в лучах заката, тончайшие переливы нежных золотистых тонов и их мерцание на фоне пурпурного занавеса — все это раскрывает мир простых житейских радостей и земной красоты.

Из-под кисти Тициана выйдет еще несколько портретов любимой дочери, украшающих лучшие музеи мира. А в декабре 2005 года произошла сенсация, когда на аукционе Christie's был выставлен на продажу доселе неизвестный портрет Лавинии с дочерью, некогда принадлежавший российскому императору Николаю I под названием «Товий и ангел». Позже картина была продана вместе с другими шедеврами Эрмитажа и оказалась в частной коллекции в Англии, где не раз меняла владельцев, а в 1946 году ее обнаружили в одном из лондонских гаражей. Перипетии с ее реставрацией и атрибуцией длились полвека, пока английский антиквар Алек Коббе не обнаружил после снятия поздних наслоений, что под видом ангела оказалась изображенной Лавиния, а вместо Товия — ее дочь. И кто знает, какие нас еще могут ждать открытия, учитывая колоссальное наследие великого мастера?

Видимо, вспомнив свой оставленный в Аугсбурге незаконченный портрет работы старины Кранаха, в котором, как ему показалось, немецкий мастер его несколько омолодил и приукрасил, Тициан решил проверить себя, написав первый дошедший до нас автопортрет, когда ему было уже под восемьдесят (Берлин, Государственный музей). Он не скрывает свой возраст, но и сдаваться годам явно не желает. Мощная широкоплечая

фигура в меховой накидке источает сохранившуюся энергию. В крепких руках и пальцах, барабаниющих по столу, чувствуются цепкость и сила, в ясном взоре — решительность. На светлой шелковой рубаше выделяется, словно напоказ, тяжелая цепь рыцаря Золотой шпоры. Портрет старого художника пронизан внутренней взволнованностью и возвышенностью чувств. Он полон неугасающего интереса к окружающей жизни, вызывающего в нем порой недовольство устройством современного ему мира и существующими в нем порядками, а потому в прищуре глаз, уже отмеченных признаками появившейся катаракты, видны искорки гнева. Мастер остается верен девизу лучших представителей гуманистической культуры своего времени *Militia est vita uomines* — «Жизнь человека есть борьба». Несмотря на преклонный возраст, Тициан выглядит человеком, не склонившим головы и готовым дальше отстаивать то, что ему дорого в жизни. По-видимому, картина предназначалась для детей и до конца дней находилась в отцовском доме на Бири.

В поздний период, когда в творчестве Тициана явно наметился кризис в его художественном восприятии мира, у него изменилось отношение и к портрету. Не зная себе равных в этом искусстве, он совершенствует далее свое мастерство, создавая выдающиеся творения по глубине психологического анализа, раскрытию сложного внутреннего мира человека и по силе социального обобщения.

Величие, значимость и роль человека, несмотря на все его пороки и слабости, — вот что характерно для портретов Тициана этого периода. В отличие от многих работ прежних лет, написанных во вневременном представлении и при однородности социального типажа, портреты позднего периода показывают личность человека в развитии и неразрывной связи с историческими реалиями. Таковы портреты Карла V, Филиппа II, Павла III с внуками, гуманиста Даниэле Барбаро, Антонио Гранвелы, кардинала Кристофоро Мадруццо. Но, показывая жизненную силу своих героев, в чем бы она ни проявлялась, художник за редким исключением дает им этическую оценку.

В 50-е годы папским нунцием в Венеции был Лудовико Беккаделли, человек высокой культуры, друживший со многими гуманистами, поэтами и художниками. Сохранился сонет, который кардинал Беккаделли, будучи еще нунцием в Вене, адресовал своему другу Микеланджело. Приведем его, поскольку в этом сонете выражены чувства, которые одно время испытывал Тициан в стремлении во что бы то ни стало увидеть Рим:

За Альпами в снегах лежит Германия,

Где жил я лишь желанием одним:
Увидеть Микеланджело и Рим,
И о возврате были все старания.

Пока читаешь ты мои писания,
Я вижу море, цепи гор и дым,
К родным берегам душою я гоним
И не могу сдержать в груди рыдания.

Как лица ни приветливы окрест,
От неба я не отрываю взгляда.
Оно в ответ: «Неси свой крест.

Перед тобой немалая преграда.
Знай, на земле есть лучшее из мест —
Буонарроти. В нем твоя отрада».

Беккаделли часто навещал Тициана в мастерской на Бири, и между ними установились теплые дружеские отношения. Кардинал поспособствовал также в устройстве непутового Помпонио в один из скромных приходов недалеко от Местре, чтобы тот был под присмотром отцова ока. Чувства признательности и дружбы, которые Тициан питал к ученому прелату, нашли выражение в замечательном его портрете (Флоренция, Уффици). Кардинал изображен сидящим в кресле со свитком в руках, из которого явствует, что работа выполнена Тицианом в июле 1552 года. В богатой портретной галерее художника эта работа выделяется благородной сдержанностью и простотой. Мастер верно отразил редкую скромность и человечность папского нунция — качества, столь ценимые им в людях. Эту особенность тонко подметил и Аретино. В одном из писем кардиналу он не удержался и выразил свое отношение к портрету в обычной восторженной манере, которая была ему свойственна, когда речь шла о картинах друга Тициана:

Кто никогда не видел, но мечтает
Узреть величье формы, совершенство
И истинное испытать блаженство,
Пусть взглянет на портрет и все познает.

Тот, кто на дружбу сердцем уповает
И в ближнем ценит скромность и смиренность,
Тотчас поймет, что взор Его Священства
Добро и благочестье излучает.

Способно на такое лишь искусство —
Палитра Тициана безупречна.
Никто другой с ним не сравнится ныне.

В портрете Беккаделли столько чувства
И мыслей, нас волнующих извечно,
Что как живой он вышел на картине.

К высшим достижениям позднего Тициана можно отнести превосходный портрет Якопо Страды (Вена, Музей истории искусств). С коллекционером и антикваром Страдой художника связывали чисто профессиональные интересы. Коллекционер показан в интерьере привычной для него обстановки с книгами, старинными монетами, пергаментной грамотой, обрамленной в позолоченную раму. Страда демонстрирует собеседнику, которым, вероятно, был сам Тициан, мраморную копию Афродиты Книдской работы Праксителя. На покрытом коричневой скатертью столе белеет сложенный лист письма с различным именем адресата, а именно Тициана Вечеллио. Великолепен колорит портрета антиквара, написанного на фоне теплых тонов мореного дерева книжного шкафа. Ярко выделяется темный камзол с алыми рукавами и наброшенной на плечи накидкой из рысьего меха, а золотая цепь с медальоном и шпага говорят о социальном статусе изображенного лица. Страда схвачен в момент выражения мелькнувшей у него какой-то интересной мысли. Наклон фигуры, лицо и проникновенный взгляд тонко передают производимое им на собеседника впечатление, что и запечатлел художник легкими быстрыми мазками. А это уже живопись, переносящая нас на столетие вперед, к стилю великого Рембрандта.

В особняке на Бири по вечерам, когда ученики, подмастерья и прислуга расходились по домам, воцарялась тишина. Несмотря на возраст, Тициан все еще чувствовал себя «совой» и допоздна засиживался за работой, хотя утренние часы считал самыми плодотворными. Когда уставали глаза, он отходил от мольберта и шел к Аретино. Тот поменял жилище, оставив прежние роскошные апартаменты старшей дочери Адрии,

недавно выданной им замуж, а сам переселился неподалеку в особняк Дандоло со стрельчатыми окнами, смотрящими на Большой канал. Аренда дома, равно как и солидный ежегодный пенсион, по распоряжению герцога Козимо Медичи оплачивались из флорентийской казны.

В последнее время литератор раздался вширь, но умерить непомерный свой аппетит и не помышлял. Утратив надежду на возведение в сан кардинала, — ему передали убийственное мнение о нем папы Павла IV, — он оставил писание богоугодных сочинений и теперь носился с переизданием своих писем, которых накопилось более трех с половиной тысяч. Предыдущие пять изданий имели большой успех и разошлись по миру, принеся автору немалый доход. В этих письмах важно не только то, о чем и как Аретино пишет. Гораздо важнее понять в них то, о чем он хотел умолчать, но это так или иначе читается между строк.

Кто-то из его недругов сочинил стишок, который теперь гуляет по рукам в венецианских салонах:

Сын шлюхи и сапожника-пьянчуги,
Блистательную сделал он карьеру;
До денег будучи охоч не в меру.
Любые может оказать услуги.

Каждый вечер у него шумное сборище с неизменным застольем, и серьезно поговорить о чем-либо не получается. Тициан давно это понял, думая обычно о своем или присматриваясь к куртизанкам за столом в надежде найти подходящую модель. У него сложился свой эталон, но подобрать стоящую натурщицу, отвечающую его вкусам, среди «аретинок» было непросто. Он был крайне разборчив и на заигрывание возбужденных от еды и вина девиц скупно отвечал улыбкой, и не более. Многим из них хотелось бы «расшевелить» статного пожилого вдовца, о богатстве которого в Венеции ходят легенды. В отличие от своих более молодых развязных друзей, он неизменно вел себя с достоинством, как истинный аристократ, никогда не пьянел и уж конечно не позволял себе лишних вольностей по отношению к молодым девицам.

Однако Тициан распалялся, становясь красноречивым, когда разговор заходил об искусстве. Вот и на сей раз заспорили о Тинторетто. Он давно недолюбливал этого заносчивого парня за его нетерпимость к мнению других. На днях ему пришлось побывать в церкви Мадонна дель Орто, где появилась работа Тинторетто «Введение во храм», написанная как бы в

ответ на одноименное тициановское полотно. Вряд ли дерзкий вызов молодого соперника мог произвести на Тициана впечатление или заставил его усомниться в правильности композиционного и цветового решения своей картины, хотя работа и вызвала у него интерес. А вот в Скуоле Сан-Рокко тот же Тинторетто развернул такую бурную деятельность, что отныне всем остальным художникам туда путь заказан.

Тициан побывал там, и картина бывшего ученика «Благовещение» в зале первого этажа его потрясла. Такого ему не приходилось еще видеть. Перед ним раскрылось поистине величайшее творение. Стремительное появление ангела с благой вестью, сокрушающего мощную каменную кладку стены, оказывало ошеломляющее воздействие на любого. Было ясно, как божий день, что в Венеции появился гениальный художник, обладающий неукротимой творческой энергией, и осознание этого еще более усиливало неприязнь к нему Тициана.

Как бы там ни было, работы Тинторетто, Веронезе, Бассано и других молодых живописцев заставили старого мастера пересмотреть кое-что в своей манере письма и искать новые решения. Это с наибольшей очевидностью сказалось на его богослужебных картинах, над которыми он трудился без лишней спешки, благо что прелаты были заняты начавшимся переоборудованием храма и им пока было не до картин.

Особенно много времени и сил отняло «Мученичество святого Лаврентия» (Венеция, церковь Джезуити). Заказал картину богатый патриций Лоренцо Массола, у которого были свой алтарь и склеп в церкви Крестоносцев. В XVII веке орден крестоносцев был упразднен и церковь перешла к иезуитам. На картине изображен эпизод жестокой расправы над молодым христианским дьяконом Лаврентием (тезкой заказчика), имевшей место в III веке нашей эры во время правления римского императора Валериана. Такая трагическая тема явно поощрялась церковью в эпоху Контрреформации. В сгущении ночного мрака показан герой-одиночка, осужденный на смерть за веру. Огромное полотно (493x277 см) писалось под впечатлением всего того, что было увидено мастером в Риме. Об этом говорят элементы классической архитектуры, воссозданные на картине. При рассмотрении этой работы исследователи обычно указывают на влияние живописи Рафаэля и Микеланджело. Например, фигура одного из палачей, который держит за плечи мученика, многими определяется как цитата из рафаэлевской картины «Снятие с креста», которую Тициан тогда никак не мог видеть в Риме.

Следует иметь в виду, что при написании картины Тициана волновали наряду с пластическим ее решением прежде всего вопросы света и его

воздействия на колорит. Задумываясь над строгим распределением светотени, он скорее всего исходил из предыдущей своей работы «Убиение святого Петра Мученика», на которой действие также происходит ночью. Таинственный луч света, с трудом пробиваясь сквозь непроницаемую пелену густых облаков, высвечивает атлетическую фигуру лежащего поверх чугунной жаровни с горящими углями юного Лаврентия и его истязателей. Далее свет скользит по статуе весталки и мерцающими бликами отражается на колоннах античного храма.

Тициан был одним из первых в мировой живописи, кто раскрыл богатство светотеневых эффектов, структурообразующую роль тени при построении композиции и четко провел разграничение между внутренним рисунком, выражающим идею, и рисунком внешним, сотворяющим форму. Позднее его новаторские находки будут развиты Караваджо и Рембрандтом.

Работа над картиной продолжалась после смерти заказчика по настоянию его жены Елизаветы Квирино, красивой и высокообразованной женщины, с которой были дружны поэты Бембо и Делла Каза, причем от последнего, тогдашнего папского нунция, она имела внебрачного ребенка. Помимо ее портрета, Тициан запечатлел заказчицу в образе стоящей на пьедестале весталки, держащей в руке статуэтку языческого божества.

Впоследствии Тициан снимет с картины копию для Филиппа II, который узнал о ее шумном успехе в Венеции. Известно, что испанский король заложил монастырь-дворец Святого Лаврентия в Эскориале. В декабре 1567 года полотно с усиленными в нем ночными эффектами и в несколько измененном варианте было отправлено в Испанию. Исчезла величественная римская колоннада, увеличено число преторианцев в шлемах с алебардами, появилась лошадь, с ужасом смотрящая на сцену казни. А вот оказавшаяся среди толпы истязателей и живодецов собака, не выдержав дикого зрелища, отвернулась.

В испанском варианте поднятая рука христианского мученика не уводит за пределы земного и взывает не к небу, а к справедливости на земле. Вместо разверзшихся небес с лучами божественного света на картине даны массивная арка, через которую проглядывает месяц, слабо освещающий ночное небо, и два летящих белокрылых херувима с венками. Основное освещение исходит от полыхающих на ветру факелов. Голландец Корт под наблюдением автора сделал с картины гравюру с посвящением королю Филиппу, которое читается на пьедестале статуи весталки.

В сопроводительном письме Тициан писал: «Я высоко ценю желание Вашего Величества получить картину с запечатленным образом святого Лаврентия. Вы бы давно имели эту работу, если бы не моя медлительность,

недомогание и вдобавок ко всему смерть Вашего посла. Я понимаю, что Вашему Величеству хотелось бы иметь больше картин, которые отразили бы житие и деяния святого. Прошу Вас сообщить мне, сколько нужно таких картин и какого размера, ибо весь цикл мог бы состоять из 6, 8 или 10 полотен». К их написанию Тициан намеревался привлечь своего главного помощника Денте и учеников — сына Орацио и племянника Чезаре, которым уже можно было вполне доверять самостоятельную работу. Но идея так и осталась неосуществленной.

Выше отмечалось, что Вазари не понял появившихся перемен в работах Тициана этого периода. Увидев в венецианской церкви Сан-Сальваторе «Преображение» и «Благовещение», он так отозвался о картинах: «...хотя в них и много хорошего... они не обладают тем совершенством, которым отличаются другие его творения». Известно, что над реконструкцией центрального и боковых алтарей в церкви Сан-Сальваторе трудился Сансовино. Он, вероятно, и привлек Тициана к работе над запрестольными образами через своих заказчиков.

Над центральным алтарем церкви выделяется необычной яркостью своего цветового решения «Преображение». Свет на картине излучает фигура Христа, а по обеим сторонам изображены ветхозаветные пророки Моисей и Илия. Внизу видны три апостола, втянутые в вихрь, порожденный божественным сиянием. Запрестольный образ написан в свободной манере открытыми мазками, и поначалу даже создается ощущение некоей его незавершенности.

В правом боковом алтаре помещено «Благовещение», резко отличающееся от всех предыдущих картин Тициана, написанных на эту тему, как по живописному решению, так и по содержанию запечатленного события. Оно разнится с традиционными иконографическими канонами. На картине показан не столько акт Благовещения, сколько уже свершившаяся Инкарнация — зачатие Христа. Благовещающий ангел стоит не с символической белой лилией, а со скрещенными на груди руками перед свершившимся фактом. Позади ангела возвышаются мощные античные колонны. В Деве Марии нет и тени растерянности от неожиданной благой вести. Она держит в одной руке книгу, а другой, приподняв головную накидку, всем своим видом показывает, что полностью осознала божественный посыл и зачала, когда на нее в потоке яркого света в окружении сонма летящих ангелов снизошел Дух Святой в виде голубя. Рядом с Марией стеклянная ваза с розами как символ девственной чистоты и непорочности. Появлению над цветами роз языков пламени дает объяснение полустершаяся надпись внизу под вазой: *Ignis*

ardens non comburens — «Огонь горящий, но не опаляющий», как об этом сказано в Ветхом Завете (книга «Исход»). Этой надписи вторит виднеющаяся на дальнем плане картины Неопалимая Купина, которая является прообразом и тайной Богоматеринства, сочетания в Богоматери девства и материнства, пламенной любви к Богу и людям. Цветовая гармония картины основана на сочетаниях голубых, красных и золотистых оттенков, нанесенных сильными прерывистыми мазками, которые размываются в сумеречном свете.

Несколько ранее Тицианом было уже написано подобное «Благовещение» (Неаполь, музей Каподимонте). На этой картине ангел с протянутой рукой оповещает Марию о предстоящем акте Инкарнации, и она покорно воспринимает благовест со скрещенными руками на груди. В той композиции основание мощного архитектурного декора находится за спиной Марии.

Современники не поняли и не оценили по достоинству то новое, что несли в себе эти творения. Вероятно по этой причине венецианское «Благовещение» художник поспешил подписать дважды: *Titianus fecit fecit* (Тициан сделал, сделал), словно опасаясь, что кто-то может усомниться в его авторстве. Непонимание, а порой и доходившие до него разговоры о том, что он якобы выдохся, огорчали стареющего мастера. Более того, длительное отсутствие из-за поездок в Рим и Аугсбург поколебало непререкаемый авторитет Тициана как главы венецианской школы, и многие официальные заказы (Дворец дождей, Скуола Сан-Рокко, церковь Сан-Себастьяно) были переданы его молодым соперникам. Все это привело к тому, что Тициан все более замыкался и уходил в себя. Даже Аретино с Сансовино не смогли вывести его из состояния подавленности духа, и он недели напролет не покидал дом и мастерскую. Свои тогдашние настроения художник выразил в большом «Распятии» (Эскориал, монастырь), о котором имеется упоминание в его письме Филиппу II в сентябре 1554 года как о работе, исполненной глубочайшей веры (*opera devotissima*).

Пожалуй, это самая впечатляющая картина Тициана о трагедии непонимания и одиночества. Оставленный всеми распятый Христос принимает мученическую смерть на кресте во искупление людских грехов, но никто его не оплакивает. Видно, как палачи спешно удаляются с места казни. Угасает день, и угасает жизнь распятого Христа. Его прощальный взгляд встречается лишь с пустыми глазницами черепа праотца людей Адама, нашедшего последний приют на Голгофе. Трагический диалог жизни со смертью будет терзать Тициана до скончания его дней.

Написанное им свободными мазками прекрасное тело умирающего Христа передает такой накал напряжения, что бесстрастное небо, не выдержав, озаряется разрядами молний. Еще мгновение, и послышатся мощные раскаты грома, пойдет дождь. Создается впечатление, что одна только природа оплакивает смерть Спасителя.

В середине июня Тициан узнал радостную весть — он стал дедом. Отложив все дела, он отправился в Серравалле, чтобы поздравить дочь с первенцем. По дороге он заехал в Кастель-Роганцуоло, где дописал последнюю часть триптиха — апостола Павла с мечом. Работа была предназначена для собора в Серравалле, где жили молодые. Тициан провел у них несколько дней, а затем поехал на родину в Пьеве ди Кадоре, чтобы свидеться с братом и решить на месте дела, связанные с торговлей лесом и зерном. Для местной церкви он написал алтарную картину «Кормящая Богоматерь со святыми Андреем и Тицианом». Как отметил в ранее упоминавшемся сочинении друг художника литератор Вердидзотти, в образе Богоматери угадываются черты дочери Лавинии, святому Тициану приданы черты сына Помпонио, брат Франческо с длинной бородой узнаваем в святом Андрее. Себя же Тициан изобразил слева коленопреклоненным старцем с посохом святого Тициана. Во время очередного посещения родных мест Тициан внес в картину несколько исправлений, обогатив митру и мантию святого. Картина дважды выкрадывалась из церкви. Последний раз в 1971 году злоумышленники срезали ее с подрамника, но вскоре она была найдена.

Конец триумvirата

21 октября, посетив близких, Тициан довольный вернулся в Венецию. Был тихий теплый осенний вечер, когда запыхавшийся посыльный принес страшную весть — умер Аретино. Бросив кисти, Тициан направился к дому друга, все еще не в силах поверить случившемуся. Возможно ли, чтобы умолк этот неиссякаемый источник энергии, жизнелюбия и веселья? В доме на набережной Дель Карбон собрались близкие. Навзрыд плакали обе дочери покойного и напуганные случившимся «аретинки». Врач, который констатировал смерть, пояснил, что за обедом Аретино вдруг почувствовал сильное головокружение, привстал с места и тут же рухнул как подкошенный, ударившись головой о каменный пол.

Через два дня состоялось отпевание в церкви Сан-Лука, куда набилось много любопытствующего народа, а из местной знати не было почти

никого. Даже после своей смерти «бич князей» держал в страхе венецианскую аристократию. А уж как, вероятно, обрадовались многие из тех, кто платил литератору немалую дань за умолчание о их неблагоприятных делишках, а то и просто из-за боязни стать мишенью его разоблачений! В церкви были представители пишущей братии, издатели, художники. Пришел и Тинторетто, которого покойный привечал в последнее время. После похорон Тициан и Сансовино отправились в мастерскую на Бири, где засиделись допоздна, поминая несчастного друга. Им обоим будет недоставать его искрометной веселости и неумемного жизнелюбия. Аретино любил повторять, что «единственная задача человека — это полное наслаждение всеми земными благами». Кто-кто, а уж Аретино ими пользовался сполна. Он ни в чем себе не отказывал, и в его плотоядной ненасытности было что-то от мифологического сатира.

Вскоре в городе получил известность едкий сонет, по-видимому, сочиненный кем-то из завистливых приятелей, вечно крутившихся вокруг покойного литератора и принимавших участие в его шумных оргиях и лукулловых пирах.

О, как Венеция возликовала,
Узнавши о кончине щелкопера.
Бесчестия такого и позора
Литература наша не знавала.

Судьба его изрядно потрепала,
И он за все хватался без разбора;
Льстил, подличал, не ведая укора,
А уж грешить ему пришлось немало.

Вначале Аретино был просителем,
Затем стал даже с королями дружен.
Шантаж — его оружие и сила.

Он слыл бичом князей, разоблачителем.
Но после смерти никому не нужен.
Чревоугодие его сгубило.

Тициан не находил себе места. Со смертью Аретино он понял, как много тот для него значил в течение последних тридцати лет. Своим

шумным успехом в Италии и в Европе он в значительной мере был обязан блестящему перу покойного друга. Он прекрасно понимал, что Аретино действовал не бескорыстно, но смотрел на его проделки с пониманием и иронией. Такова уж была натура этого гения эпистолярного жанра. А какие сонеты, пусть даже комплиментарные, посвящал он его картинам! Зато в моменты подавленности духа, когда все валилось из рук и мир виделся ему в черном цвете, этот неутомимый весельчак и жизнелюб заряжал энергией и вселял в него уверенность в своих силах. Его суждения о написанных им картинах, при всей их восторженности, — а иначе быть не могло, поскольку Аретино был человеком крайностей, — поднимали дух и помогали в работе.

Как же он корил себя за то, что бывал иногда излишне строг к другу-литератору, осуждая его за словоблудие, бахвальство и тягу к роскоши. А теперь — пустота, и не с кем отвести душу. Дети выросли, и у каждого из них своя жизнь. Брат Франческо, родная душа, жил далеко. Остались лишь палитра и кисти, составляющие его суть и пока оправдывающие дальнейшее существование на земле.

По натуре будучи немногословным, он только красками вел разговор с жизнью. Но когда становилось невмоготу от грустных мыслей, Тициан не спеша направлялся к осиротевшему дому Аретино, смотревшему пустыми глазницами окон, и заходил в знакомую таверну у моста Риальто, чтобы передохнуть и молча помянуть друга. Его узнавали, кое-кто подходил поприветствовать и выразить почтение старому мастеру. Затем он вставал и возвращался к себе домой, проходя через арку мимо дома *Il Milione*, где когда-то жил Марко Поло, и продолжал свой путь, отвечая на приветствия прохожих, которые узнавали великого венецианца, провожая взглядами удаляющегося твердой походкой статного старца. Но тоска его не отпускала, и он все более замыкался в себе. Видимо, те же чувства испытывал и Сансовино, неделями не покидавший свою мастерскую. Аретино был для них связующим мостиком. После его ухода связь нарушилась и каждый остался на своем берегу.

Шли дни, а перед глазами Тициана все еще стояла поразившая его в церкви при отпевании картина, когда грузное тело почившего в бозе Аретино, с трудом втиснутое в тесный дубовый гроб, казалось, готово было вырваться в знак протеста наружу. Такое ощущение вызывал в свое время и последний портрет литератора, написанный Тицианом. Священник церкви Сан-Лука поведал ему, что на Пасху Аретино решил исповедаться, чего не делал никогда ранее, а уж поститься для него было сущим наказанием. На этот раз, причастившись, он истово молился и даже всплакнул.

Еще при жизни Аретино был назван великим поэтом, хотя его сочинения, как упоминалось, были публично сожжены на площади Святого Петра в Риме и полностью запрещены. Но как любой запретный плод, они вызывали нездоровый интерес. Его разоблачений боялись многие. Даже папа Юлий III, о чем было сказано выше, едва взодя на престол в 1550 году, поспешил присвоить Аретино почетный титул кавалера ордена Святого Петра, пока пронырливый борзописец не вознамерился быть возведенным в сан кардинала. Такие поползновения были, и он успел опубликовать немало сочинений сугубо богословского содержания. Непостижимо, как в этом человеке непристойность уживалась с набожностью!

Поскольку Аретино не был силен в латыни, он приютил у себя поэта Никколо Франко, который помогал ему в подборе материала для написания религиозных книг. Правда, вскоре гость, распознав истинные намерения благодетеля, выступил с рядом разоблачительных публикаций против Аретино. Бедняге Франко не повезло, и позднее за свои антипапские сонеты он был повешен по решению суда римской инквизиции.

Веками сочинения Аретино не переиздавались. Будучи приговоренными к пожизненному заточению, они лежали мертвым грузом и пылились в библиотечных фондах и в частных собраниях. Но к середине XX века в ходе так называемой сексуальной революции на них обратили внимание издатели, а пресловутый «Индекс запрещенных книг» был дезавуирован самим Ватиканом. Однако оказалось, что скабрзные стихи и проза Аретино в условиях воцарившейся почти повсеместно вседозволенности и свободы нравов стали не столь уж привлекательны для читателя, который понял, что «великим» поэтом Аретино никогда не был. А его непристойные сочинения выглядят наивно, когда сегодня даже в такой славящейся своей высокой духовностью стране, как Россия, со сцены одного из прославленных столичных театров звучит откровенная матерщина. А недавно одно издательство в Петербурге выпустило сборник рассказов Альберто Моравиа, написанных писателем незадолго до кончины и названных им просто «Una cosa e altri racconti» («Одна вещь и другие рассказы»). Сегодня, когда книжный рынок перенасыщен, издатель переименовал рассказы в «аморальные» — авось, читатель клюнет на приманку.

Следует отметить, что эпистолярное наследие Аретино представляло несомненную ценность как живой документ эпохи, и литературоведы считали его действительно блистательным писателем, пусть крайне наглым и циничным. На фоне современной ему литературы с ее изысканным

придворным стилем Аретино сумел отразить вульгарную эстетику простонародья, из которого он сам вышел. Непристойность и похабщина его писаний — это всего лишь поза и протест против лжи и лицемерия в мире. Можно бы и согласиться с такой позицией, если бы не способность автора извлекать выгоду, и немалую, из эпатажа в угоду вкусам отнюдь не обездоленных кругов общества, которым обрыдли рекомендации Кастильоне и Делла Каза о правилах хорошего тона в обществе. Им захотелось испробовать для возбуждения аппетита нечто необычное, сверхособенное, пусть даже предосудительное и пикантное, наподобие плодов мандрагоры, поднимающих определенный тонус, как это описано в известной комедии Макиавелли.

*

В последнее время Тициан зачастил в приходскую церковь Сан-Канчано неподалеку от его дома. Уже несколько лет там работал музыкант Андреа Габриэли, чьи «Псалмы Давидовы» для хора и органа и «Мотеты» обрели известность и привлекали венецианцев из других приходов. В церкви порой выступал официальный органист базилики Сан-Марко Джироламо Парабоско. Там же патриций Федерико Бадуэр, венецианский посол при мадридском дворе, основал Академию Славы, объединившую немало известных в городе литераторов и музыкантов. На проводимых ею диспутах иногда бывал и Тициан, благо церковь была рядом. Но Академия просуществовала недолго — ее основатель был объявлен властями банкротом и лишен дипломатического статуса за финансовые аферы, о чем его предупреждал в свое время Аретино.

В свободное от службы время маэстро Габриэли по приглашению Тициана музицировал на органе в гостиной на Бири. Музыка отвлекала мастера от суетных мыслей, помогая сосредоточиться на главном, что волновало его. Бархатистые звуки органа под кистью мастера обретали материальное воплощение в цвете на холсте. Однако на смену ликующему когда-то колориту ныне пришли густые сумеречные тона и пепельные оттенки. Рисунок все более уступал место широким свободным мазкам краски, из коих сотворялась форма, и нередко кисть заменялась шпателем.

Работа в мастерской кипела, и молодчина Денте, несмотря на годы, умело заправлял делами. Тициан поручил ему вести «Расчетную книгу», заносая в нее все расходы, а поступления фиксировал сам в другой тетради, которую хранил отдельно. Недавно из Пьеве ди Кадоре с вестями от

родных и гостинцами прибыл скромный юнец Марко Вечеллио, сын двоюродного брата-нотариуса, который когда-то сопровождал Тициана в Германию и помог в решении вопроса с заготовкой древесины. Марко оказался смышленным парнем, влюбленным в живопись. С разрешения мастера он занял светелку на мансарде, в которой до замужества жила Лавиния. Приветливый юноша быстро подружился со всеми учениками и подмастерьями. Вскоре он проявил себя надежным помощником Тициана, который радовался его первым шагам в живописи и относился к нему как к сыну.

В конце сентября 1558 года к причалу на Бири подплыла гондола облаченного в траур испанского посла, который сообщил печальную весть о смерти обожаемого монарха Карла V в монастыре Святого Юста. Он рассказал о последних днях измученного болезнью императора, который не переставал молиться перед тициановской «Троицей», а накануне кончины устроил репетицию собственных похорон, проследив за точным исполнением всех правил отпевания и последующего захоронения. Тициан с болью воспринял эту весть. Ему живо представились последние встречи в Аугсбурге, когда император все чаще заводил разговор об отречении от власти и желании посвятить оставшиеся годы служению Богу. Это был великий правитель огромной империи, в которой, как тогда говорили, «никогда не заходило солнце». К концу жизни пришло прозрение, и он понял всю суетность и никчемность своих деяний.

Жизнь продолжалась. Сансовино закончил возведение прекрасного здания фундаментальной библиотеки Марчана. Ему совместно с Тицианом было поручено подобрать художников для украшения залов библиотеки. Были отобраны семь живописцев, включая Веронезе. Поначалу среди них не нашлось места для Тинторетто, и он остался в стороне. Но этот нахрапистый гений закатил скандал и своего не упустил.

Тициан выбрал для себя плафон вестибюля центрального читального зала и быстро написал полотно в форме восьмиугольника, обрамленного в массивную позолоченную раму. По поводу содержания картины высказывались разные предположения, пока в 1968 году искусствовед Н. Иванов, русский по происхождению, не выдвинул свою версию, с которой многие согласились. Образ молодой женщины является олицетворением Мудрости или Божественного провидения. В одной руке она держит пергаментный свиток, а другой придерживает не книгу, как полагали, а зеркало в деревянной оправе. Рядом с ней в облаках изображен Эрос в облике крылатого «путто», который, «согласно учению неоплатоников, хранит тайну сотворения».[87]

Тициановская «Мудрость» стала камертоном, определившим общее звучание живописного декора библиотеки Марчана, где было также немало превосходных древнеримских изваяний, подаренных некоторыми венецианскими патрициями вместе с книгами. Все это побудило Палладио назвать творение Сансовино и работавших там живописцев «самым блистательным по архитектуре и по внутреннему убранству зданием, которое могло появиться со времен античности».

Чтобы как-то утереть нос Тинторетто, решением жюри, которое возглавил Тициан, лучшей была признана работа Веронезе, и он был награжден золотой цепью. Панно Тициана и работы других живописцев можно рассматривать как манифест маньеризма — нового художественного направления, набиравшего силу в европейском искусстве. Неслучайно живопись библиотеки Марчана стала гвоздем программы представительной экспозиции в 1981 году, посвященной истокам и путям развития венецианского маньеризма от Тициана до Эль Греко. Эта выставка вызвала немало противоречивых суждений. Так, в одной из рецензий газеты «Республика» от 26 сентября категорически утверждалось, что «маньеризм как таковой не существует». Знаменательным в те дни было и высказывание газеты «Аввенире» о том, что появление Тициана заставило побледнеть все остальные картины экспозиции. И это неудивительно, если вспомнить нечто подобное, произошедшее в церкви Санто-Спирито, когда там были установлены на потолке три полотна Тициана, полные динамики и драматизма, в сравнении с которыми тут же поблекли работы приверженцев «новой манеры».

Возврат к мифологии

Поздним периодом творчества принято называть в литературе последние пятнадцать лет жизни мастера, когда Тициан разменял восьмой десяток. Это были годы горьких утрат, тягостных раздумий и разочарований, нудной тяжбы с коронованным заказчиком и его министрами, сопровождаемой унижительными просьбами оплаты за отосланные картины. Последние письма, которые как крик души были продиктованы Тицианом личному секретарю и направлены Филиппу II, полны отчаяния, обиды и попоранного человеческого достоинства. В них столько боли, что невозможно их читать без волнения.

Величавым мудрецом предстает художник на последнем автопортрете (Мадрид, Прадо), выполненном в приглушенной тональности. Судя по

виду, ему за девяносто, но взгляд не угас и отражает внутреннюю энергию. Тициан отвернулся от мира и устремлен в бесконечность. На темном фоне выделяется бледное лицо с орлиным профилем. Черная шапочка прикрывает голову, такого же цвета камзол с вкраплением белого жабо ворота рубашки. В правой руке мастера зажата кисть, словно скипетр его царствования в мире живописи, а на черной ткани камзола выделяется двойная цепь кавалера ордена Золотой шпоры как высшее признание всего им содеянного. По сравнению с берлинским автопортретом, написанным лет семь-восемь назад, на котором Тициан полон возбуждения и нервно барабанит пальцами по столу, здесь всем своим обликом он выражает олимпийское спокойствие и мудрость.

Несмотря на слабеющее зрение и боль в суставах, когда рука с трудом удерживала кисть, старый мастер не переставал трудиться. Сознывая, сколь сильна конкуренция, он никому не отказывал, и из его мастерской продолжали выходить все новые работы. В последние годы жизни Тициан часто обращался к прежним своим произведениям, переосмысливая их и что-то видоизменяя. Это упомянутые ранее «Коронование терновым венцом», «Положение во гроб», «Кающаяся Магдалина», «Динарий кесаря», «Святой Иероним», «Ессе Ното», «Святой Себастьян» и другие.

Взять хотя бы «Коронование терновым венцом». Спустя тридцать с лишним лет он повторил этот сюжет (Мюнхен, Старая пинакотейка), разрабатывая его для себя. Но как разнится эта работа с прежней парижской картиной, какие изменения претерпел за прошедшие годы взгляд художника на окружающий мир, в котором не осталось места для радости! Композиционно они похожи. На обеих в центре фигура истязаемого Христа в окружении пяти мучителей и все те же три ступени, ведущие к месту бичевания. В парижской работе жестокая сцена глумления развертывается на фоне ярко освещенной мощной каменной кладки арки, на архитраве которой установлен бюст императора Тиберия. На поздней мюнхенской картине через ту же арку проглядывает сумрачное и почти монохромное ночное небо. Подвешенный светильник с горящими факелами раскачивается на ветру, отбрасывая зловещие блики. Пять площадок с огнем как бы рифмуются с фигурами пяти вошедших в раж палачей, и сама сцена бичевания из-за мерцания бликов то выплывает из темноты перед зрителем, то исчезает.

Нельзя не признать, что парижская работа с ее ярким цветовым решением явно проигрывает из-за своей вычурности и подчеркнута театральными поз изображенных персонажей в духе «новой манеры». По сравнению с ней последняя картина порождает ощущение подлинного

трагизма благодаря приглушенной и почти спектральной тональности. Фигура истязаемого Христа отражает гордое смирение. Здесь, согласно Евангелию, Спаситель прощает врагов, что придает самому образу подлинное величие. Картину высоко ценил Тинторетто, к которому она попала после расхищения и распродажи тициановского наследия. Затем она перешла в собственность его сына Доменико, а позднее оказалась за Альпами.

Вторая половина XVI века для Италии — это эпоха социальных потрясений и мучительной переоценки ценностей. Набирала силу феодально-католическая реакция. Ее разгул коснулся и Венеции, которая продолжала пока занимать свое особое независимое положение среди остальных итальянских государств. Однако ее силы изматывались в неравной борьбе сседающими турками, и вместо былой стабильности жизни в республике Святого Марка все острее давали о себе знать внутренние противоречия.

Тициан воспринимал происходящие изменения как крушение высоких идеалов и гибель того мира, который вдохновенно сотворяли в воображении лучшие умы эпохи Возрождения. Постепенно утрачивая бывшее почти монопольное положение в художественной жизни Венеции, он не получает новых заказов, а противостоять или состязаться с успешно работающими молодыми и высокоодаренными художниками у него уже не было ни сил, ни желания. Он все более замыкался в себе.

До скончания дней главным его заказчиком оставался прижимистый и ненасытный король Филипп II. В отличие от мистически настроенного отца, думавшего о спасении души, он отдавал предпочтение мифологическим сюжетам. Для него главным были быстрота исполнения и количество картин. Прекрасно понимая, сколь совершенны по исполнению тициановские творения и каким спросом они пользуются в мире, сексуально озабоченный Филипп II, каким он изображен художником на картине «Венера и органист» (Берлин, Государственный музей), вряд ли был способен оценить и понять глубокий философский смысл, заложенный в написанных по его заказу мифологических *poesie*. Вероятно, и Тициан сознавал это, а потому не строил на сей счет никаких иллюзий. Для него было куда важнее получить компенсацию за труды, чем суждение о своих творениях заказчика, кем бы тот ни был. Цену им он и сам хорошо знал.

Возвращение Тициана к мифологии являет собой антитезу традиционной ее интерпретации. Это уже не та праздничная симфония звучания ликующих ярких красок с богатством тонов и обертонов, не тот жизнерадостный рассказ о похождениях мифологических героев, что

украсил тридцать лет назад «алебастровый кабинет» феррарского герцога. Теперь миф под кистью Тициана превращается в трагическую метафору подчинения людей богам. Созвучие собственным настроениям и взглядам на современный мир, особенно после вторичного посещения Германии — этого имперского логова, раздираемого непримиримыми противоречиями, — Тициан находит в «Метаморфозах» Овидия, вскрывшего политическое и моральное разложение общества, что привело к утрате человеком веры в истину и справедливость. Это, в свою очередь, незамедлительно лишало его всех нравственных устоев, доводя до скотского состояния.

В венецианской культуре второй половины XVI века овидиевский скепсис символически отразил глубокий кризис, переживаемый гуманизмом. Начиная с картины «Юпитер и Антиопа» (Париж, Лувр), называемой часто «Венера Пардо» (по названию охотничьего дворца испанских королей), Тициан образно показывает, что исторически цивилизация идет к закату, когда людям, полным духовной и физической силы, не удается совершить намеченное и желанное, так как перед ними стоят непреодолимые препятствия. Несмотря на постоянный поиск — аллегория охоты — человек никогда не достигает желаемого идеала, ибо над ним тяготеет фатум. Сколь привлекательным ни был бы миф, навеваемые им человечеству сладостные грезы вытесняются жизненными реалиями, полными трагизма. А люди в этом мире в силу их нравственной слабости становятся жертвами произвола капризных и завистливых богов. Прекраснодушный оптимизм уступает место мрачному пессимизму.

В письме от 22 декабря 1574 года девяностопятилетний Тициан перечисляет картины, отосланные испанскому королю, за которые ему ничего не было заплачено. В том письме-перечне, напрягая память, он называет обнаженную красавицу с сатиром то Венерой, то Дианой, то Антиопой. Речь идет об известном мифе, повествующем о том, как Антиопа, дочь речного бога Асопа (Одиссея, песнь XI, 260–265), понесла от Зевса, который предстал пред нею в образе сатира. Спасаясь бегством от гнева отца, Антиопа счастливо разрешилась двойней. Один из ее сыновей Амфион увлекся музыкой, ведя жизнь созерцательную. А вот другой, Зет, унаследовал от отца Зевса активность и занимался в основном охотой. Зевс становится Юпитером в переложении того же мифа у Овидия или в «Диалогах любви» Леона Эбрео — этим двум авторам и следовал в основном Тициан.

Помимо спящей Антиопы и соблазняющего ее похотливого сатира рядом мирно восседают нимфа с цветком розы в руке и сатир, устремивший взгляд кверху, где Купидон нацелился поразить стрелой

спящую Антиопу, а вдали под сенью деревьев видна пара влюбленных. Неожиданно тишину идиллической картины нарушает зов охотничьего рога. Послушный этому зову охотник мчится вперед, и псы его уже затравили оленя. Композиция картины построена на контрасте между жизнью созерцательной и жизнью активной. Тициана здесь менее всего интересует миф о соблазненной Антиопе, который мог его когда-то увлечь. Теперь ему важно показать эту контрастность сменяющихся друг друга различных состояний человеческого бытия.

На смену эпохе Сатурна, которая была для обитателей земли золотым веком идеальной гармонии, приходит эпоха Юпитера, побуждающая людей к активным и порой жестоким действиям. Но между жизнью созерцательной и активной имеется еще одно состояние, которое символизирует пара Антиопа-сатир, то есть жизнь чувственная, которую олицетворяет одна из трех богинь, представших во время суда перед Парисом. Главный смысл этой удивительной картины в раскрытии глубокого сущностного различия между природой Сатурна и Юпитера. Эта философская мысль получит развитие в других мифологических картинах, созданных для испанского короля.

В упомянутом выше перечне значилась также «Даная» (Мадрид, Прадо). Тициан не раз уже обращался к этой теме, внося небольшие изменения. Например, в отличие от мадридской картины, в петербургском варианте убран спящий песик, но присутствует та же алчная старуха — служанка или надзирательница со связкой ключей от мрачной темницы, в которую заточена отцом юная Даная. Старуха должна охранять пленницу от посторонних глаз и держать дверь на замке, но хитрый Зевс проникает в темницу в виде золотого дождя, минуя все преграды. Старине Зевсу известна сила презренного металла, способного с наступлением новых времен совратить любого смертного. Власть золота неизмеримо возросла, когда человек начал дерзко проявлять свою самостоятельность и даже осмеливался считать себя независимым от воли богов. Тициан здесь встает на защиту Данаи, чья чистота остается незапятнанной. А вот на старуху, жадно собирающую в передник золотой дождь монет, ложится вся тяжесть нравственного падения. Художник не жалеет красок для раскрытия низменности и продажности ее души.

Как говорится, нет худа без добра, и после чудодейственной встречи Зевса с Данаей на свет появился Персей, спаситель людей от страшных напастей, посылаемых Медузой, который стал героем картины Тициана «Персей и Андромеда» (Лондон, собрание Уоллеса). Художник не видел такого героя в современной жизни, а потому вынужден был обратиться к

одному из эпизодов «Метаморфоз» Овидия (IV, 663–752), в котором повествуется о том, как Персей спасает дочь эфиопского царя Андромеду, обреченную по воле богов на неминуемую гибель.

Уже отмечалось, что Тициан при написании этой картины исходил из работы Тинторетто «Чудо с рабом», не оставившей его равнодушным. В отличие от Тинторетто, у которого действие разворачивается на одной из площадей Александрии в ясный солнечный день, колорит у Тициана зловеще сумеречный. Ярким пятном выделяется слева только фигура обнаженной восточной красавицы Андромеды, прикованной цепями к скале. На дальнем противоположном берегу едва различимы столпившиеся родственники несчастной девушки, которой уготована участь стать жертвой морского чудовища. В вечернем небе из-за туч неожиданно появляется летящий, подобно огненному вихрю, Персей с кривым ятаганом в руке и щитом. А под ним из морских глубин выплыл на поверхность чудовищный дракон с клыкастой пастью. Еще мгновение, и Персей камнем устремится вниз, чтобы, изловчившись, отрубить мерзкую голову, и Андромеда будет спасена.

Среди мифологических *poesie*, предназначенных для Филиппа II, это единственная работа, в которой можно уловить ноты героического пафоса. Правда, автор, как бы усомнившись, приглушил колорит и придал полотну скорее трагическое, нежели патетическое звучание, ибо таковое более созвучно его тогдашнему мировосприятию.

Занятый после женитьбы украшением своих дворцов, Филипп II через венецианского посла поторапливал художника с отправкой столь вожделенных им *poesie*. Тициан успел закончить новую картину «Венера и Адонис», придав возлюбленному богини черты своего коронованного заказчика. В письме Филиппу летом 1554 года он писал: «Надеюсь, что картина „Венера и Адонис“ доставит такую же усладу Вашим очам, что и прежние работы Тициана, Вашего раба. Поскольку в „Данае“, которую я уже отправил Вашему Величеству, фигура изображена спереди, то я решил показать в этой другой *poesie* фигуру со спины, дабы кабинет, в котором они обе будут выставлены, стал выглядеть куда более привлекательно».

Слова о Венере, которая составила бы пару Данае, звучат по меньшей мере странно, если автор не имеет в виду ярко выраженную в них обеих чувственность. Эти картины совершенно различны по теме, настрою и размерам. Тициан явно хитрил и подзадоривал заказчика, возбуждая в нем страсть коллекционера и его повышенный интерес к обнаженной женской натуре, поскольку в тонкостях стиля тот не разбирался.

Здесь Тициан отходит от литературного источника и дает собственную

интерпретацию известного мифа, показывая сцену расставания. Венера тщится удержать любимого, а Адонис во власти охотничьего азарта вырывается из ее объятий, не слушая предостережений о грозящей опасности. На пригорке мирно спит призванный охранять их любовь Купидон, беспечно оставив на суку свой лук и колчан со стрелами. Лучи от появившейся в небе колесницы Авроры направлены к месту будущей охоты, где, возможно, в дубраве уже притаился кабан-убийца, которого учуяли собаки Адониса.

Удерживая в страстном порыве возлюбленного, Венера задела ногой и опрокинула вазу — дурной признак. А между тем солнечное утро, холмистый пейзаж, пышные кроны дубов и синеющие вдаль горы — все говорит о мире и спокойствии, не предвещая беды. Но Тициан концентрирует внимание на теме охоты — этой метафоре жизни человека, который устремлен к поиску, постоянно связанному с риском и произволом богов, которые жестоко карают за своеволие и неповиновение. Охотнику Адонису суждено погибнуть и, по воле оплакивающей его Венеры, превратиться в алый анемон.

Написанная в свободной выразительной манере и полная эротизма картина вызвала большой интерес. Автору пришлось не раз возвращаться к этому сюжету, и из его мастерской вышло не менее двадцати копий-версий. Наиболее известна та, что хранится в лондонской Национальной галерее. Она почти идентична мадридской картине. Автор лишь изменил облик Адониса, устранив его некоторое сходство с Филиппом II и сделав его помоложе.

Тициан на время прервал работу над мифологическими *poesie*, желая не услышать мнение заказчика, а дожждаться оплаты гонорара. Тем временем урбинский герцог Гвидобальдо II продолжал лелеять надежду заполучить новую работу мастера. Но его тогдашний посол в Венеции Франческо Агатоне, сменивший умного и деликатного Леонарди, не сумел наладить добрых отношений с художником, а с Орацио и вовсе рассорился из-за отправки по его же заказу крупной партии деловой древесины в Пезаро. Отвечающий за торговлю лесом сын художника никак не мог добиться от посла оплаты за поставку. В Венеции поговаривали, что урбинский посол, получая скудные средства от своего хозяина на содержание дипломатической миссии да к тому же еще прикарманив кое-что, вынужден был прятаться от кредиторов.

Требование сына о погашении долга в категоричной форме поддержал Тициан, припомнив, что до сих пор не получил гонорар за ранее отосланную картину. Умолчав о последнем замечании мастера, Агатоне тут

же оповестил герцога о конфликте, заявив, что «природа не знавала столь жадного до денег человека», как Тициан. Порочащие великого мастера слова нечистого на руку дипломата дали повод разговорам о болезненной жадности художника, который в течение четверти века был кредитором испанского короля, ничего не получая за свои гениальные творения. Вся эта история вызвала неприятный осадок, и Тициан решил оставить у себя почти законченную «Венеру у зеркала» (Вашингтон, Национальная галерея). Это самая известная светская картина мастера, породившая появление множества студийных копий и версий. Как показал радиографический анализ, Тициан использовал полотно, на котором ранее были помещены две фигуры, женская и мужская, написанные в три четверти горизонтально. Он повернул полотно вертикально и написал Венеру. Сидя на ложе, она держит левую руку на груди, а правой закрывает покрывалом колени. Перед ней два амура: один протягивает ей венок, а другой держит зеркало, в котором видно отражение богини. Прекрасно написанная фигура напоминает классический образ *Venere pudica*, олицетворяющей целомудренную красоту и так непохожую на всех прежних чувственных Венер, возлежащих в любовном томлении на лоне природы или в интерьере.

Поразительная по живописи и полная гармонии картина оставалась в доме мастера до конца, пока вместе с другими полотнами и прочим имуществом не была продана старшим сыном Помпонио. В 1850 году картина была приобретена императором Николаем I для коллекции Эрмитажа вместе с «Кающейся Марией Магдалиной», «Святым Себастьяном» и другими работами Тициана. В 1931 году по распоряжению Советского правительства и вопреки мнению дирекции Эрмитажа «Венера с зеркалом» была продана частному американскому лицу, а позднее оказалась в вашингтонской Национальной галерее.

Тициан 19 июня 1559 года оповещает испанского короля: «Я уже закончил две *poesie*, предназначенные для Вашего Величества. На одной изображена Диана у источника, застигнутая врасплох Актеоном, на другой Каллисто, ставшая жертвой Юпитера. Ее по приказу Дианы нимфы раздели донага у источника... После их отправки я целиком займусь картиной „Моление о чаше“ и еще двумя начатыми полотнами: на одном Европа на быке, на другом растерзанный своими псами Актеон». Позднее в письме от 22 августа Тициан сообщил заказчику, что написание последних мифологических картин им затрчено более трех лет труда, и выразил сожаление по поводу потери при пересылке холста «Положение во гроб».

Из этой корреспонденции явствует прежде всего, что Тициан

устанавливает прямое родство между картинами «Диана и Актеон» и «Диана и Каллисто» (обе Эдинбург, Национальная галерея Шотландии), которые связаны с волновавшей его метафорой охоты. В «Метаморфозах» Овидий подробно описывает два эпизода. При сопоставлении двух этих полотен легко обнаруживаются их композиционное единство и симметричность, несмотря на различное содержание. И здесь, и там журчащий ручей, лук и колчан со стрелами, собака и нимфы в услужении обнаженной Дианы. Слева в «Актеоне» — пунцовый занавес, а справа — лес; в «Каллисто» слева — лес, а золотистый занавес-навес — справа. Фоном для обеих картин служит дальний пейзаж. Но в «Актеоне» имеется существенное различие — там Диана дана в двух своих ипостасях: дневной и ночной. Вот почему рядом с обнаженной Дианой дана в качестве ее двойника фигура чернокожей девушки в облачении. Обе эти фигуры олицетворяют день и ночь, жизнь и смерть, свет и тьму. Диана идентифицируется с луной, а с ней древние связывали морские приливы и отливы, а также физиологический цикл у женщин. Поэтому на голове тициановской Дианы красуется изображение нарождающейся луны. Кроме того, справа на пилястре видна голова оленя, в которого вскоре разгневанная богиня охоты обратит за дерзость Актеона.

Здесь Тициан исходит из того, что охотник Актеон вовсе не виноват, проявив активность и любознательность, о чем вполне определенно сказано и у Овидия в «Метаморфозах» (III, 141–142): *At bene si quaeras, fortunae crimin in illi / non scelus invenies: quod enim scelus error habebat?*

Если судьбы произвол вскрыт простым любопытством,
Можно ль считать преступленьем эту его оплошность?

Действие у Тициана начинается спокойно в погожий день, как об этом говорится в «Метаморфозах» (III, 175–176): *Per nemus ignotum non certis passibus errans / pervenit in lucum: sic ilium fata ferebant.*

Тихо бродя по местам незнакомым шагом бесцельным,
В лоне богини он оказался — так фатум решил.

При появлении Актеона обнаженные нимфы подняли крик. Только что вернувшись с охоты, Диана явно устала и жаждала прохлады и родниковой воды. Оказавшись пред незнакомцем в дневном своем обличье, богиня

покраснела от стыда и гнева. Кара неминуема, и, зачерпнув рукой воды из ручья, Диана плеснула ее в лицо дерзкому Актеону. Тотчас у того на голове показались рога, шея вытянулась и тело покрылось шерстью. Иначе быть и не может, когда во владения богини по неразумию вторгается простой смертный. Никому из людей не дано при свете дня видеть Диану обнаженной.

В другой работе Тициан показал, насколько боги могут быть завистливы. Каллисто, одна из нимф Дианы, сама того не ведая, забеременела от Юпитера. Когда с подругами она пришла к источнику, Диана, заметив припухлость ее живота, приказала остальным девушкам раздеть Каллисто, и тогда обнаружилась беременность девы. За свой проступок Каллисто была изгнана. Дождавшись рождения ребенка, нареченного Аркасом, ревнивая супруга Юпитера Юнона обратила его мать в медведицу. Сжалившийся над ней Юпитер превратил ее в созвездие Большой Медведицы. Однако мстительная его супруга не успокоилась, пока не добилась того, чтобы ковш Большой Медведицы никогда не знал покоя и не отражался в морских водах на закате.

С предыдущими мифологическими картинами связано и «Похищение Европы» (Бостон, музей Изабеллы Стюарт-Гарднер), подлинный шедевр позднего Тициана, также созданный по мотивам одного из эпизодов «Метаморфоз» Овидия. Картина написана в 1559 году, когда художник отдавал предпочтение свободным небрежным мазкам, которые создавали порой впечатление некой незавершенности произведения. Эту особенность поздней манеры письма отметил Вазари, говоря, что последние работы Тициана «написаны мазками, набросаны широкой кистью и пятнами, так что вблизи на них смотреть нельзя, и лишь издали они кажутся законченными... Многим кажется, что картины Тициана выполнены без всякого труда, на самом же деле это не так... Такой способ работы разумен, красив и поразителен, так как картина, благодаря тому, что скрыты следы труда, кажется живой и исполненной с большим искусством». Пастозность красок переднего плана картины противостоит лессировка воздушного фона, когда горы сливаются вдаль с облаками, создавая удивительный хроматический, чуть ли не импрессионистский эффект. Это последняя картина на мифологический сюжет, которая была отправлена Филиппу II.

Завершая тему охоты, Тициан приступил к написанию «Смерти Актеона» (Лондон, Национальная галерея), следуя овидиевскому рассказу. Охотник убегает от разгневанной богини и преследующей его своры собак. Он с удивлением замечает, с какой невиданной ранее резвостью несут его ноги. Актеон останавливается у ручья, чтобы перевести дух, и в воде видит

не свое, а звериное отражение. Собаки настигают его, но он не может произнести ни слова, и те набрасываются, не узнавая в облике оленя прежнего своего хозяина. Перед ним мост, имеющий символическое значение перехода из одного состояния в другое, но Актеону не дано до него добраться. Диана в яркой красной тунике с луком в руке ликует — месть свершилась. Трагическая картина, выполненная в монохромной манере, так и осталась по непонятной причине в мастерской на Бири. Не исключено, что художник пощадил отцовские чувства Филиппа II, которому метаморфоза с Актеоном могла бы напомнить о личной трагедии в семье — врожденном уродстве сына дона Карлоса, ненавидевшего отца за свою ущербность, что держалось в строжайшей тайне при мадридском дворе.

Начавшийся 1559 год принес Тициану череду несчастий. Весной он отправил в Милан сына Орацио для получения из казны причитающейся ему крупной суммы, выплату которой затягивали тамошние чиновники под всевозможными предлогами. Видимо, возымела действие отправка Филиппу II нескольких *poesie*, вызвавших восторг короля. В Милане Орацио подвергся нападению грабителей, которых подослал известный скульптор и медальер Леоне Леони, также работавший на королевский двор.

Тициан был потрясен случившемся и 12 июня 1559 года в письме Филиппу II сообщает: «Леоне, знавший о выплате пособия и побуждаемый дьявольским наущением, задумал лишить жизни Орацио, дабы присвоить эти деньги... Он приглашает к себе Орацио и предлагает ему пожить у него в доме. Когда сын отклонил это предложение, сей негодяй, изгнанный из Испании как лютеранин и подстегиваемый врагом Господа Бога, решает совершить убийство с помощью пособников. Один из этих подлецов набросил на голову Орацио его плащ, а остальные набросились со шпагами и кинжалами в руках. Не ожидавший такого предательства бедный Орацио упал, получив шесть серьезных ран. Если б умер Орацио, на которого я возлагаю все мои надежды в старости, то под тяжестью такого горя, клянусь, я бы лишился разума». В заключение он потребовал наказать «самого безумного в мире человека». Поначалу Леони был арестован, но после уплаты денежного штрафа отпущен на свободу.

В том же году пришла печальная весть о кончине брата Франческо, занимавшего пост мэра Пьеве ди Кадоре. Нет точных сведений, но, по-видимому, вслед за ним в Серравалле неожиданно при родах шестого ребенка умерла дочь Лавиния, преждевременно уйдя из жизни, как и ее мать Чечилия. Эти события подкосили Тициана, и он не в силах был

покинуть дом на Бири, отправив на похороны сыновей Помпонио и Орацио.

В довершение всех бед налоговая служба республики Святого Марка неожиданно заинтересовалась доходами своего официального художника, который давно работал на мадридский двор и других высокопоставленных заказчиков на стороне. Тициан вынужден был отложить в сторону кисть и вызволить на свет из дальнего ящика стола «Расчетную книгу». С помощью Денте и Орацио был составлен отчет, из которого следовало, что во владении мастера были родительский дом в Пьеве и несколько земельных участков с «хижинами» для жилья, как было сказано, не приносящих никакого дохода и требовавших немалых средств на их содержание. Были указаны стоимость аренды дома на Бири и значительные расходы на содержание мастерской. Но в отчете обойдены молчанием доходы от торговли лесом и гонорары живописца. Неизвестно, удовлетворила ли такая отписка налоговую службу, но Совет Десяти республики встал на защиту Тициана, предоставив ему монопольное право на гравюры с его картин, выполненные Кортом и Болдрини, которые получили широкое распространение.

Испанский поверенный в делах Гарсиа Эрнандес в письме королю Филиппу сообщает 16 апреля 1564 года: «Тициан так стар, что не помнит, куда дел бумаги, удостоверяющие получение ренты императора». Однако посол ошибался. Несмотря на преклонный возраст, память у Тициана была отменная, особенно когда речь шла о финансовых делах. Так, после смерти брата он припомнил, что давал муниципалитету родного городка ссуду, которая была потрачена не по назначению, и потребовал ее погашения.

Беды не сломили Тициана, и в октябре 1564 года он предпринимает утомительную поездку в Брешию, взяв с собой Орацио и кое-кого из учеников. Там ему предстояло договориться о написании трех огромных панно на мифологические сюжеты для украшения потолка парадного зала муниципального дворца. Он не преминул посетить церковь Святых Назария и Цельса, где показал молодежи полиптих Аверольди, вновь убедившись в правильности принятого решения при написании фигуры святого Себастьяна.

Летом следующего года он вместе с Орацио посетил Пьеве ди Кадоре. Прозрачный горный воздух и медвяный аромат лугов Тициан вдыхал полной грудью как чудодейственный бальзам, чувствуя прилив новых сил. Он понял, почему покойный брат предпочел Венеции приволье и тишину родного Кадора. Это была последняя встреча Тициана с местами детства и отчим домом.

Через четыре года Орацио с помощниками привез в Брешию готовые полотна «Кузница циклопов», «Минерва и Нептун», «Марс с Церерой и Бахусом». Но власти города усомнились, что картины написаны самим Тицианом, и затеяли спор по поводу оговоренного ранее гонорара. В 1575 году эти панно погибли при пожаре. Сохранились гравюра Корта и рисунок Рубенса, дающие какое-то представление о динамичной композиции погибших работ.

Неудивительно, что власти Брешии при виде огромных полотен выразили сомнение по поводу авторства Тициана, которому тогда было почти девяносто. Многие с удивлением смотрели на статного старца, не понимая, откуда у него берутся силы. А правительство Венеции, чтобы как-то убажить и успокоить своего великого гражданина, даже приняло постановление, что в случае смерти мастера его почетная должность соляного посредника должна перейти к сыну Орацио. Но Тициан не сдавался и брался за новые заказы, думая о сыновьях и внуках. Эта мысль, как настоящий идефикс, гвоздем сидела у него в мозгу. Он не утратил надежду на выплату обещанного пенсионера и продолжал строчить Филиппу II жалобы на его нерадивых министров, которые не торопились исполнять распоряжения короля. В те годы в Италии в ходу было немало анекдотов о жуликоватых наместниках, которые на вверенных им территориях вершили произвол. Считалось, что на Сицилии они от голода грызут все подряд, в Неаполе едят досыта, а в Милане уже страдают от обжорства.

Приходили очередные отписки с обещаниями оплаты. Но Тициан не мог сидеть в ожидании сложа руки и по возвращении из Пьеве ди Кадоре взялся за «Воспитание Амура», или, как картину также называют, «Венеру, завязывающую глаза Амуру» (Рим, галерея Боргезе), пейзаж которой живо напоминает родной Кадор художника. Вероятно, работа писалась им для себя и до конца оставалась в доме на Бири.

Первое упоминание о ней, как и ее владельце, кардинале Боргезе, появляется в 1613 году в форме поэтического посвящения, написанного неким Франкуччи. На одиннадцати страницах высокопарных стихов автор воспевает божественную красоту творения дивного Тициана, способного заставить засиять солнечным светом краски, пред коими меркнет сама природа. Поэт не оправдывает действия Венеры, завязывающей глаза Амуру, дабы он не смел разить стрелами, и заявляет, что

Амур незрячий, баловень-ребенок.
Рукою тянется к стреле спросонок.

Хотя Венеру горячо поддерживают две нимфы, другой Амур помоложе полон сомнения и горько сожалеет о решении, принятом богиней, ибо любовь дается всем, даже смертным. Чисто внешне «Воспитание Амура» может показаться похожим на ранние мифологические *poesie* Тициана. Но здесь вместо прежней праздничности и радости жизни выражено смятение чувств, что подчеркивается стремительностью скользящих мазков и тревожным небом, окрашенным зловещим пурпуром заката.

Как явствует из хроник, 22 мая 1567 года в Венеции вновь объявился Вазари, который прибыл с целью сбора материала для второго издания своих «Жизнеописаний». По такому случаю была устроена вечеринка у Тициана. Поприветствовать ставшего знаменитым флорентийца пришли на Бири Сансовино с сыном Франческо, видным историком художественной жизни и продолжателем славной традиции Санудо. Были также скульптор Алессандро Виттория, верный помощник Сансовино, и конечно же Дольче, считавший себя единственным биографом Тициана и ревностно относившийся к любому мнению других на сей счет.

Вазари объявил об избрании почетными членами Флорентийской академии рисунка Тициана, Тинторетто и Палладио. Новость была воспринята с явным холодком. Оно и понятно — Тициану было неприятно, что к нему приравнивали бывшего ученика и соперника, а Сансовино расстроился, что ему предпочли выскочку Палладио. Заметив это, гость сменил тему и завел разговор о последних днях жизни Микеланджело, рассказав о том, как друзья вместе с племянником мастера тайком вывезли из Рима тело покойного, упрятанное под слоем соломы, чтобы гений обрел последнее пристанище в родной и безответно любимой им Флоренции. Под конец вечеринки, окрашенной тихой грустью, Вазари вспомнил, как однажды получил от Микеланджело забавное письмо со словами: «Вы, конечно, как многие, полагаете, что я окончательно впал в детство, коль скоро взялся за сочинение стихов. Чтобы никого и вас не разубеждать, прилагаю сонет». И Вазари по памяти прочитал стихотворение, которое Микеланджело посвятил ему после выхода в свет первого издания «Жизнеописаний»:

Вы красками доказывали смело
Искусства власть в прекраснейших вещах,
С природой уравнив его в правах
И уязвив гордючку столь умело.

Хотя и ныне многотрудно дело,

Вы поразили мудростью в словах,
И вашим сочиненьям жить в веках,
Чтоб прародительницу зависть ела.

Ее красу никто не смог затмить.
Терпя провал в попытках неизменно.
Ведь тлен — удел всех жителей земли.

Но вы сумели память воскресить,
Поведав о былом столь вдохновенно.
Что для себя бессмертье обрели.

Вазари зачастил в мастерскую, где кипела работа над тремя полотнами для Брешии и стояло немало картин, готовых к отправке в Испанию и Урбино. Там же он увидел почти законченное большое полотно «Дождь Гримани перед Верой». Задавая мастеру уйму вопросов, писатель сообщил, что дополненное издание «Жизнеописаний» уже готовит к печати старейшее флорентийское издательство Джунти, в котором когда-то работал юрисконсультотом отец Леонардо да Винчи. После смерти Аретино для Тициана было важно заручиться поддержкой столь авторитетного литератора, чье мнение ценится в мире. Вон как отозвался о нем сам Микеланджело, который обычно был скуп на похвалу. Но возиться с дотошным Вазари, не расстающимся с записной книжкой, ему недосуг, и Тициан поручил его заботам недавно появившегося в доме молодого вдумчивого Вердидзотти, исполняющего теперь обязанности личного секретаря.

И какие бы там ни велись разговоры про одиноко живущего на отшибе Тициана, который, мол, настолько одряхлел, что даже не в силах держать кисть в руке, его творческое воображение продолжало порождать образы, которые он еле успевал запечатлеть на холсте в красках, находя в их воплощенных формах выражение для своих гениальных прозрений. Полет фантазии не прерывался, но он все чаще работал для себя, оставляя ученикам выполнение некоторых заказных работ.

Любопытные данные приводит искусствовед Боскини, автор первого «путеводителя» по Венеции, ссылающийся на слова ученика мастера Пальмы Младшего. Оказывается, в последние годы Тициан пользовался своеобразной живописной техникой, а именно: вначале он «покрывал поверхность холста красочной массой, как бы служившей ложем или

основой того, что он хотел в дальнейшем выразить... Такие энергично сделанные подмалевки были выполнены густо насыщенной кистью в чистом красном цвете, который должен был наметить полутон. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он выработывал рельеф освещенных участков... По мере обнаружения не соответствующих замыслу деталей, он принимался действовать как заправский хирург, безжалостно удаляя опухоли, отрезая лишнее мясо и вправляя руки и ноги... Затем повторными мазками доводил фигуры до состояния, когда, казалось, им недоставало только дыхания. Последние ретуши он наводил мягкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярких бликов к полутонам. Иногда теми же пальцами художник наносил густую тень или лессировал красным тоном, точно каплями крови, дабы оживить расписанную поверхность... К концу жизни он действительно писал только пальцами».[88]

В мастерской появилось немало талантливых учеников, которыми больше занимался постаревший Джироламо Денте, поскольку Орацио был вынужден отвлекаться на дела, связанные с торговлей древесиной и зерном. Среди новичков выделялись Эль Греко и внучатый племянник покойного друга Пальмы Старшего Якопо Негретти по прозвищу Пальма Младший. Его появление всколыхнуло в душе Тициана воспоминания о годах молодости и Виоланте. Известно, что юному Эль Греко поступить в мастерскую Тициана посоветовал Тинторетто, который, в отличие от многих современников, высоко ценил работы престарелого мастера и прежде всего «Благовещение» в Сан-Сальваторе и «Мученичество святого Лаврентия».

Одной из картин, написанных художником «для души», является его совершеннейшее творение «Пастух и нимфа» (Вена, Музей истории искусств). Как же оно непохоже на предыдущие *poesie*, написанные для испанского короля, не говоря уже об аллегорических картинах для феррарского герцога! Картина писалась как бы по наитию, без какого-либо плана или указаний литературного источника. Подчиняясь воображению, кисть художника, казалось, выхватывала фигуры из космического хаоса. От нимфы она переходила к пастуху и, обозначив обе фигуры, шла затем к дереву с обломанным стволом, и далее ее мазки приближались к горизонту. Неожиданно движение кисти прерывалось, словно художник побоялся впасть в повествовательность и лишними словами нарушить звучание красок, выражающих нечто более значительное, нежели отдыхающие на закате нимфа и пастух. Розоватые блики освещают их фигуры, за которыми сокрыта некая тайна, до конца неразгаданная самим художником, а в

сгущении колорита явно ощущается какая-то недосказанность, элемент умолчания.

Эту тайну тщились разгадать многие исследователи. Делались ссылки на известный миф о Дионисе, обнаружившем спящую Ариадну. Кто-то даже узрел в позе пастуха фигуру Полифема работы Дель Пьомбо на вилле Фарнезина в Риме, которую Тициан вряд ли видел и уж никак не мог так точно запечатлеть в памяти. Если говорить о вилле Фарнезина, то, скорее всего, Тициана поразили бы там смелые ракурсы фигур на фресках Рафаэля.

Действительно, на картине слышны отголоски прежних аллегорий. Например, два дерева — высохшее и живое, чьи последние листья жадно обрывает вставший на задние ноги козел, смахивающий издали на похотливого сатира. День угасает в багровом пламени заката, и пастух, отыграв мелодию на свирели, смотрит с нежностью на пробудившуюся нимфу. Его фигура сдвинута влево, чтобы лучше выделить девушку, лежащую в изогнутой неудобной позе на шкуре леопарда.

Обернувшись лицом с выражением застывшей маски греческой трагедии, она непонимающе устремила взор в пустоту, как бы вопрошая — а что же дальше после заката? Ответа нет. Ее возлюбленный в грубых протертых штанах, которые до сих пор в ходу у пастухов Кадора и Аbruццо, меньше всего похож на разудалого бога Диониса, хотя и на его голове венок, но не из виноградных, а из дубовых листьев. Эти две одинокие человеческие фигуры кажутся последними оставшимися в живых на небольшом клочке земли после пронесшейся сокрушительной бури. Такое впечатление усиливается преобладанием в колорите низких тембров звучания бурых, зеленовато-мшистых и пепельных тонов. А сама картина несет на себе отпечаток скорби и трагического одиночества. Ее можно рассматривать как окончательное прощание Тициана с мифом о добрых или злых богах, о безоблачном детстве человечества, когда мир был полон гармонии и радости.

Обычно работы, написанные для себя, мастер хранил наверху в гостиной рядом со спальней. Когда он уходил из дома, ученики устремлялись наверх, оставив кого-нибудь на страже, и принимались спешно копировать. Тициан догадывался о таких проделках и требовал показывать ему копии, внося в них исправления, что впоследствии придало им особую ценность, поскольку их коснулась рука гения.

Дом Тициана на Бири продолжал притягивать магнитом не только коллекционеров, художников, литераторов, но также политиков и дипломатов. Известно, что 24 января 1567 года в доме мастера состоялась

встреча испанского посла Гарсиа Эрнандеса с его турецким коллегой Альбаин-беем, в результате которой позже был заключен необходимый для Венеции мир между двоюродным братом Филиппа австрийским императором Максимилианом II и турецким султаном Селимом II. Вне всякого сомнения, об организации столь деликатной и важной встречи Тициана попросило правительство Венеции, хорошо сознающее, каким авторитетом в мире пользуется ее великий гражданин.

В июне 1568 года произошло небольшое событие, ускользнувшее от внимания многих биографов мастера. Его внебрачная дочь Эмилия была выдана замуж за венецианца Андреа Доссена, о чем сохранился документ в венецианском архиве. В нем сказано, что Тициан Вечеллио, назвавшийся отцом, дал за девицей Эмилией приданое в 750 золотых дукатов, то есть половину приданого его родной дочери Лавинии. Известно, что от этого брака появились на свет девочка и два мальчика, но в завещании Тициана о них нет упоминания. Событие осталось для многих тайной, и старый мастер не хотел ее разглашения, выполнив свой долг отца.

Из мастерской Тициана продолжали выходить все новые работы. Так, по совету нового нунция, прибывшего в Венецию, была отослана в дар папе Пию V версия «Убиения Петра Мученика», а правитель Пармского герцогства кардинал Алессандро Фарнезе по старой памяти получил долгожданную авторскую копию «Кающейся Марии Магдалины». Не остался обойденным его вниманием и урбинский герцог Гвидобальдо II делла Ровере. Хотя Тициан утратил всякую веру в душевное благородство, отзывчивость или способность на благие поступки сильных мира сего, он на всякий случай решил напомнить о себе, сделав поистине царственный жест.

Узнав от своих агентов о новых отправлениях картин через почтовую контору Таксиса, налоговая служба опять потребовала от Тициана представить отчет о своих доходах. Вне себя от гнева он решил обратиться к самому дожу: «Мои годы не позволяют мне больше трудиться, как прежде. Хотя я сохраняю за собой имя художника, могу заявить, что одним лишь этим званием я ничего не зарабатываю, тем более что правительство светлейшей республики Святого Марка в последние годы не поручило мне ни одного заказа». Письмо было переслано налоговой службе с рекомендацией дожа не докучать старому мастеру и оставить его в покое.

Доживая дни в одиночестве и переосмысливая прожитые годы, Тициан, видимо, вспомнил свою давнюю аллегория «Три возраста» и в ответ своим мыслям написал для личного пользования странную картину «Время, которым управляет Благоразумие» (Лондон, Национальная

галерея). Поверх холста им была начертана на латыни надпись, которая в переводе означает: «Из прошлого настоящим руководит Благоразумие, дабы не навредить деяниям будущего». Саму картину и латинскую надпись над ней можно рассматривать как завещание Тициана, обращенное к потомкам.

В отличие от «Трех возрастов» для феррарского герцога, новую аллегория «Благоразумие» следует читать против часовой стрелки. Слева дан профиль старца в красном колпаке, в центре — анфас чернобородого мужчины средних лет, справа — просветленный профиль юноши. Под этой триадой лиц помещено трехглавое животное с головами волка (пожирающего прошлое), льва (олицетворяющего силу настоящего) и собаки (пробуждающей лаем будущее). Если говорить об иконографическом источнике, которым, вероятно, пользовался Тициан, то это изданный в 1556 году труд Пиэрио Валериано «Hieroglyphica», имевший шумный успех в венецианских художественных кругах, в котором упоминается трехглавое животное, олицетворяющее время. Такое же животное фигурирует вместе со змеей в сочинении латинского автора IV века нашей эры Макробия «Сатурналии», которое когда-то было издано в Венеции Альдо Мануцио.

Одно время считалось, что на картине даны изображения папы Юлия II или Павла III (слева), герцога Альфонсо д'Эсте (в центре) и Карла V (справа). Но Тициан меньше всего думал о почивших в бозе когда-то всемогущих правителях, создавая эту аллегория, в которую им вложено столько личного. И не о смерти он думал, а о жизни, написав свое собственное изображение и изображения двух столь дорогих ему людей — любимого сына Орацио и юного племянника Марко. Принимая во внимание тогдашние настроения Тициана, попробуем выразить основную мысль, заложенную в этой удивительной аллегории, прибегнув к наиболее распространенной в тициановские времена поэтической форме.

Три возраста, и в каждом есть улада.
Весной избыток сил и чувств броженье,
А ближе к осени успокоенье,
И даже в старости своя отрада.

У молодости смелость и бравада —
Ей часто так недостает терпенья.
С годами осеняет нас прозренье,
И старец обретает мудрость взгляда.

Без прошлого бы не было сегодня,
А с ним не за горами и грядущее.
Законы временные непреложны —

В них воля проявляется Господня,
И лишь Ему подвластно все живущее.
Потуги наши жизнь продлить ничтожны.

Позднее по заказу урбинского герцога была написана картина, которую, как считается, в основном создал Марко Вечеллио, но при содействии престарелого мастера. Это «Богоматерь Милосердия» (Флоренция, галерея Питти), где в полном сборе представлено семейство Тициана, включая его самого, двух бездетных сыновей, племянников, одну из внучек и покойных жену, дочь и брата.

закат

В наступившем 1570 году накануне карнавала новым дожем Венеции был избран Альвизе Мочениго, с которым Тициан не единожды встречался в бытность того послом при дворе Карла V. На сей раз карнавальное веселье было омрачено трагическими событиями на Кипре, куда вторглись турки, огнем и мечом уничтожающие жилища и посеы христианских подданных Венеции. В городе появились первые беженцы с Кипра, рассказавшие о страшной резне, учиненной армией султана.

Как-то к Тициану на огонек зашли Сансовино, Федерико Бадуэр, который разбирался в тонкостях политики, и нынешний посол при мадридском дворе Антонио Тьеполо. Разговор зашел о серьезной опасности, нависшей над заморскими владениями Венеции. Пришла потрясшая всех весть о дикой расправе, учиненной турками над командующим гарнизоном крепости Фамагуста генералом Маркантонио Брагадином. Как жертвенного барана, палачи подвесили его на дереве за ноги и живьем стали сдирать с него кожу. Впечатлительного Орацио, присутствовавшего при разговоре, вырвало.

Республике Святого Марка одной не выстоять. Нужны объединенные усилия христианских стран, чтобы противостоять воинственной и жестокой Османской империи. К сожалению, Филипп II увяз в Нидерландах, где

силой пытается подавить народные волнения, а его кузен Максимилиан II полагается на мир, заключенный с турками, и не желает вмешиваться в дела, как он полагает, сугубо венецианские. Посол Тьеполо поведал, что Венеция уже направила своих доверенных лиц к папе и в Мадрид с предложением о совместных действиях. Настала пора выступить вместе, так как над всем христианским миром нависла смертельная опасность.

Это прекрасно понял один молодой поэт. Недавно Вердидзотти принес в мастерскую ходившие в городе по рукам отрывки из незнакомой поэмы. В ней были такие слова:

Пусть знает мир в грядущие года,
Что время испытаний подоспело.
Не одержать победу никогда,
Коль вместе на врага не встанем смело.

Их автором был молодой Торквато Тассо, сын венецианца Бернардо Тассо, состоящего в услужении у мантуанского герцога. Содержащиеся в стихах призывы к объединению сил вызвали понимание и сочувствие венецианцев, опечаленных и встревоженных кипрской трагедией.

Тициан припомнил, как года три назад в сентябре в Венеции объявился нынешний правитель Феррары герцог Альфонсо II с сестрой Элеонорой и молодым секретарем Тассо. Они прибыли полюбоваться ежегодной регатой на Большом канале и заодно посетить мастерскую художника, чьи картины и портреты, созданные по заказу их деда Альфонсо д'Эсте, украшают доньине «алебастровый кабинет» герцогского дворца. Как заметил тогда Тициан, в отличие от его хозяев, картины не очень-то заинтересовали молодого пылкого Тассо, не сводившего влюбленного взгляда с обворожительной Элеоноры, которая позднее явится для него причиной стольких бед. Чтобы привлечь ее внимание, поэт, испросив разрешение у герцога Альфонсо, прочитал посвященный Венеции мадригал. Известно, что по прошествии времени его стихи стали распевать гондольеры, о чем имеется упоминание у Пушкина — «напев Торкватовых октав».

Дождливый ноябрьский день клонился к вечеру, когда на пороге мастерской появился Франческо Сансовино, который сообщил о смерти отца. Как? Они еще вчера виделись и за ужином спорили по поводу опубликованных недавно «Четырех книг по архитектуре» Палладио, которого Сансовино недолго любил и резко критиковал. Ведь он лет на

восемь-десять моложе Тициана и, в отличие от покойного гурмана и обжоры Аретино, был заядлым вегетарианцем, хоть и не отказывался пропустить стаканчик другой граппы, а уж до женского пола был охоч не в меру, несмотря на годы. Больше у Тициана не осталось друзей и единомышленников. Ушел последний, и он почувствовал, как в нем самом что-то умерло.

К нему в друзья постоянно набивался Филипп II, который через своего посла присылал письма с выражением глубокого уважения и дружеских чувств. Тициан хорошо понимал, что королю нужны только его картины, приносящие испанскому двору мировую славу. Ему же приходится унижаться, слезно просить об оплате своих творений, а они с каждым прожитым годом даются все с большим трудом. Но как бы там ни было, нужно безропотно нести свой крест, и он снова брался за кисть и шел к мольберту, поскольку Филипп оставался единственным, хоть и виртуальным заказчиком. Без дела он не мыслил своего существования и в красках черпал силу, чтобы противостоять несущемуся потоку времени. Его тревожила не старость, с которой он успел смириться и достойно нес ее тяжкий груз, а мысль о немощи.

Вероятно, в 1570 году он взялся за написание «Несения креста» (Мадрид, Прадо), которое является вариантом появившейся несколько ранее картины (Санкт-Петербург, Эрмитаж). Согласно Писанию, в помощь Христу был послан Симон Кириянин, чтобы нести тяжелый крест на Голгофу. Видимо, это был довольно знатный человек, о чем свидетельствует дорогой перстень на большом пальце его правой руки, придерживающей крест. Делались всякие предположения относительно личности, изображенной в образе Симона. По выразительности лица можно считать, что это портрет вполне реального человека из окружения художника.

Обе версии почти идентичны, но на петербургской нет автографа Тициана. Вероятно, тем самым художник выразил свое желание быть анонимно сопричастным к страданиям Христа во имя искупления вольных и невольных грехов. Картину делит по диагонали тщательно выписанный крест. Фигура Христа согнулась под его тяжестью, а голубоватая туника на нем выделяется высветленными на правом плече бликами, нанесенными быстрыми мазками. Прекрасный лик Спасителя с пятнами пролитой крови служит контрапунктом осанистому лицу старого Симона. Считается, что эти два варианта, которые до конца оставались на Бири, должны были служить образцом для другой задуманной им большой картины.

Примерно в это же время Тицианом написаны три варианта одного

сюжета, взятого из поэмы Овидия *Fasti* (Анналы знаменательных событий). Это рассказ о насилии этрусского царя Тарквиния над юной замужней римлянкой Лукрецией. Первые два варианта писались для Филиппа II и мало чем отличны один от другого. На них молодая женщина показана обнаженной в спальне, куда врывается влюбленный Тарквиний с кинжалом в руке.

Третий вариант, представляющий наибольший интерес по художественным достоинствам, значительно отличается от первых двух и, видимо, писался художником для себя. Речь идет о картине «Тарквиний и Лукреция» (Венская академия художеств), которая также до конца оставалась в мастерской. Ее неожиданное появление на венском аукционе в 1907 году породило множество суждений, оспаривавших или подтверждавших авторство старого мастера. Выраженная в ней трагедия как прорыв по ту сторону добра и зла достигала чуть ли не шекспировского звучания, отчего поначалу картине даже дали название «Отелло».

Ее можно рассматривать как пробный камень при оценке своеобразия и величия последнего посылы Тициана, в чьих предсмертных творениях, выписанных резкими динамичными мазками, нет твердых контуров фигур или предметов; размыто само пространство, светлые тона возникают на фоне темных участков красочной поверхности с ее мерцающим дрожанием, как бы излучающей образы, полные трагизма. Таковую манеру можно было бы назвать магическим экспрессионизмом или, как уже говорилось, «хроматической алхимией», сотворяющей мир посредством красок, а не форм.

«Тарквиний и Лукреция» перекликается по манере исполнения с ранее созданной работой «Пастух и нимфа», которая пронизана минорными нотами элегического звучания. Но, в отличие от нее, здесь показана глубина человеческой трагедии, в которую оказываются вовлечены люди, полные духовного благородства. В замечательной книге И. А. Смирновой тонко подмечено, что «на этом беспримерном по живописной силе полотне нет ни насильника, ни жертвы».^[89] Действительно, двумя молодыми героями античного повествования движет тяготеющий над ними рок, который столь же жесток, как и мифологические боги, чей беспримерный произвол приносит страдания невинным людям.

7 октября 1571 года произошло событие, всколыхнувшее всю Европу. В морском сражении при Лепанто близ берегов Греции объединенная эскадра Священной лиги европейских стран под командованием Хуана Австрийского, сводного брата Филиппа II, потопила турецкий флот. В праздничной эйфории раздавались и трезвые голоса. Навестивший Тициана

Федериго Бадзуэр рассказал о беседе, имевшей место в Константинополе между турецким визирем и венецианским послом. «Потопив наш флот, вы отрезали нам бороду, — заявил цинично турок. — Мы же, захватив Кипр, отрезали вам руку. Борода вскоре отрастет, а рука нет». И он оказался прав, ибо Венеция навсегда потеряла Кипр.

Несмотря на героизм венецианских военных галер и моряков, победные лавры достались Испании, и Филипп II пожелал, чтобы это историческое событие было запечатлено его другом Тицианом на полотне. Начались скучная переписка и переговоры через испанского посла о том, какой должна быть картина о триумфе победы. Однако о своем официальном художнике вспомнило и правительство республики Святого Марка. Перед Тицианом возникла непростая дилемма: кому же отдать предпочтение?

Из Мадрида поступали новые указания по поводу будущей картины, и был даже прислан рисунок придворного художника Коэльо, которому Филипп позировал. Это уже наглость, похожая на диктат. Тициан сдержал себя и, похвалив рисунок, посоветовал, чтобы время не тратить понапрасну, поручить тому же Коэльо написание картины. Видимо, Филипп II осознал допущенную оплошность и сумел уговорить мастера взяться за картину. С ним же король поделился своей радостью — после четвертого брака у него родился наследник престола. К тому времени не стало бедного уродца Дона Карлоса. А правительство Венеции, не дождавшись окончательного ответа от престарелого Тициана, вынуждено было искать другого исполнителя столь важного заказа, и его выбор пал на Тинторетто.

Скрепя сердце Тициан взялся за большое полотно с длинным, как имена испанских грандов, названием «Филипп II, приносящий в жертву Богу инфанта Фернандо после победы при Лепанто». Почти одновременно с учениками он работал над картиной поменьше «Испания приходит на помощь Религии» (обе Мадрид, Прадо). Вне всякого сомнения, композиция, выбор общей цветовой гаммы и отдельные наиболее важные детали исполнены самим мастером, а остальное — дело рук учеников, что отнюдь не умаляет художественных достоинств обоих полотен.

Зная вкусы заказчика, Тициан не стал использовать свои новые находки и делиться последними художественными откровениями. Как намекал король через посла, аллегория победы при Лепанто должна быть под стать портрету Карла V в полный рост или на коне. Тициан выполнил это пожелание, придав картине парадную торжественность. Но Филипп II у него никак не похож ни на Авраама, приносящего в жертву сына, ни на портрет отца в полный рост — там у ног персонажа был изображен верный

пес корсиканской породы, а здесь тьявкаящая шавка. С неба спускается крылатая богиня победы с пальмовой ветвью, венком и развевающейся на ветру лентой с надписью на латыни *Maiora Tibi* — «Тебе Всемогущему» — в благодарность за рождение инфанта и одержанную победу. Пожалуй, наиболее удались выразительная фигура плененного, но не сломленного духом турка и дальний пейзаж с отголосками морского сражения.

Со второй картиной было намного проще. В мастерской давно находилась одна аллегория, оставшаяся незавершенной из-за смерти заказчика Альфонсо д'Эсте. Тициан перенес на нее выразительную фигуру Дианы из стоявшей у стены картины «Смерть Актеона», придав ей облик победоносной Испании с копьем в руке и щитом, на котором изображен герб Филиппа II. Справа полуобнаженная женская фигура символизирует Религию, о чем говорят лежащие рядом крест и потир. А то, что вера нуждается в защите, образно показано выползающими из щелей скалы и извивающимися в злобе мерзкими гадами, которые олицетворяют протестантскую ересь, и турецкими фелюгами на дальнем плане, ведомыми воином в тюрбане на колеснице, запряженной морскими коньками.

Пока с помощью учеников писались два этих полотна, из Франции пришла весть о дикой Варфоломеевской ночи. Снова резня, на сей раз между правоверными христианами, снова потоки крови. А зачинщиками кровопролития вновь были не простые миряне, а верхи, грызущиеся за власть. Эта слепая ненависть и жестокость сподвигли Тициана на написание «Святого Себастьяна» (Санкт-Петербург, Эрмитаж), одного из его последних шедевров. Преодолевая боль в суставах и одышку, мастер, вероятно, писал картину для себя. Это крик личной боли и выражение на холсте горьких мыслей, которыми ему уже не с кем было поделиться. Когда «Святой Себастьян» вместе с другими картинами Тициана оказался в России, то в 1853 году по распоряжению императора Николая I он как работа «третьестепенная» был отправлен в запасник, где и простоял до 1892 года, пока не занял достойное место в эрмитажной экспозиции, являясь наряду с «Кающейся Магдалиной» украшением тициановского зала.

Девяностолетний Тициан выразил в «Святом Себастьяне» свое неистощимое жизнеощущение и горечь одиночества, вызванную потерей близких, друзей, непониманием современников и неприятием окружающего его мира, который до неузнаваемости менялся у него на глазах. Но в художнике жила еще вера в героя-одиночку, готового принести себя в жертву и пострадать во имя светлых идеалов. Тициан видел не

только превосходство такого героя над враждебными силами, но и его обреченность на неизбежную гибель из-за непреложности жизненного закона, который никому не дано преступить.

Пронзенный стрелами герой-мученик стоит как несокрушимый столп в объятый космическим вихрем Вселенной. В царящем вокруг полумраке на фоне зловещих сполохов вырастает крепкая фигура обнаженного юноши, написанная мощными ударами кисти. При первом взгляде картина кажется монохромной, пока глаз не разглядит, что она соткана из множества тончайших оттенков, перекликающихся и контрастирующих друг с другом. Здесь охра, зеленовато-оливковые и красные тона, которые то тревожно мерцают искорками огня или каплями крови, то гаснут во мраке. И в этой вибрации цвета исчезают почти все очертания реального зримого мира, словно земля, вода и воздух вернулись в состояние космического хаоса до создания тварного мира.

Очень близким по настрою к «Святому Себастьяну» и «Пастуху с нимфой» является выдающееся творение позднего Тициана «Наказание Марсия» (Чехия, Кромержж). Невольно напрашивается вопрос: каким образом этот шедевр попал в глухой моравский городок? Дело в том, что последним владельцем картины с 1673 года был Карл фон Лихтенштейн, епископ Оломоуца, и от него она, к радости горожан, перешла в собственность архиепископского дворца в соседнем Кромержиже.

Потрясенный изуверством, учиненным над комендантом крепости Фамагуста, и дикой резней Варфоломеевской ночи, художник вновь обращается к мифу античности, хотя, как однажды заметил Бердяев, всякий миф есть религиозная реальность.^[90] Это последняя встреча Тициана, истого христианина, с мифом, рассказывающим о том, как фригийский сатир Марсий осмелился вызвать самого Аполлона на музыкальное состязание, на котором бог играл на лире, а сатир — на двойной флейте — авлосе. Судившие их музы не смогли сразу выбрать победителя, и тогда Аполлон предложил посостязаться еще и в пении. На сей раз Марсий проиграл, и торжествующий бог в наказание за дерзость содрал со своего соперника кожу, прибавив ее к дереву.

На картине Тициана смешаны два мифа — спорящих судят не музы, а царь Фригии Мидас, который в другом состязании предпочел Аполлону бога Пана с его свирелью, за что и был награжден ослиными ушами. Марсий здесь изображен с той же свирелью вместо флейты, что заставило исследователей усомниться в знакомстве Тициана с литературным источником, которым были «Метаморфозы» Овидия. Считалось, что художник не знал латыни^[91] и потому не сумел адекватно передать

содержание мифа. Но подобная критика несостоятельна, ибо Венеция в те времена была мировым центром книгопечатания, где в переводе с древнегреческого и латыни вышли многие произведения классической литературы. Ознакомиться с «Метаморфозами» Тициану было проще простого, поскольку их перевел его друг и биограф Дольче. Не исключено, впрочем, что к тому моменту художник и сам научился понимать язык древних римлян.

Иконографическая идея «Наказания Марсия» могла быть навеяна фреской Джулио Романо в мантуанском дворце и его рисунком (Париж, Лувр), подаренным Тициану в благодарность за свой портрет, о котором упоминалось выше. Идея рисунка осталась, но ее воплощение обрело такие живописные формы и звучание, на которые был способен только гений Тициана.

Как и на рисунке Джулио Романо, к подвешенному за ноги Марсию нагнулся златокудрый Аполлон, увенчанный лавровым венком победителя, с ножом в руке. Чуть выше мускулистая фигура чернобородого свежевателя во фригийском колпаке с саблей. Поспешает с ведром воды опечаленный сатир, дабы облегчить муки провинившегося собрата. У Тициана на картине появился новый персонаж — испуганный сатир-мальчик, который с трудом удерживает пса, учуявшего запах крови. Другая собачонка уже лижет стекающую кровь.

Лицо истязаемого Марсия повернуто к зрителю с выражением непонимания того, что происходит, а сам мир для него представлен поставленным с ног на голову. В левом углу стоит юноша-помощник Аполлона в розовой тоге с музыкальным инструментом. Вместо лиры в руках у него виола со смычком, а тем временем победитель состязания пускает кровь дерзкому сатиру. В отличие от упомянутого выше рисунка, Тициан снял налет эротики, тщательно укрыв гениталии персонажей картины, так как главное внимание у него привлечено к чудовищной жестокости происходящего.

По замыслу автора центральная фигура на картине — это сидящий справа от жертвы и погруженный в задумчивость старый царь Мидас с золотым обручем вместо короны на голове. Некоторые исследователи увидели в нем черты Тициана с мадридского автопортрета. Так ли это? Безусловно, художник вложил в образ Мидаса свои мысли о жизни и смерти. Но навряд ли он придал свои черты фригийскому царю. Как отмечалось ранее, себя он изображал только на картинах религиозного содержания.

Последняя мифологическая картина Тициана настолько сложна для

прочтения, что дает повод для самых неожиданных ее толкований. Кое-кто даже считал, что произведение это скорее религиозного, нежели мифологического содержания, так как сдирание кожи и выпускание крови — это акт вызволения души из мирской оболочки во искупление грехов. [92] Были и другие, не менее экстравагантные суждения. По композиции картина симметрична, и тело подвешенного сатира четко делит ее на две части. Слева даны противники Марсия во главе с палачом Аполлоном, и на сук подвешена в наказание, как и ее владелец, семирожковая свирель. Справа те, кого опечалила и повергла в уныние дикая расправа. Как бы там ни было, из картины можно извлечь мнение, что позиция дионисийца Мидаса — это позиция самого Тициана, поверившего, как и царь Фригии, в красивую легенду о том, что все, к чему притрагиваются его руки, превращается в золото. Но жизнь показала, что каким бы совершенным ни было искусство, оно не в состоянии хоть как-то улучшить саму эту жизнь, а тем паче повлиять на ход истории. Тициан был очевидцем того, как переворачивалась страница истории, расставаясь с иллюзиями гуманизма. Придя к столь горькому заключению, он оставил картину незаконченной, как и Микеланджело оставлял *non finite* некоторые свои творения, выразив в них главную мысль.

Стоял жаркий июль 1574 года. Неожиданно сонную и вялую от зноя Венецию взбудоражило необычное событие — прибытие французского короля Генриха III Валуа. Большой канал запестрел, переливаясь желтыми и синими, золотыми и голубыми цветами французского королевского герба. Недавно избранный королем Польши Генрих III после внезапной смерти брата стал одновременно обладателем престола Франции. По дороге из Варшавы в Париж он по совету своей мудрой матери Екатерины Медичи решил посетить Светлейшую столицу на Адриатике, чтобы сделать крупный заем и пополнить казну, опустошенную войной с гугенотами.

Венеция решила показать молодому французскому монарху всю свою мощь и богатства. Три года назад благодаря беспримерному героизму ее моряков был потоплен турецкий флот, но союзники — Испания, Австрия и Рим — палец о палец не ударили, чтобы помочь ей вернуть Кипр. Республика Святого Марка нуждалась в надежном и сильном союзнике в своем противостоянии Османской империи. Балы и приемы следовали один за другим. В соборе Сан-Марко для гостя устроили концерт органной музыки с солирующим маэстро Габриэли. Затем королю показали сокровища, включая знаменитую цепь из чистого золота, которую под силу было поднять только вдесятером. Перед дворцом, где разместился Генрих III со свитой, на двух баржах были устроены печи, и муранские стеклодувы

показывали свое виртуозное искусство. Вечера заполняли фейерверки и катание на гондолах с музыкантами и златокудрыми венецианками. Уже упомянутая гетера Вероника Франко, очаровавшая короля, подарила ему свой портрет кисти Тинторетто, ставшего самым модным художником. Но король жаждал встречи с легендарным Тицианом. Еще в детстве его поразил написанный им портрет деда Франциска I, которого художник никогда не видел, но сумел уловить его характерные, чуть ли не раблезианские черты, и на холсте дед выглядел как живой.

Длинная вереница гондол, свернув с Большого канала, двигалась по боковому протоку *Rio Noal* (Малого канала) в сторону Бири-Гранде. На передней гондоле восседал в пышном облачении дож Мочениго. Рядом с его мощной фигурой был почти неприметен щуплый Генрих III в черном бархатном камзоле и таком же берете, прикрывающем раннюю лысину. Его невыразительное лицо, напоминающее мордочку хорька, украшала узкая эспаньолка. На приставных скамеечках в ногах сидели феррарский и мантуанский герцоги.

По такому случаю от дома к причалу была расстелена красная ковровая дорожка. Тициан в строгом темном костюме, поверх которого поблескивала на солнце наградная золотая цепь, вместе с Орацио, Вердидзотти, Денте, Пальмой Младшим, другими учениками и подмастерьями встретил почетных гостей у причала и провел их под палящими лучами солнца в дом, где всем были предложены прохладительные напитки и игристое вино из погребов загородного имения в Кастель-Роганцуоло. Гости с любопытством взирали на великолепие просторной гостиной с органом, изящной мебелью, обитой золотистым штофом, и развешанными по стенам картинами. Поняв, что визит затеян неспроста и что дожу нужен этот спектакль, Тициан стал умело подыгрывать, поддерживая начатый разговор о былом и незабываемых встречах с папами Климентом и Павлом, с Карлом V и его сыном Филиппом. Дождь Мочениго тут же напомнил об известном случае, когда император поднял кисть, случайно выроненную мастером.

Пораженный красотой развешанных и стоящих у стен картин, Генрих III поинтересовался, какова их стоимость. Тициан ответил, что любую приглянувшуюся работу Его Величество может считать своей как дар дружественной Венеции. Когда гости рассаживались по гондолам, солнце уже клонилось к закату, и вся лагуна окрасилась в пурпур и изумруд — любимые цвета Тициана.

Жаль, что эту встречу не смогли описать биографы художника Вазари и Дольче, к тому времени уже покойные. Зато о ней имеется упоминание у

Вердидзотти, который порадовался триумфу своего великого друга, так нуждавшегося в поддержке и добром слове. Для него он сочинял и отправлял прошения и письма Филиппу II. Последнее было отослано 27 февраля 1576 года с очередным напоминанием об оплате, но так и осталось без ответа.

В августе жара усилилась, но Тициан уже был не в силах отправиться за город, да и дела не пускали. В мастерской стояло большое полотно четыре на три с половиной метра. Никто его не заказывал, но мастер придавал ему первостепенное значение, не подпуская близко учеников. Как ни тяжело было работать в жару, он следовал мудрому правилу древних: *ora et labora* — молись и трудись. К великому сожалению, не стало верного помощника Денте, и теперь заботы о мастерской легли на плечи Орацио. Повзрослевший Марко недавно женился и пустился в самостоятельное плавание, навещая порой старого мастера, чтобы справиться о его здоровье. Как-то, зайдя на Бири, он сообщил о пожаре в храме Дзаниполо, который спалил дотла тициановскую «Тайную вечерю». Учитывая преклонный возраст художника, написание новой работы на ту же тему было поручено Веронезе, у которого из-за этого возникнут трудности с инквизицией, о чем уже упоминалось.

В который раз огонь беспощадно уничтожал тициановские работы, уподобляясь волку из аллегории «Благоразумие времени», пожирающему отпущенные годы жизни. Но, подобно Фениксу, гений Тициана, стряхивая пепел, продолжал творить, поскольку творческий акт — это продолжение того же миротворения и соучастие в деле Зиждителя. Вся жизнь Тициана показывает, что когда он брался за кисть, то следовал призыву свыше. И как ни кощунственно это звучит, но огонь, уничтожая творения одних, расчищал столь жестоким образом путь другим, давая возможность проявиться новым талантам. Например, после страшного пожара 20 декабря 1577 года во Дворце дождей его парадные залы снова украсились прекрасными полотнами Веронезе, Тинторетто и других славных венецианских живописцев.

После рождественских праздников стали поступать тревожные сведения о вспышке чумы в Константинополе, а к лету и в некоторых портах Адриатики. В Венеции с каждым днем росло напряжение, и уже было отмечено несколько смертных случаев. Санитарная служба установила жесткий контроль за всеми прибывающими судами. Но случаи заболевания регистрировались и на материке. Наконец, во Дворце дождей было проведено общественное слушание, на которое были приглашены из Падуанского университета два профессора медицины Меркурьяле и

Каподивакка. Они заявили в ходе дебатов, что единичные случаи с летальным исходом не подтверждают наличие эпидемии и что, скорее всего, речь идет об обычной лихорадке, а поэтому не следует поддаваться панике. Однако вскоре обнаружилось, что оба научных светила действовали по тайному и отнюдь не бескорыстному сговору с правительством и крупными торговцами, для которых интересы коммерции были превыше всего. Оба профессора были с позором изгнаны из города.

Летом 1575 года началась волна повальных заболеваний и очаги эпидемии вспыхивали уже повсюду. Согласно архивным данным, население Венеции тогда насчитывало 175 тысяч жителей и в течение года, то есть с 25 июня 1575-го по 1 сентября 1576-го, эпидемия чумы унесла 50 тысяч жизней. Собрав прислугу и учеников, Тициан приказал всем немедленно покинуть город. Кое-кто начал возражать, но он был непреклонен. Послушному Вердидзотти был дан приказ не показываться на Бири и отсидеться дома. С Орацио разговор был бесполезен — сын не мог оставить отца одного, но скрыл, что его жена попала в больницу с подозрением на страшную болезнь.

Тициан почти не выходил из дома, страдая от духоты и повышенной влажности. Из окон верхнего этажа ему были видны пожарища и клубы едкого дыма, который проникал в дом через щели. Он не узнавал мир. Перед ним возникали апокалиптические картины гибели всего того, чем он жил и что ему было дорого. Чувствуя, как смерть крадется за ним по пятам, он торопился. А работа шла медленно, так как быстро приходила усталость, а с ней и головокружение. Каждая ступенька стремянки у холста давалась ему с большим трудом. «Оплакивание Христа», или «*Pieta*» (Венеция, Академия) — это его последнее откровение миру. Оно было предназначено для собственного надгробия в церкви Фрари, но идея не была осуществлена из-за надуманных прелатами трудностей.

Когда он уставал от «Оплакивания», то, взяв передышку, шел к стоящим рядом «Себастьяну» или «Марсию» и подправлял что-то кистью или пальцами. Но чаще садился в кресло перед картиной и задумывался. Его не отпускал и постоянно мучил вопрос: а что там, за порогом жизни? Таким же вопросом перед смертью задавался и Микеланджело. В одном из своих мадригалов он признает, чуть ли не переходя на крик:

Догадка мозг разъела —
Так значит смертно дело?
Что за порогом совершенства ждет?
Блаженство, радость или мир умрет?

Смерть, Евхаристия и Воскресение — такова тема последнего творения Тициана. Картина написана в рассеянных пепельно-серебристых тонах с отдельными вкраплениями коричневого, красного и желтовато-оливкового цвета. У глубокой ниши, обрамленной двумя мощными колоннами, Богоматерь поддерживает бездыханное тело Сына. Воздев руку к небу, стоит рыдающая Магдалина, рядом преклонил колени бородастый старец, который тянется в желании припасть к безжизненно висящей руке Христа. В образе согбенного старца Тициан изобразил себя.

Картину обрамляют две статуи на пьедесталах с львиными головами. Это ветхозаветный пророк Моисей со скрижалями и геллеспонтекая прорицательница Сивилла, олицетворяющая собой пророчество распятия и Христова Воскресения. Над аркой слева — ветвь вечнозеленого растения, а справа — плошки с вечно горящим огнем. В полукруглой апсиде поблескивает изображение ибиса, которое символизирует жертву Евхаристии. Когда чума в городе уже свирепствовала вовсю, Тициан написал под постаментом Сивиллы небольшую иконку *ex voto*, на которой он и Орацио молят о ниспослании спасения от чумы Богоматерь, держащую на коленях Сына. Получилась картина в картине.

Самое страшное произошло в конце августа, когда ранним утром на пороге появился санитарный патруль, который ежедневно делал обход всех домов в округе, выискивая заболевших или вынося тела умерших. Тициану в то утро нездоровилось, и он был наверху в своей спальне. Вдруг снизу послышались крик и шум борьбы. Он набросил на плечи халат и стал спускаться. Никого. Выйдя наружу, Тициан с ужасом увидел отплывающие от причала две санитарные гондолы, которые увозили Орацио. Ему ничего не оставалось, как проводить их взглядом, пока они не растаяли в мареве, окутавшем лагуну. Он понял, что не патруль, а смерть приходила за ним, но по слепоте своей костлявая ошиблась.

Ноги одеревенели, и он с трудом вернулся в дом. В мастерской, где только что был его сын, гробовая тишина. А с картин взирали на него все эти долгие годы, безраздельно отданные труду. Вот задумавшийся о чем-то Мидас, так любивший золото. Что принесло ему богатство? А чего добился он сам, создавая бесчисленное количество картин, если даже не смог спасти сына? Тогда к чему все эти поиски истины? Для кого он так унижался, умолял об оплате за труды, копил, если слава и деньги бессильны?

Отдышавшись, он подошел к «*Pieta*» и в безумном порыве отчаяния

пририсовал близ Сивиллы взметнувшуюся вверх руку, которая вырвалась из мрака. Что это означало, призыв о помощи или вопль протеста? Все осталось в тайне, как и то, откуда и почему появилась в нижнем левом углу картины таинственная фигурка человека с фарфоровой вазой в руках.

Вероятно, Орацио, почувствовав недомогание и догадываясь о худшем, принял меры предосторожности, дабы не заразить престарелого отца, которого боготворил. Но не смог спасти ни себя, ни его. 27 августа 1576 года Тициана нашли мертвым на полу с зажатой кистью в руке. На следующий день, несмотря на эпидемию и действующий карантин, венецианское правительство приняло постановление похоронить с почестями великого художника и гражданина в храме Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. Никого из близких родственников рядом не было, и все произошло вопреки воле покойного, который при жизни не раз повторял о своем желании быть похороненным на родине в семейной усыпальнице Вечеллио. А это означает, что мастер умер естественной смертью, так как умерших от чумы в храмах не хоронили. Да и священник Томазини из соседней церкви Сан-Канчано, сделавший в регистре усопших запись о дате смерти и возрасте, отметил, что художник умер от лихорадки. И это в невыносимую жару?

Австрийский неоромантик Гуго фон Гофмансталь в одноактной пьесе в стихах «Смерть Тициана» перенес действие на одну из загородных вилл, не пожелав, чтобы великий творец умирал в чумной Венеции, задыхающейся от смрада и дыма пожарищ. Героями пьесы автор сделал учеников и юных поклонниц искусства мастера. За сценой затухает великая жизнь, и в разгар солнечного августовского дня молодежь выражает свое несогласие с тем, что смерть способна покушаться на того, кто принадлежит вечности.

Когда б не он, мы жили бы во мраке
И не познали б красоту земли.[\[93\]](#)

*

После снятия карантина объявился старший сын Помпонио, который нашел дом отца на Бири разграбленным. С помощью Вердидзотти, Марко Вечеллио, Пальмы Младшего и приглашенного адвоката был составлен примерный список похищенного. Вскоре началась затяжная тяжба за

наследство мастера между Помпонио, попортившим отцу при жизни столько крови и не оставившим его в покое даже после смерти, и мужем покойной Лавинии Сарчинелли, отцом шестерых внуков Тициана. История эта малоприятная, а посему оставим ее на совести зачинщиков, недостойных дальнейшего о них упоминания.

Что же касается картины «Оплакивание Христа», принято считать, что ее закончил Пальма Младший, который, в сущности, лишь дорисовал летящего ангела со свечой и подправил каменную кладку сверху на картине, куда почти столетнему мастеру трудно было дотянуться. Но дело даже не в этом. Ученик добавил к картине такую надпись: *Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverentur absolvit deoq. decavit opus* — «Что не закончил Тициан, Пальма с почтением завершил, посвящая работу Господу Богу».

Напомним, что, почти полностью переписав спящую Венеру покойного Джорджоне, благородный Тициан не позволил себе проставить под картиной даже свои инициалы. Он был воистину велик во всем, и с ним завершилась самая блестящая страница в истории мировой живописи.

Основные даты жизни Тициана Вечеллио

1477/80, март — в городке Пьеве ди Кадоре (Северная Италия) в семье Грегорио и Лючии Вечеллио родился второй ребенок, названный Тицианом.

1490/98 — по свидетельству биографов (Вазари, Дольче), Тициан вместе со старшим братом Франческо приезжает в Венецию и поступает подмастерьем к мозаичисту Дзуккато.

1500 — учеба в мастерской Джентиле Беллини, а затем переход к Джованни Беллини.

1503 — Леонардо и Микеланджело получают заказ на батальные картины в Палаццо Веккьо во Флоренции.

1504, 8 сентября — водружение «Давида» Микеланджело на площади Синьории во Флоренции.

1505 — Тициан открывает собственную мастерскую в квартале Сан-Самуэле. Среди первых работ: «Папа Александр VI Борджиа представляет святому Петру Якопо Пезаро». «Портрет молодого человека» и др.

1506 — картина «Мадонна с вишнями», которую видел Дюрер.

1508 — совместно с Джорджоне Тициан расписывает фресками Немецкое подворье. Победа венецианцев над войском императора Максимилиана в битве при Кадоре. Микеланджело приступает к росписи плафона Сикстинской капеллы.

1510, октябрь — эпидемия чумы и смерть Джорджоне. По просьбе его друзей Тициан дописывает «Спящую Венеру».

1511 — с апреля по декабрь работа в Падуе в Скуоле святого Антония.

1512 — Венецию покидают Лучани (Дель Пьомбо) и Лотто.

1513 — Тициан отвергает приглашение поступить на службу к папе Льву X.

31 мая — первое обращение к правительству Венеции с предложением написать батальную картину для Дворца дождей. Совет Десяти принимает предложение художника. Переезд из Сан-Самуэле в новую мастерскую в Доме герцога.

1514, 20 марта — под давлением Беллини и других художников Совет Десяти отменяет свое решение относительно Тициана. Заказ на картину «Любовь небесная и Любовь земная».

1515 — издание гравюры «Потопление войска фараона в Чермном море». Смерть издателя и основателя Новой Академии Альдо Мануцио.

1516, 31 января — 22 марта — первое пребывание в Ферраре по приглашению герцога Альфонсо I д'Эсте. Знакомство с Ариосто и Доссо Досси. Получение заказа на алтарный образ «Вознесение Богоматери» от приора церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари.

29 ноября — смерть Джованни Беллини.

1517 — предоставление поста соляного посредника и звания официального художника Венецианской республики.

1518, 18 мая — освящение «Вознесения Богоматери» (Ассунта) в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари. Родился Тинторетто.

1519, 24 апреля — получение заказа на большой алтарный образ для патриция Якопо Пезаро.

2 мая — в замке Клу во Франции умер Леонардо да Винчи.

17 октября — отъезд в Феррару с картинами «Подношение Венере» и «Вакханалия».

1520, 6 апреля — в Риме умер Рафаэль.

1521 — работа над алтарем Гоцци для Анконы и полиптихом Альтобелли для Брешии. Написание фрески во дворце Капитанио в Виченце. Портрет дожа Антонио Гримани.

1522 — завершение работы над полиптихом для Брешии. Напоминание правительства о батальной картине.

1523, февраль — поездка в Феррару с картиной «Вакх и Ариадна». Избрание дожем Андреа Гритти и первые работы по его заказу. Рождение сына Помпонио.

1524 — Работа в Ферраре. Знакомство с Федерико Гонзага. Рождение второго сына Орацио.

1525 — женитьба на Чечилии Сольдано, матери двух его сыновей.

1526, 26 июня — смерть Витторе Карпаччо.

8 декабря — освящение «Мадонны Пезаро» в церкви Санта-Мария Глорियोза деи Фрари.

1527, май — разграбление Рима ландскнехтами Карла V. Начало дружбы с Аретино и Сансовино. Отправка в Мантую для Федерико Гонзага портретов Аретино и Адорно.

1528 — победа на конкурсе на написание алтарного образа «Смерть Петра Мученика» для храма Святых Иоанна и Павла. Родился Веронезе.

1529, март — посещение Мантуи по приглашению Федерико Гонзага и знакомство с его матерью Изабеллой д'Эсте и Джулио Романо.

Октябрь — первая встреча Тициана с Карлом V в Парме.

1530, 27 апреля — освящение алтарного образа «Смерть Петра Мученика» в церкви Святых Иоанна и Павла.

5 августа — смерть жены Чечилии, давшей жизнь дочери Лавинии.

1531 — при содействии герцога Федерико Гонзага Тициан получает пансион-бенефиций прихода Медоле под Мантуей для сына Помпонио, которому отец уготовил карьеру священнослужителя. Смерть матери Лючии Вечеллио.

Сентябрь — переезд на новое местожительство в районе Бири-Гранде.

1532 — знакомство через архитектора Серлио с урбинским герцогом Франческо Мария делла Ровере. Последняя встреча с Ариосто. По рисунку Тициана создан фронтисписный портрет для последнего прижизненного издания «Неистового Роланда».

1533, январь — в Болонье пишет портрет Карла V в полный рост.

10 мая — император подписал указ о присвоении Тициану дворянского звания графа Палатинского с вручением ордена Золотой шпоры. Приглашение посетить Испанию, чему воспротивилось правительство Венеции, напомнив о необходимости завершения батальной картины.

1534, 5 марта — смерть Корреджо. Поездка в Пьеве ди Кадоре на похороны отца Грегорио Вечеллио.

1535, 30 января — испанский посол Лопе де Сориа оповещает мадридский двор, что Тициан не желает покинуть «обожаемую» Венецию. В городе окончательно обосновался Порденоне.

1536 — написание портретов урбинского герцога Франческо Мария делла Ровера и его жены Элеоноры Гонзага. Карл V дает распоряжение правителю Неаполя об оказании Тициану вспомоществования, которое он так никогда и не получит.

1537 — в Мантую доставляются четыре из двенадцати заказанных портретов римских цезарей. Императрице Изабелле отправляется в дар «Благовещение», заказанное ранее монастырем Санта-Мария дельи Анджели на Мурано.

1538 — из-за невыполнения батальной картины Тициан лишен звания официального художника, которое перешло к Порденоне. В августе Тициан заканчивает наконец «Битву при Кадоре». Для нового герцога Урбино Гвидобальдо II пишется «Урбинская Венера», а по просьбе Аретино — портрет французского короля Франциска I.

1539, 6 марта — освящение полотна «Введение Девы Марии во храм» для Скуолы делла Карита. Посол Леонарди сообщает урбинскому герцогу о завершении Тицианом по его заказу портретов Карла V и турецкого султана Сулеймана. В Ферраре умирает Порденоне.

29 июня — Тициану возвращено звание официального художника.

1540 — написана картина «Коронование терновым венцом» для миланской церкви Санта-Мария делле Грацие, где Тициан впервые увидел «Тайную вечерю» Леонардо.

1541 — первая встреча с Вазари. Для миланского наместника Тициан пишет «Обращение Альфонсо д'Авалоса к войску».

1542 — начало работы для церкви Санто-Спирито. Портрет Рануччо Фарнезе, внука папы Павла III. Встреча в Буссето под Пармой с Павлом III и Карлом V. Первый портрет папы и заказ от Карла на написание портрета его покойной жены Изабеллы Португальской.

1543 — завершение работ в Санто-Спирито.

1544 — заказ от Скуолы Сан-Джованни Эванджелиста на написание большого живописного цикла для украшения плафона центрального зала. Начало работы над «Данаей».

1545 — отплытие вместе с сыном Орацио в Пезаро и посещение Урбино по приглашению герцога Гвидобальдо.

9 октября — прибытие в Рим, где Тициан приступает к работе над портретами папы и его внуков. Встреча с Микеланджело.

1546, 19 марта — на Капитолии Тициан провозглашен почетным гражданином Вечного города. По возвращении из Рима посещает Флоренцию, предложив Козимо Медичи свои услуги, которые не были приняты. Портрет дожа Франческо Донато.

1547 — в Риме умер Себастьяно Дель Пьомбо, но освободившаяся должность хранителя папской печати не достается Тициану, как и обещанный ему для сына Помпонио бенефиций аббатства Сан-Пьетро ин Колле. Приглашение от Карла V посетить Аугсбург. Большая обетная картина «Семья Вендрамин».

1548, январь — первая поездка в Германию через Тренто, где Тициан знакомится с епископом Мадруццо. В Аугсбурге пишет конный портрет Карла V и получает от его сестры Маргариты Венгерской заказ на написание четырех мифологических картин. На обратном пути остановка в Инсбруке и работа над портретами для Фердинанда, брата Карла. В октябре Тициан в Милане, где пишет первый портрет наследника Филиппа II и миланского губернатора Ферранте Гонзага.

1549 — в королевском дворце во Фландрии размещены три из четырех заказанных Марией Венгерской мифологических картин. Типограф Доменико Делле Греке выпускает новое издание гравюры «Потопление войска фараона в Чермном море».

1550 — выход первого издания «Жизнеописаний» Вазари. В ноябре Тициан снова в Аугсбурге, где Карл делится с ним планами отречения от

престола. Кранах пишет портрет Тициана.

1551, август — возвращение из Германии в Венецию, где Тициан избран членом братства при Скуоле Сан-Рокко.

1552 — начало длительной переписки между художником и Филиппом II.

29 октября — Тициану возвращено временно снятое с него звание официального художника. Знакомство с папским нунцием Лодовико Беккаделли.

1553 — Дольче публикует перевод «Метаморфоз» Овидия. Тициан пишет для Филиппа II несколько *roesie*, в том числе «Венера и Адонис» и «Даная». Портрет дожа Маркантонио Тревизана. Филипп II в Лондоне, где по воле отца женится на Марии Тюдор.

1554, 1 октября — по заказу Карла V отправлены в Брюссель большая обетная картина «Святая Троица», «Скорбящая Богоматерь» и «Ессе Номо».

1555, 6 марта — Тициан дописал портрет дожа Франческо Веньера, ставший его последним официальным портретом для Дворца дожей.

19 июня — свадьба дочери Лавинии в Серравалле. Веронезе приступает к работе в церкви Сан-Себастьяно.

1556, 28 августа — отречение Карла V и уединение его в монастыре Святого Юста. Империя поделена между его сыном Филиппом II и братом Фердинандом Австрийским.

21 октября — смерть Пьетро Аретино.

1557 — Сансовино завершил возведение библиотеки Марчана и вместе с Тицианом отобрал семь живописцев для ее оформления. Выходит в свет «Диалог о живописи» Дольче.

1558, 21 сентября — смерть Карла V.

1559, 15 марта — установка в церкви Дезуити алтарной картины «Мученичество святого Лаврентия».

12 июня — Тициан сообщает Филиппу II о нападении на его сына Орацио в Милане по заказу медальера Леони и требует наказания последнего.

27 сентября — Тициан оповещает Филиппа II об отправке *roesie* «Диана и Актеон» и «Диана и Каллисто», а также картины «Положение во гроб». Папой Павлом IV учрежден Индекс запрещенных книг.

1560 — умер брат Тициана Франческо, мэр Пьеве ди Кадоре. В Испанию отправлено «Поклонение волхвов».

1561 — при родах шестого ребенка в Серравалле умирает Лавиния. В ноябре испанскому послу вручена для отправки «Кающаяся Магдалина».

1562 — в Испанию отправлены «Моление о чаше» и «Похищение Европы».

1563 — в Тренто завершил работу Тридентский собор, созванный Павлом III в 1545 году. Веронезе пишет «Брак в Кане Галилейской», где дает изображение Тициана в группе музыкантов.

1564, 18 февраля — в Риме умер Микеланджело. Тинторетто приступил к работе в Скуоле Сан-Рокко. Поездка Тициана с помощниками в Брешию по поводу контракта на написание трех плафонных картин.

1565 — последняя поездка Тициана на родину, где им даются указания ученикам по фресковым росписям церкви в Пьеве ди Кадоре.

1566 — Совет Десяти предоставляет Тициану монопольное право на печать гравюр Корнелия Корта и Николо Болдрини, выполненных с его картин.

22 мая — вторичный приезд Вазари в Венецию. Тициан избран членом Флорентийской академии рисунка.

1567, 24 января — по просьбе правительства в доме Тициана состоялись переговоры между испанским и турецким послами. В мастерской Тициана появился новый ученик Доменико Теотокопулос по прозвищу Эль Греко.

1568 — во Флоренции выходит второе дополненное издание «Жизнеописаний» Вазари. В муниципальном дворце Брешии установлены три плафонные картины Тициана. Смерть его биографа Дольче.

1569 — работа над новыми *poesie* для Филиппа II.

1570 — выход в свет «Четырех книг по архитектуре» Палладио. Смерть Якопо Сансовино.

1571 — отправка Филиппу II «Тарквиния и Лукреции».

1 августа — в письме Филиппу II Тициан заявляет, что ему 95 лет. Филипп II дает распоряжение о передаче миланского пенсионера сыну художника Орацио.

7 октября — морское сражение при Лепанто.

1572 — начало работы над двумя картинами для Филиппа II, прославляющими победу в битве при Лепанто.

1573, 8 марта — заключен мир с Османской империей, по которому Венеция окончательно потеряла Кипр.

18 июля — суд инквизиции над Веронезе вынуждает художника дать картине «Тайная вечеря» другое название.

1574, июль — Тициан принимает в доме на Бири короля Франции Генриха III и дожа Мочениго. Смерть Вазари.

22 декабря — в письме секретарю испанского короля Антонио де

Гранвелы Тициан перечисляет отправленные картины, за которые ему не было заплачено.

1575, июнь — в Венеции началась эпидемия чумы. Работа над «Наказанием Марсия» и «Оплакиванием Христа».

1576, 27 февраля — последнее письмо Филиппу с просьбой уплатить за картины.

27 августа — смерть Тициана. После смерти художника и его сына Орацио дом на Бири был разграблен.

1581, 27 октября — сын Тициана Помпонио продал дом отца с оставшимися там картинами падуанскому патрицию Барбариго.

Библиография

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.

Античное наследие в культуре Возрождения. М.: Наука, 1984.

Бердяев Н. А. Теократические иллюзии и религиозное творчество Париж, 1985.

Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1980.

Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977.

Дольче Л. Диалог о живописи, названный Аретино. В кн.: Эстетика Ренессанса. Т. П. М., 1981.

История Италии. Т. 1. М., 1970.

Культура эпохи Возрождения и Реформация. М., 1981.

Ломаццо Дж. П. Трактат об искусстве живописи. В кн.: Мастера искусств об искусстве. Т. 2. М., 1966.

Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М., 1984.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982.

Муратов П. П. Образы Италии. М., 1917.

Пино П. Диалог о живописи. В кн.: Мастера искусств об искусстве Т. 2. М., 1966.

Смирнова И. А. Тициан. М., 1970.

Фрикен фон А. Итальянское искусство в эпоху Возрождения. М., 1901.

Хрестоматия по зарубежной литературе. Т. 1. М., 1959.

Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1985.

*

Antologia della letteratura italiana. Milano, 1973.

Aretino P. Scritti scelti. Torino, 1951.

Boschini M. La carta del navegar pitoresco. Venezia, 1660.

Boschini M. Ricche minere della pittura veneziana. Venezia, 1664.

Braghirolli W. Tiziano alia corte dei Gonzaga di Mantova. Mantova, 1881.

Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Firenze, 1878.

- Colonna F.* Нурпсротомаяхиа Полифили., in due volumi, pagine 1670. Adelphi, 1999 (новое издание).
- Fabbro C.* Notizie storiche sul casato di Tiziano. Belluno, 1958.
- Gandini C.* Tiziano. Le lettere. Belluno, 1977.
- Gentili A.* Tiziano. Firenze, 1990.
- Gentili A.* Da Tiziano a Tiziano. Milano, 1980.
- Hope C.* La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo. Milano, 1988.
- Larivaille P.* La biografia del «flagello dei Principi». Roma, 1997.
- Machiavelli N.* Lettere. Milano, 1961.
- Marchi C.* L'Aretino. Milano, 1980.
- Morassi A.* Tiziano Vecellio. Enciclopedia dell'Arte, XIV, 1966.
- Pallucchini R.* Tiziano. Firenze, 1969.
- Panofsky E.* Il significato delle arti visive. Torino, 1962.
- Panofsky E.* Studi di Iconologia, i temi umanistici nell'arte del Rinascimento. Torino, 1975.
- Petrocchi G.* Scrittori e poeti nella bottega di Tiziano. Vicenza, 1980.
- Piromatli A.* La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto. Firenze, 1953.
- Pirrotta N.* Musiche intorno a Tiziano. Vicenza, 1980.
- Ridolfi C.* Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti. Venezia, 1648.
- Ticozzi S.* Vite dei Pittori Vecelli di Cadore. Modena, 1977 (новое издание).
- Testi L.* Storia della Pittura Veneziana. Vol.1, Bergamo, 1915. Tiziano (Catalogo della mostra). Venezia, 1990.
- Vatcanover F.* Tiziano. Milano, 1999.
- Vecellio C.* Degli Habiti antichi e moderni. Venezia, 1590.
- Venturi A.* Storia dell'Arte italiana. II Cinquecento. Milano, 1928.
- Verdizotti G.M.* Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore. Venezia, 1809.
- Viani G., Zanderigo G.* In Cadore al tempo di Tiziano. Cadore, 1990.
- Zampetti P.* Tiziano, la palla Gozzi. Ancona, 1988.
- Zanetti A.M.* Della pittura veneziana. Venezia, 1771.
- Zorzi A.* La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano. Milano, 1990.
- Zorzi G.* Notizie d'arti e di artisti nei diari di Marin Sanudo. Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Venezia, 1960–1961.

Иллюстрации



Автопортрет. Берлин, Картинная галерея.



Дом в Пьеве де Кадоре, где родился Тициан.



Мужской портрет. Лондон, Национальная галерея.



Святой Марк на троне. Венеция, церковь Санта-Мария делла Салюте.



Флора. Флоренция, Уффици.



Сельский концерт. Париж, Лувр.



Вакх и Ариадна. Лондон, Национальная галерея.



Три возраста. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.



Динарий кесаря. Дрезден, картинная галерея.



Ужин в Эммаусе. Париж, Лувр.



Вознесение богородицы (Ассунта). Венеция, церковь Санта-Мария Глорiosa деи Фрари.



Любовь небесная и любовь земная. Рим, галерея Боргезе.



Введение во храм (фрагмент). Венеция, Академия.



Портрет Пьетро Аретино. Флоренция, галерея Питти.



Вакханалия (Жители острова Андроса). Мадрид, Прадо.



Дама с фруктами (Лавиния). Берлин, Картинная галерея.



Диана и Актеон. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии.



Аллегория Благоразумия. Лондон, Национальная галерея.



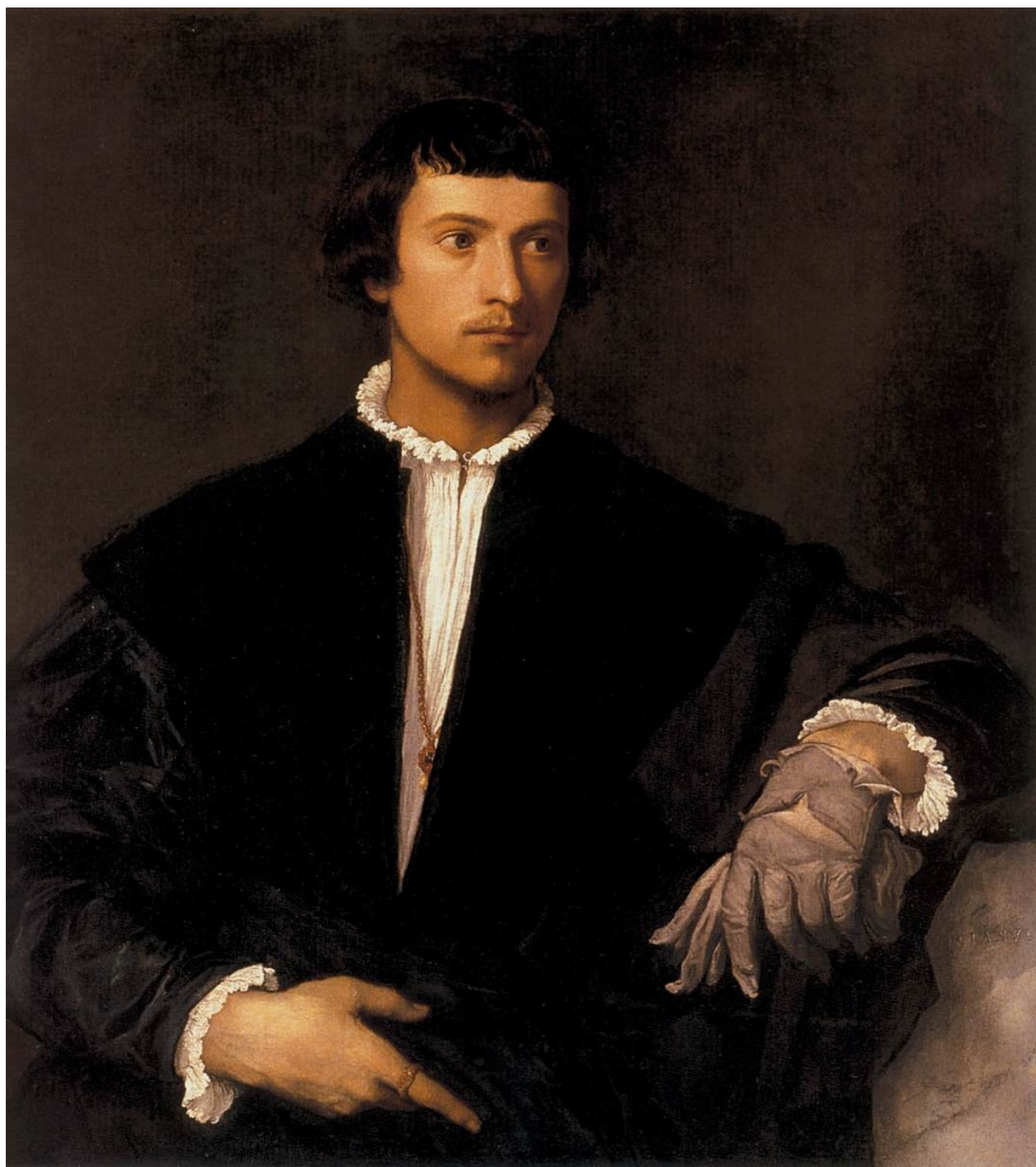
Венера Урбинская. Флоренция, Уффици.



Алтарь Пезаро. Венеция, церковь Санта-Мария Глорियोза деи Фрари.



Аллегория брака. Париж, Лувр.



Мужчина с перчаткой. Париж, Лувр.



Портрет Ипполито Риминальди. *Флоренция, галерея Питти.*



Эскиз к картине «Убиение Святого Петра Мученика».



Автопортрет. Мадрид, Прадо.



Портрет Изабеллы д'Эсте. Вена, Музей истории искусств.



Портрет Федерико Гонзага, герцога Мантуанского. Мадрид, Прадо.



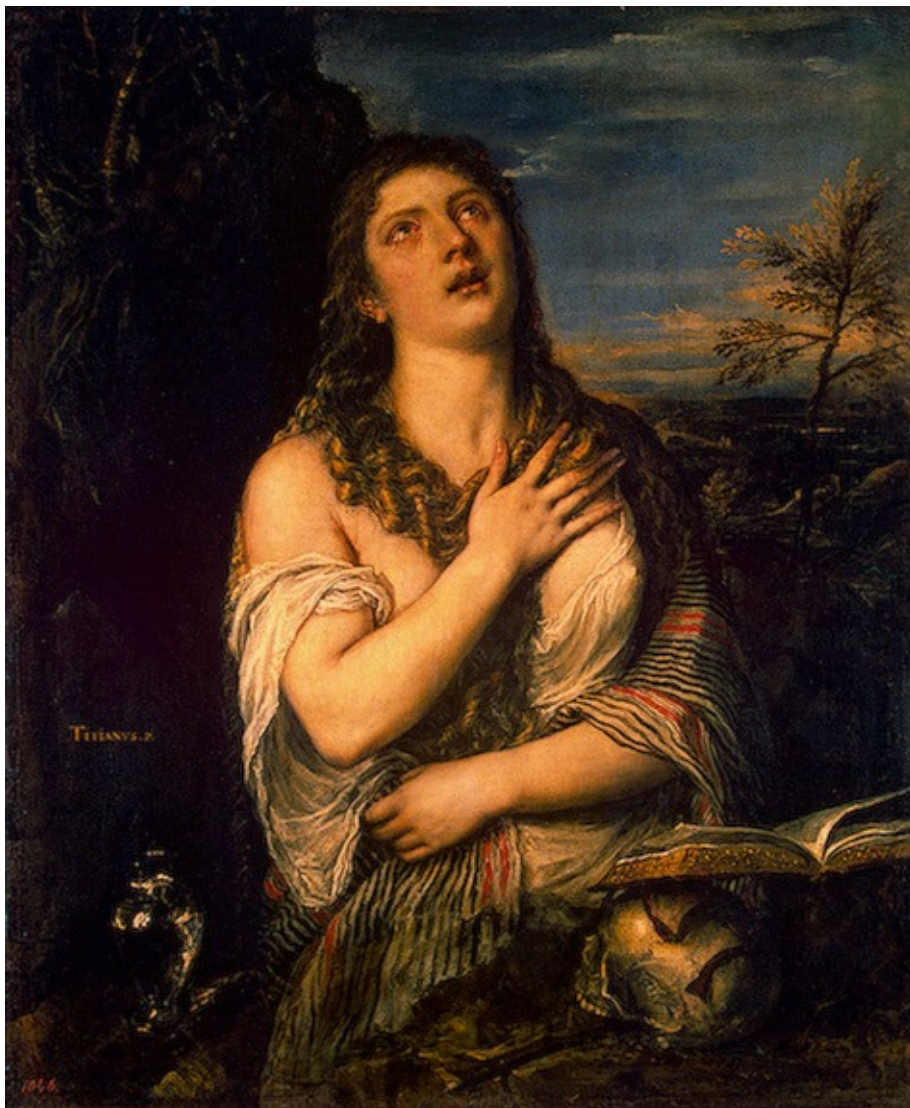
Портрет Элеоноры Гонзага делла Ровере. Флоренция, Уффици.



Портрет Франческо Мария делла Ровере. Флоренция, Уффици.



Венера с зеркалом. Вашингтон, Национальная галерея.



Кающаяся Мария Магдалина. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



Похищение Европы. Бостон, музей Изабеллы Стюарт-Гарднер.



Даная. Мадрид, Прадо.



Портрет императора Карла V в кресле. Мюнхен, Старая Пинакотека.



Филипп II, король Испании. Мадрид, Прадо.



Карл V с собакой. Мадрид, Прадо.



Папа Павел III с внуками Алессандро и Оттавио Фарнезе. Неаполь, галерея Каподимонте.



La Bella (Красавица). Флоренция, галерея Питти.



Портрет дожа Андреа Гритти. Вашингтон, Национальная галерея.



Коллекционер Якопо Страда. Вена, Музей истории искусств.



Раскаяние святого Иеронима. Лугано, собрание Тиссена-Борнемисса.



Благовещение. Венеция, церковь Сан-Сальвадор.



Распятие. Дворец Эскориал, Мадрид.



Нимфа и пастух. Вена, Музей истории искусств.



Ессе Ното. Вена, Музей истории искусств.



Наказание Марсия. Чехия, дворец Кромержиж.



Дом в Венеции, где умер Тициан.



Пьета. Венеция, Академия.

notes

Примечания

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1980. Далее — ссылки на это издание.

Ridolfi C. Le meraviglie dell'arte, overo le vite degli illustri pittori veneti.
Venezia, 1648.

Лонги Р. От Чимабуэ до Моранди. М.: Радуга, 1984.

Ломаццо Дж. П. Трактат об искусстве живописи. Мастера искусств об искусстве. Т. 2. М., 1966.

Ticozzi S. Vite dei Pittori Vecelli di Cadore. Modena, 1977 (новое издание).

Cook H. The date of birth of Titian, in: *Nineteenth Century*. London, 1900.

Panofsky E. Il significato delle arti visive. Torino, 1962.

Zampetti P. Una lettera dell'Aretino e gli anni di Tiziano. Notizie da Palazzo Albani. I, 1976.

Дольче Л. Диалог о живописи, названный Аретино. Эстетика Ренессанса. Т. II. М., 1981.

Beroqui P. Tiziano en el Museo del Prado. 1946.

Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Firenze, 1878.

Ридольфи К. Указ. соч.

Fabbrv C. Notizie storiche sul casato di Tiziano. Belluno, 1958.

Zorzi A. La vita quotidiana a Venezia nel secolo di Tiziano. Milano, 1990.

Zorzi G. Notizie d'arte e di artisti nei diari di Marin Sanudo. Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Venezia, 1960–1961.

Testi L. Storia della Pittura Veneziana. Vol.1, Bergamo, 1915.

Chiari M. A. Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr. Venezia, 1982.

Дольче Л. Указ. соч.

Фаббро Ч. Указ. соч.

Machiavelli N. Lettere. Milano, 1961.

Pallucchini R. Tiziano. Firenze, 1969.

Фон Фрикен А. Итальянское искусство в эпоху Возрождения. М., 1901.

Дольче Л. Указ. соч.

Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1958.

Zanetti A. M. Della pittura veneziana. Venezia, 1771.

Лонги Р. Указ. соч.

Gentili A. Giorgione in «Art & Dossier», n. 148, 1999.

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения.
М., 1976.

Boschini M. La carta del navegar pitoresco. Venezia, 1660. Здесь и далее стихи даются в переводах автора.

Пино П. Диалог о живописи. Мастера искусств об искусстве. Т. 2. 1966.

Aretino P. Scritti scelti. Torino, 1951.

Longhi R. Cartella tizianesca. *Vita artistica*, II, 1927. P. 216–226.

De Feo I. Venti secoli di giornalismo. Canesi Editore. Venezia, 1962.

Gentile A. Da Tiziano a Tiziano. P. 14. Milano, Feltrinelli, 1980.

Iacobelli J. La vita di Giovanni Picco della Mirandola. Milano, 1986.

Античная поэзия. М., 1997.

Morassi A. Tiziano Vecellio., in Enciclopedia dell'Arte, XIV, 1966.

Panofsky E. Studi di Iconologia, i temi umanistici nell'arte del Rinascimento. Torino, 1975.

Colonna F. *Hypnerotomachia Poliphili.*, in due volumi, pagine 1670; Adelphi, Milano, 1999 (новое издание).

Муратов П. П. Образы Италии. М., 1917. С. 28.

Gandini C. Tiziano. Le lettere. Belluno, 1977.

В 1496 году Перуджино было предложено написать такую картину, но запрошенная им сумма гонорара не устроила заказчика.

Гандини Ч. Указ. соч.

Tiziano (Catalogo della Mostra al Palazzo ducale). Marsilio Editori, Venezia, 1990.

Venezia e dintorni. Touring club italiano. Milano, 1951.

Боскани М. Указ. соч.

Дзанетти А. М. Указ. соч.

Malamani V. Metone del conte Cicognara. Venezia, 1888.

Тургенев И. С. Собрание сочинений. Т. 3. М., 1976. С. 135.

Valcanover F. Il restauro dell'Assunta. Il quarto centenario della morte di Tiziano. Venezia, 1976.

Zampetti P. La palla Gozzi. Catalogo della mostra di Ancona. 1988.

Гандини Ч. Указ. соч.

Pirrotta N. Musiche intorno a Tiziano. Atti del Convegno, Vicenza, 1980.

Античная поэзия. М., 1997.

Пушкин А. С. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1974. С. 291.

Piomalli A. La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto. La Nuova Italia, Firenze, 1953.

Braghirolli W. Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova. Accademia Virgiliana, Mantova, 1881.

Античное наследие в культуре Возрождения. М.: Наука, 1984.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982.

Эразм Роттердамский. Похвала глупости. М., 1960. С. 58.

Бернсон Р. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965.

Venturi A. Storia dell'Arte italiana: la Pittura del Cinquecento. Milano, 1928.

Пиромалли А. Указ. соч.

Челлини Б. Указ. соч.

Larivaille P. La biografia del «flagello dei Principi». Roma, 1997.

Marchi C. L'Areino. Milano, 1980.

Брагиролли В. Указ. соч.

Леопарди Дж. Поэзия. М.: Наука, 2003. С. 415.

Кристофаними Р. Дневник Микеланджело Неистового. М.: Радуга, 1985.

Микеланджело Буонарроти. Стихотворения. М., 2000.

Carducci G. Odi barbare. Bologna. XXVI, 1934.

Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1985.

Antologia della letteratura italiana. Mondadori, 1973.

Тикоци С. Указ. соч.

Там же.

Папа Лев X пытался отобрать Урбинское герцогство у делла Ровере в пользу Медичи.

Новый Завет. М., 2003.

Дзордзи А. Указ. соч.

Ломаццо Д. П. Указ. соч.

Дзордзи А. Указ. соч.

Гете И. В. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1980. С. 427.

Паллуккини Р. Указ. соч.

Речь идет о необычном автопортрете Микеланджело на фреске в виде лица-маски с содранной кожей.

Brunetti M. Una figlia sconosciuta di Tiziano. Rivista di Venezia, 1935.

Hope C. La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo. Milano, 1988.

Хоун С. Указ. соч.

Ivanoff N. La libreria Marciana. Saggi e memorie di Storia dell'Arte. Venezia, 1968.

Boschini M. Ricche minere della pittura veneziana. Venezia, 1664.

Смирнова И.А. Тициан. М. 1970.

Бердяев Н.А. Теократические иллюзии и религиозное творчество.
Париж: Утса-Press, 1985.

Ginzburg C. Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento. *Paragone* XXIX, № 339 1978.

Neumann J. The Flaying of Marsyas. London. 1962.

Von Hofmannsthal H. La morte di Tiziano. Tipografia di Pieve di Cadore, 1934.